

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЕТЕРБУРГ  
XIX века:  
НОВЫЕ ФАКТЫ ПРОТИВ  
СТАРЫХ МИФОВ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**Музыкальный Петербург XIX века:  
новые факты против старых мифов**

Тезисы и рефераты докладов конференции  
(Петербург, 17, 19 мая 2010 года)



Санкт-Петербург  
2010

ББК 85.313(2-2 СПб)1  
УДК 78.036(471.23-2)(042.2)

Составитель и редактор *Н. А. Огаркова*

Рецензенты:

доктор искусствоведения *Л. Г. Ковнацкая*  
кандидат искусствоведения *Е. С. Ходорковская*

**Музыкальный Петербург XIX века: новые факты против старых мифов.** Тезисы и рефераты докладов конференции (Петербург, 17, 19 мая 2010 года) / Рос. ин-т истории искусств. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2010. 68 с., ил.

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 09-04-00025а.*

Верстка: *И. А. Громова*  
Корректор *Ю. М. Зислин*

Подписано в печать 29.10.2010. Формат 60x90 1/16  
Бумага Svetocopy. Объем 4 уч.-изд. л. Тираж 100 экз.

Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс

Российского института истории искусств

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

© Российский институт истории искусств, 2010

© Коллектив авторов, 2010

## Содержание

От составителя.....	5
<i>Е. В. Герцман.</i> Неизученная область истории отечественного музыкознания.....	7
<i>А. И. Климовицкий.</i> Оставшаяся неизвестной полемика в русской бетховениане (В. Стасов–Н. Финдейзен).....	15
<i>Н. С. Серегина.</i> Московский митрополит Филарет и Петербург (К вопросу о церковном пении в двух столицах)....	18
<i>И. А. Чудинова.</i> «То патриархіко іфос» и петербургская музыкальная культура.....	23
<i>Н. А. Огаркова.</i> Образ примадонны на петербургской сцене.....	25
<i>М. А. Константинова.</i> «Журнал поспектакльных записей» как источник сведений о жизни русской труппы на сцене.....	28
<i>Е. Б. Воробьева.</i> Французская опера в русской прессе: 1801–1825.....	31
<i>Г. В. Ковалевский.</i> Плотник-царь и крестник Гайдна. К истории Петра Великого на оперной сцене.....	34
<i>М. Г. Долгушина.</i> «Un Lieder de Schubert» в России 1830–1840-х годов.....	38
<i>Ю. В. Савельева.</i> Популярная музыка в городской зрелищной культуре Петербурга первой половины XIX века....	40
<i>Ж. В. Князева.</i> Singakademie и Liedertafel: старейшие немецкие певческие общества Петербурга.....	43
<i>В. В. Кошелев.</i> «Sankt-Petersburgische Zeitung» и «Санкт-Петербургские ведомости» как источник исследования проблем инструментоведения XVIII–XIX вв.....	47
<i>А. А. Михайлов.</i> Федор Богданович Гаазе (1788–1851): главный капельмейстер войск гвардии.....	50

<i>Г. В. Петрова.</i> Генрих Вильгельм Эрнст в Петербурге: Фокус романтизма.....	56
<i>Д. А. Шумилин.</i> Забытые имена эпохи фортепианных виртуозов. София Борер.....	59
<i>Н. Р. Мелик-Давтян.</i> Фантазии с вариациями в творчестве Даниэля Штейбельта: В поисках новаторства.....	61
Сведения об авторах.....	64

## *От составителя*

В настоящем издании публикуются тезисы докладов конференции «Музыкальный Петербург XIX века: новые факты против старых мифов», прошедшей 17, 19 мая 2010 года в Российском институте истории искусств. Это первая научная конференция, осуществленная сектором музыки в рамках проекта «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861», поддержанного фондом РГНФ. В дальнейшем планируется проведение ежегодных конференций, чтений или семинаров на тему данного проекта, которые станут площадкой для обмена необходимой информацией, для обсуждений актуальной научной проблематики по различным вопросам современного искусствознания.

Концептуальный ракурс изучения петербургской музыкальной культуры первой половины XIX века сфокусирован в рамках проблемы диалога «европейское–русское», разными гранями высвечивающейся во всех сферах музыкальной жизни: театре, исполнительстве, церковнопевческой традиции, композиторском творчестве. Обсуждение проблемы специфичности петербургской музыкальной культуры, актуализованной в первую очередь историческим контекстом, дает возможность дополнить, а во многом и пересмотреть существующие представления об истории русской и зарубежной музыки XIX века.

В центре внимания авторов данного сборника – новые факты, имевшие в прошлом статус «события», а впоследствии либо прочно забытые, либо отброшенные за ненужностью как незначительные и второстепенные, либо ставшие под влиянием разного рода идеологических и эстетических концепций основой устойчивых «мифов», вошедших в школьные учебники и научные труды. Но цель исследователей «петербургской» темы – не только в открытии новых фактов как необходимого материала для дальнейшего изучения. Главное – разместить их в фокусе собственного критического взгляда и задать новые вопросы, на которые в дальнейшем захочется ответить.

Круг тем, предлагаемых читателям настоящего издания, охватывает различные области петербургского «сюжета». Это – антиковедение в России (Е. В. Герцман), церковная традиция и петербургская культура (Н. С. Серегина, И. А. Чудинова), полемика лидирующих критиков в истории русской бетховенианы (А. И. Климовицкий), музыкальный театр – его социальные роли и сценические практики, статус примадонн и пристрастия публики, сценические версии модных спектаклей и мнения критиков (Н. А. Огаркова, М. А. Константинова, Е. Б. Воробьева,

Г. В. Ковалевский), музыка и городская жизнь – церемонии, развлечения, военные оркестры, хоровые сообщества (Ю. В. Савельева, А. А. Михайлов, Ж. В. Князева), инструментоведение как наука (В. В. Кошелев), инструменталисты-виртуозы – их статус, критика, резонанс в обществе, исполнительские стили и школы (Г. В. Петрова, Д. А. Шумилин), вокальные и инструментальные жанры в петербургском контексте (М. Г. Долгушина, Н. Р. Мелик-Давтян).

Одна из задач дальнейших конференций и публикаций сектора музыки Российского института истории искусств – создать в рамках профессионального содружества исследователей, специализирующихся в области европейского и русского искусства, пространство для дискуссий на территории «музыкального Петербурга» и, в конечном счете, новое информационное поле в гуманитарном знании.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ («Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XIX век. 1801–1861»), проект № 09-04-00025а.

### **Список сокращений**

- ОР ИРЛИ – Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Петербург)
- ОР РНБ – Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Петербург)
- РГИА – Российский государственный исторический архив (Петербург)
- КР РИИИ – Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Петербург)

Е. В. Герцман

## Неизученная область истории отечественного музыкознания

В 1988 году в США вышла библиография работ по древнегреческой музыке знаменитого американского филолога, исследователя античной музыки Томаса Матизена<sup>1</sup>, внесшего большой вклад в изучение этой области музыкознания не только этой работой, но и другими исследованиями<sup>2</sup>. Опубликованная библиография включала в себя практически все, что было издано в Европе и Америке по древнегреческой музыке в период с XVI по XX век. В этом, весьма основательном и необходимом для исследователей труде, автор зарегистрировал свод публикаций, изданных практически на всех европейских языках. Однако из работ, вышедших в России, там оказался только трактат Плутарха «О музыке» в переводе Н. Томасова<sup>3</sup> и немецкий перевод статьи А. Ф. Самойлова<sup>4</sup>. В свое время я достаточно резко выступил против такой искусственной лакуны в изучении истории музыкального антиковедения, скрывшей целую серию российских публикаций поч-

---

<sup>1</sup> *Mathiesen Th. J.* Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music. New Jersey, 1974.

<sup>2</sup> См.: Aristides Quintilianus. On Music. In Three Books. Translation, with Introduction, Commentary and Annotations by Thomas Mathiesen. New Haven and London, 1983; *Mathiesen Th. J.* Ancient Greek Music Theory: A Catalogue Raisonne of Manuscripts. München, 1988; *Mathiesen Th. J.* Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages. Publications of the Center for the History of Music Theory and Literature, 1999. Им же опубликовано множество основательных статей.

<sup>3</sup> *Плутарх.* О музыке / Пер. с греч. Н. Томасова; вступ. статья, примеч. Е. Браудо. Пг., 1923.

<sup>4</sup> *Самойлов А. Ф.* Алиппиевы ряды древнегреческого музыкального письма // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, 1920. Т. XXX. Вып. 4. С. 354–495. В издании Т. Матизена представлен ее немецкий сокращенный вариант: *Samojloff A.* Die Alypius'schen Reihen der altgriechischen Tonbezeichnung und die Demonstration ihres einheitlichen Konstruktionsplanes vermittelt einer Schablone // Archiv für Musikwissenschaft. 1924. Bd. 6. S. 383–400.



ти за два столетия<sup>5</sup>. Впоследствии же я понял: вряд ли следует ожидать внимания к ним от американского исследователя, если они неизвестны даже в России. Конечно, в нашем отечестве вообще все происходит со значительным опозданием, и не только в научной жизни, но и в социально-общественной. Такова, очевидно, наша судьба. Музыкальное антиковедение не является в этом отношении исключением. Но подобное положение не может служить оправданием для полного забвения целой области российского исторического музыкознания. Пусть те, кто трудились в этой сфере не оставили ничего, что можно было бы сравнить с трудами В. Галилея или А. Кирхера, с уникальными изданиями А. Гогавино, И. Меурсия и М. Мейбома или с соответствующими разделами трудов падре Мартини и Ч. Бёрни. Но изучение забытого отечественного наследия может помочь понять некоторые особенности развития нашей науки. Например, почему значительно позже, с середины XIX века и до конца XX, когда российская наука о музыке выдвинула достаточное число ярких исследователей, трудившихся в разных областях истории музыки, не оказалось ни одного музыковеда, посвятившего себя исследованию античной музыки.

В настоящем сообщении я позволю себе обратить внимание коллег на некоторые публикации по античной музыке, осуществленные в России в первой половине XIX века<sup>6</sup>. Совершенно естественно, что в кратком выступлении (а тем более в его тезисном изложении) невозможно осветить все аспекты проблемы. Поэтому я вынужден ограничиться лишь констатацией важнейших фактов.

---

<sup>5</sup> *Mathiesen Th. J. Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music. New Jersey, 1974* // Вестник древней истории. М.: Наука, 1978. № 2. С. 227–229.

<sup>6</sup> Некоторые источники, упоминающиеся в этом сообщении, были проанализированы в диссертации А. Н. Коротуна «Отечественная историография античной музыки первой половины XIX в.» (СПб., 2007; см.: библиотека Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов). Появление такой работы дает основание надеяться, что в будущем будет детально изучена вся история российского музыкального антиковедения.

Первым из них следует назвать выход в свет труда шотландца, врача Кадетского и Инженерного корпусов, известного в России как Матвей Гутри (Matthieu Guthrie; ? – 1807, СПб). Эта работа была издана в Петербурге на французском языке, и если судить по ее названию – не имела никакого отношения к античности<sup>7</sup>. Вместе с тем, в 1806 году, т. е. еще при жизни автора, ее обширная часть была переведена на русский язык и издана И. Сретинским с весьма многозначительным названием<sup>8</sup>. Можно предполагать, что автор не только знал о подготовке этой публикации, но и принимал в ней активное участие. Его сновная идея заключалась в том, что древнегреческие, древнеримские и русские музыкальные инструменты могли быть заимствованы из одного источника. Несмотря на всю свою наивность, она показывает, что Гутри стремился увидеть общее и типичное в древнем музыкальном инструментарии. Так, знаменитый античный одинарный *авлос*, именовавшийся в Риме *тибией*, приравнивался к древнерусской *дудке*, *двойной авлос* рассматривался как некий прототип *жалейки* (или *сиповки*), *сиринга* же ассоциировалась со *свирелкой*, *сальтинкс* – с *рогом*, *кроталы* – с *ложками*, а *цифра* (очевидно, подразумевалась древнегреческая кифара) – с *балалайкой*. Конечно, сейчас весьма просто критиковать подобные параллели. Но не будем забывать, что в то время вообще не существовало науки об античной органике, и поэтому труд Гутри можно считать одним из первых опытов в этой области не только в России, но и вообще в Европе.

---

<sup>7</sup> Dissertations sur les antiquités de Russie: Contenant l'ancienne mythologie les Rites païens, les Fêtes sacrées, les Jeux ou Ludi, les Oracles, l'ancienne Musique, les Instruments (de musique villageoise, les Coutumes, les Cérémonies, l'Habillement, les Divertissemens de village, les Mariages, les Funérailles, l'Hospitalité nationale, les Repas, etc. etc. des Russes; comparés avec les mêmes objets chez les Anciens, et particulièrement chez les Grecs. Par Matthieu Guthrie, Conseiller de la Cour de Sa Majesté Impériale... Traduites sur son ouvrage anglais, dédié à la Société Royale des Antiquaires d'Ecosse. Avec six planches de figures et de musique. A St.-Petersbourg, 1795.

<sup>8</sup> *Гутри*. Сравнение простонародных русских музыкальных инструментов с древними греческими и римскими / Пер. И. Сретинского // Друг просвещения. 1806. Ч. 1. № 2. С. 198–206.

В 1824 году русские читатели познакомились с сокращенным переводом главы об античной музыке из книги английского историка Дж. Гиллиса<sup>9</sup>, выполненным педагогом, писателем и переводчиком А. Г. Огинским (1770 – 1848)<sup>10</sup>. Основная мысль автора заключалась в том, что греки, отличаясь более высокими нравами, чем окружающие их «варвары», обладали и значительно усовершенствованным языком, нежели их соседи. А отсюда, по мнению Гиллиса, возникли и все «преимущества» греческой музыки. Следовательно, взгляды ученого явно были связаны с распространенной в его время концепцией влияния языка на становление и развитие музыки – концепцией, как считалось, принадлежавшей Ж. Ж. Руссо и изложенной им в статье о музыке в знаменитой Энциклопедии. Что же касается музыкально-исторических сведений, то в работе Гиллиса излагались лишь самые популярные из них, хотя по ходу изложения материала постоянно упоминались важнейшие общелитературные источники, способные дать сведения о древнегреческой музыке.

В 1827 году в журнале «Казанский Вестник» появилось небольшое эссе под названием «О необходимости знать ораторам музыку»<sup>11</sup>. Оно представляет собой крайне свободный перевод параграфа одного из разделов первой книги (§ 9–33) знаменитого трактата оратора и писателя I века Фабия Квинтилиана «*Institutio oratoria*». Несмотря на «издержки» этого свободного пересказа античного источника, русский читатель познакомился с основными воззрениями Квинтилиана на музыку и ее роль в профессии оратора.

В двух книжках «Казанского вестника» за 1829 год была напечатана довольно обширная анонимная статья под заглавием

---

<sup>9</sup> *Gillies J. The History of Ancient Greece, its Colonies and Conquests; from the Earliest Accounts, till the Division of the Macedonian Empire in the East. Incl. the History of Literature, Philosophy and the Fine Arts. London, 1786.*

<sup>10</sup> *Гиллис Дж. История древней Греции / Пер. А. Огинского // Сын отечества. СПб., 1824. № XLIII. С. 97–110. Его же: История древней Греции / Пер. А. Огинского // Вестник Европы. 1827. Сентябрь. № 18. С. 81–100; 1827. Октябрь. № 19. С. 161–257; № 20. С. 241–257.*

<sup>11</sup> *Квинтилиан Ф. О необходимости знать ораторам музыку // Казанский вестник. 1827. Ч. 20. Кн. 8. С. 289–296.*

«История драматической поэзии у греков»<sup>12</sup>. Среди прочего автор поставил перед собой задачу – дать обзор истории той античной поэзии, которая звучала на подмостках театров. Но так как древнегреческий театр был самым тесным образом связан с музыкой, то о ней рассказывалось на многих страницах этой публикации. Очевидно, это был перевод статьи из какого-то европейского издания, поскольку все распространенные европейские идеи об античном театре оказались на страницах этой статьи (вплоть до аналогий между древнегреческой трагедией и оперой).

В самом начале 30-х годов XIX века в Петербурге вышла книга известного гитариста-любителя (и чиновника Коммерческого банка) Д. Ф. Кушенова-Дмитревского (1782–1835). Ее заглавие было весьма многообещающим<sup>13</sup>. Автор этой работы отводит античной музыке важное место. Здесь читатель кратко знакомится с вкладом в науку о музыке Пифагора, Аристоксена, Евклида, Аристида Квинтилиана, Алипия, Гауденция, Никомаха, Вакхия, Плутарха, Птолемея, Порфирия. Что же касается музыкальной практики, то Кушенов-Дмитревский пересказывает важнейшие факты, фигурировавшие в европейских изданиях. Например, в книге утверждается, что древнегреческую нотацию изобрел кифарод Терпандр с острова Лесбос. Очевидно, что тогда еще было неясно, что один человек (даже самый гениальный) не в состоянии «изобрести» нотную систему, поскольку ее формирование – это достаточно длительный исторический процесс, в котором участвует несколько поколений музыкантов.

15 декабря 1837 года в газете «Северная пчела» появилась статья под загадочным названием «Нечто о музыке древних». От читателей не скрывали, что эта публикация «из франц[узского] журн[ала]». Сначала в ней рассказывается о музыке как необхо-

---

<sup>12</sup> История драматической поэзии у греков // Казанский вестник. 1829. Ч. 27. Кн. 9–10. С. 99–139.

<sup>13</sup> Лирический Музеум, содержащий в себе краткое начертание Истории Музыки с присовокуплением: Жизнеописаний некоторых знаменитых Артистов и Виртуозов оной; разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших Сочинителей, изданной Кушеновым-Дмитревским. СПб., 1831.

димой дисциплине в системе воспитания древних греков. Далее сообщается о том, что мифические и полумифические персонажи Орфей, Лин и Тиртей были «не просто только певцами, но и великими поэтами». Совершенно очевидно, что древнегреческие поэты становились «певцами» по той же логике, по которой А. С. Пушкин стал «певцом земли русской». Вместе с тем, в статье обращается внимание на то, что «когда превозносится до небес лира Анакреонова, то, господа музыканты, каждый раз должны иметь в своей памяти, что речь идет более о стихах сего поэта, нежели о мелодии, от которой до нас не дошло ни одной ноты». Несмотря на то, что последнее утверждение не соответствует действительности (уже тогда были известны образцы античной музыки, опубликованные еще в XVI в. Галилеем), благодаря такому объяснению читатель должен был понять, что современники ценят античную поэзию не из-за мелосов, на которые распевались стихи многих древних поэтов, а из-за поэзии. Однако в статье констатируется, что история не сохранила сведений об античных музыкантах. И это также неверно даже для уровня знаний середины XIX века, поскольку в известной тогда античной литературе упоминается достаточно много имен музыкантов различных специальностей.

В 1838 году в магазинах Петербурга стала продаваться книга английского историка музыки У. К. Штаффорда (1793–1876)<sup>14</sup>. Ее перевод на русский язык появился в результате популярности этого труда, опубликованного прежде не только в Англии<sup>15</sup>, но также во Франции<sup>16</sup> и Германии<sup>17</sup>. Знаменательно, что во Франции ее издание курировал знаменитый Ф.-Ж. Фетис (1784–1871),

---

<sup>14</sup> [Штаффорд У. К.] История музыки. Соч. Г. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями г. Фетиса. Перевод с французского Е. Воронова. СПб., 1838.

<sup>15</sup> *Stafford W. C. A History of Music.* Edinburgh, 1830.

<sup>16</sup> *Stafford W. C. Histoire de la musique par M. Stafford. Trad. de l'Anglais par M-me Adèle Fétis; avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis.* Paris, 1832.

<sup>17</sup> *Stafford W. C. Geschichte der Musik aller Nationen. Nach Fetis und Staffort.* Weimar, 1835.

а переводчиком английского текста стала его жена – А. Л. Е. Фетис (1792–1866). Штаффорд почерпнул главные материалы для своего исторического компендиума из трудов европейских историков музыки. Сам же он в основном опирался на свидетельства путешественников, большая часть которых имела достаточно поверхностные представления о музыкальном искусстве. Поэтому в его книге присутствует много непроверенного материала (кстати, как и у других его современников). Вот лишь некоторые из них: мифический основатель города Фивы Кадм «научил греков музыке и письму», одинарный авлос появился в Греции якобы благодаря жене Кадма Гармонии. (Правда, вслед за этим, автор сразу же утверждает, что авлос был изобретен во Фригии.) Согласно Штаффорду, Орфей сочинял религиозные гимны, а также усовершенствовал устройство авлоса и добавил к лире «гипату» и «паргипату». Хотя вряд ли эти названия звуков теоретической системы были известны музыкантам-практикам, так как культурный уровень абсолютного их большинства был весьма низким и не давал возможности познакомиться с теоретическими трактатами, излагавшими систему. В этом состоит одно из многочисленных заблуждений исследователей нового времени, отождествлявших звуки древней теоретической системы со струнами лиры. Кроме того, Штаффорд повторял уже упоминавшуюся сентенцию, что кифарод Терпандр якобы был *«изобретателем нотного означения»*. Здесь же можно было прочесть и изложение другой «оригинальной идеи», по которой во времена античности ритм *«деспотически господствовал»* (rigorously governed)<sup>18</sup> в греческих мелодиях.

Итак, в течение первой половины XIX века знания об античной музыке попадали в российское общество благодаря переводам зарубежных авторов и пересказам основных положений их работ. Как мы видим, начало было не из легких. Этому во многом способствовал уровень западноевропейского музыкального антиковедения (конечно, кроме чисто российской причины – почти полного отсутствия науки о музыке). В его сфере трудились в основном

---

<sup>18</sup> *Stafford W. C. A History of Music. P. 122.*

не профессиональные музыковеды, а филологи и историки, знавшие древние языки, из-за чего им были доступны музыкально-исторические и музыкально-теоретические источники. Те немногие музыковеды, которые пробовали свои силы в этой области, получали фактологические сведения от филологов и историков, т. е. через «вторые», а порой и «третьи руки». Но хорошо известно, что музыковед, знающий древние языки, несравненно глубже и точнее поймет античный источник, чем самый квалифицированный филолог. Поэтому, отдавая дань уважения филологам за их плодотворнейшую текстологическую работу по изданию античных источников, нельзя не учитывать, что именно благодаря сведениям, полученным от них, в музыкальном антиковедении до сих пор порой встречаются небылицы и заблуждения.

### Оставшаяся неизвестной полемика в русской бетховениане (В. Стасов – Н. Финдейзен)

В 1856 году в большой статье «Автографы музыкантов в Императорской публичной библиотеке» (журнал «Отечественные записки») В. Стасов представил три единицы бетховенского собрания.

Одну из них Стасов ошибочно определил как «листок из записных книжек Бетховена», «гиероглифы» на котором «не напоминают ни одного из известных сочинений композитора», тогда как это лист эскизов Седьмой симфонии. Две других – Нотная тетрадь композитора (черновая партитура) с шестью его обработками народных песен и Письмо Тобиасу Хаслингеру.

Стасов дал описание (с элементами палеографической и топографической характеристики) бетховенской тетради, сопоставил имеющиеся в ней обработки народных песен с изданием их М. Шлезингером, обнаружив между ними «много маленьких неверностей» в нотном тексте, темпах, динамике и в словесных ремарках (ими различия не исчерпываются). Однако художественную ценность бетховенских обработок, за исключением последней, Стасов недооценил.

Представляя письмо Бетховена Хаслингеру (впервые в русском весьма свободном переводе, осуществленном Стасовым, скорее всего, по публикации на языке оригинала), критик отметил, что оно написано «чьей-то чужой рукой» (на самом деле – племянником Карлом под диктовку Бетховена), указал место и дату отправления (Гнейксендорф, 13 октября 1816 года – последнее, конечно же, *описка* Карла) и обращенную к адресату музыкальную шутку «Erster aller Tobiasse», собственноручно написанную Бетховеном (Стасов нашел меткие слова о музыкальном юморе композитора) и его подпись.

Повторив выставленный Карлом 1816 год, Стасов тем самым придал этой *описке* статус *ошибки*: слова Бетховена о *квартете для Шлезингера* (именно *последний* квартет Бетховен действительно обещал Шлезингеру, издавшему его уже после кончины



композитора) он убежденно уточнил: *то есть f-moll № 11*, вероятно имея в виду квартет ор. 95, написанный в 1811 году (возможно, окончательно завершенный и исполненный в 1814-м), изданный (голоса) в 1816 году у З. А. Штейнера (не отсюда ли готовность Стасова поддержать дату, случайно выставленную Карлом на письме – 1816-й?)<sup>1</sup>.

Более к рукописям Бетховена он не обращался. Однако сделанного было достаточно, чтобы крупнейший отечественный бетховенист Н. Фишман назвал Стасова родоначальником русской текстологической бетховенианы.

Имя Н. Финдейзена в отечественной бетховениане никогда не упоминается. Между тем именно он серьезно и, скорее всего, продолжительное время *занимался* бетховенскими материалами, в том числе представленными Стасовым. Но Финдейзен, в отличие от Стасова, изучал их, тщательно работал с ними, что увенчалось выдающимися достижениями<sup>2</sup>. И хотя сегодня мы располагаем лишь выполненным Финдейзеном списком заключительного фрагмента 5-й (предпоследней, с. 15) песни и *двумя* списками 6-й, последней из Нотной тетради Бетховена, совершенно очевидно, что он занимался *всеми* песнями, делал с них списки, т. е. расшифровывал.

Списки Финдейзена, особенно второй, отличает несомненная культура расшифровки. Это первый в России опыт профессиональной работы с автографом Бетховена, исходя из характера и особенностей авторской манеры записи и оформления текста, наметивший адекватный тип и задачи исследовательского комментария к нему. Первым датировав письмо к Хаслингеру 1826 годом,

<sup>1</sup> И при последней перепечатке статьи «Автографы музыкантов...» датировка Стасовым письма Бетховена к Гаслингеру 1816 г. не исправлена и никак не комментируется (Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1974. Вып. 1. С. 142).

<sup>2</sup> ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 689; Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 690. С этой работой связана статья Финдейзена «Ein neues "Schottisches Lied" und ein unveröffentlicher Brief von Beethoven», написанная, скорее всего, в начале 1900-х гг. (ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 689. 6 л. Б. д.).

Финдейзен провел с ним серьезную исследовательскую работу<sup>3</sup>. Расшифровал он и музыкальную шутку Бетховена.

Публикуя факсимиле этого письма, Фишман напомнил, что нотный текст шутки во многих полных собраниях писем композитора не приводится, ибо ряд публикаторов опирались на неточную его копию. Расшифровка Фишмана основана на бетховенском автографе<sup>4</sup>.

На тот же автограф еще ранее и впервые опиралась расшифровка Финдейзена, разительно приближающаяся к классической расшифровке Фишмана, хотя и выполненная много раньше.

Работая с автографами Бетховена, Финдейзен надеялся на их публикацию. Об этом свидетельствует его переписка с А. Калишером, одним из ведущих и авторитетных зарубежных бетховенистов, составителем едва ли не наиболее полного в XIX веке собрания писем Бетховена (насколько сегодня можно судить, Финдейзен – *единственный* его российский корреспондент), и Б. Шустером, основателем, издателем и редактором известного и авторитетного в Германии музыкального журнала «Музыка» («Die Musik»).

Разнообразная по жанрам Бетховениана Финдейзена<sup>5</sup> сформировалась задолго до того, как начал свой путь выдающийся отечественный текстолог П. Ламм, задолго до рождения крупнейшего бетховениста XX столетия Фишмана...

Опыты Финдейзена по своим задачам, по методике их проведения и результатам внутренне полемичны стасовским. Коль скоро они по сей день остаются неизвестными, то и полемика эта скрытая.

---

<sup>3</sup> Вместе с письмом – его копия, выполненная рукой неустановленного лица. В ней также указано 13 октября 1816 г. Ни Стасов, ни Финдейзен эту копию, скорее всего, не видели – иначе они непременно отметили бы этот документ.

<sup>4</sup> *Фишман Н. Л.* Два автографа Бетховена // Советская музыка. 1958. № 8. С. 98.

<sup>5</sup> Она дифференцирована жанрово и функционально, связана с разнообразными формами деятельности Финдейзена-бетховениста – разысканием и собиранием материалов и документов композитора, собственно исследовательской, общественно-научной и пр.

## **Московский митрополит Филарет и Петербург. (К вопросу о церковном пении в двух столицах)**

Филарет, митрополит (Василий Михайлович Дроздов, 1782–1867) – крупнейший деятель русской церкви XIX столетия, церковный иерарх, богослов, проповедник, гимнограф, поэт. Современники именовали его «Митрополитом Всероссийским», «природным Патриархом» русской православной церкви. В 1994 году он был канонизирован русской церковью как Святитель. Выпускник Свято-Троицкой духовной академии, Филарет с Петербургом был непосредственно связан в 1809–1821 годах будучи преподавателем, а с 1812 года ректором вновь образованной Духовной академии. В январе 1815-го и 16 мая 1817 года Филарет присутствовал на экзаменах в Лицее, где его видел юный Пушкин. 18 января 1836 года они встречались на заседании Академии наук. Эта дата была отмечена Пушкиным как памятная «в летописях Российской академии».

До 1841 года Филарет ежегодно подолгу бывал в Петербурге, приезжая на заседания Священного Синода в качестве его члена, а затем до конца своих дней оказывал влияние на общественные настроения и события в северной столице и империи в целом, служа в Москве более полувека (с 1821 по 1867 год). Так, императором Александром I ему было вверено тайное хранение Манифеста о престолонаследии в Успенском соборе московского Кремля. 18 декабря 1825 года Манифест о престолонаследии был оглашен Филаретом<sup>1</sup>. 22 августа 1826 года он участвовал в коронации Николая I, где первенствующим был митрополит Новгородский Серафим, вторым – митрополит Киевский Евгений (Болховитинов), а третьим – Филарет. В августе 1826 года на заседании Синода в Москве, приуроченном к коронации императора Николая I, Филарет выдвинул предложение о продолжении работ по переводу библейских книг, начатых по инициативе Александра I, но встретил

---

<sup>1</sup> *Краваль Л. А.* «Царевич жив!» // *Христианская культура: Пушкинская эпоха* / Ред.-сост. Э. С. Лебедева. СПб., 2010. С. 32–35.

противодействие первенствующего члена Синода митрополита Петербургского Серафима, поддержанного Киевским митрополитом Евгением.

Деятельность Филарета в Синоде продолжалась до мая 1842 года, исключая летнее время и зиму 1834–1835 года, когда он по болезни не мог присутствовать на заседаниях. Так, достоверно известно, что Филарета вызывали в Петербург в мае 1827-го, дважды в 1829 году и осенью 1831 года. Обычно он останавливался на Троицком подворье; в 1822 году – на Ярославском подворье. В 1841–1843 годы Филарет «впал в нерасположение» обер-прокурора Синода Н. А. Протасова и более в столицу не выезжал. В августе 1856 года в качестве первенствующего священника он участвовал в коронации Александра II.

В годы пребывания в Петербурге общественная, богословская и педагогическая деятельность Филарета была интенсивной. В 1811 году по поручению императрицы Елизаветы Алексеевны он написал «Изложение разности между Восточною и Западною церковью в учении веры»; в 1814-м составил «Обзорение богословских наук в отношении к преподаванию их в высших Духовных училищах», ставшее образцом систематического изложения богословия. В августе того же года по Высочайшему указу императора Александра I Синоду об установлении на 25 декабря (Рождество Христова) благодарственного празднества на изгнание из России войск Наполеона и окончание Отечественной войны Филарет составил «Молебное пение об избавлении Церкви и державы Российския от нашествия галлов и с ними двенадцати язык» (СПб., 1826). В 1827 году он был избран почетным членом Академии наук.

Филарет питал живой интерес к изучению церковных древностей. Круг его общения был необычайно широк. Примечательна его дружба с директором Публичной библиотеки А. Н. Олениным. Известно о контактах Филарета с Московским митрополитом Платоном, Петербургским и Новгородским митрополитом Амвросием, Игнатием (Брянчаниновым), с протоиреем и духовным композитором П. И. Турчаниновым. По ходатайству Турчанинова он принял участие в судьбе Ф. Г. Амфитеатрова (в дальнейшем

митрополита Киевского Филарета), определив его инспектором петербургской Духовной академии, а затем ректором московской Духовной академии. Филарет оказывал покровительство регенту лаврского (Троице-Сергиевского) митрополичьего хора и композитору Ф. Александрову (в дальнейшем архимандриту Феофану), подвизавшемуся, при содействии Филарета, в Петербурге с 1809 года, где он сначала преподавал партесное пение в Александро-Невском духовном училище, а затем стал его ректором.

В истории русской литературы стал знаменательным событием обмен в 1830 году стихотворными посланиями: «Дар напрасный, дар случайный» Пушкина, «Не напрасно, не случайно...» Филарета и «В часы забав иль праздной скуки...» Пушкина. Стихотворный ответ Филарета (в жанре псевдопалинодии) распространялся в многочисленных списках. Стихотворение Филарета образует своеобразный триптих со стихотворениями Пушкина, являясь по существу тонкой и возвышенной вариантной копией первого из них<sup>2</sup>.

Будучи воспитанником Троице-Сергиевой семинарии, Филарет хорошо знал певческий репертуар Троице-Сергиевой лавры и своей деятельностью способствовал сохранению этой традиции, в противовес монополистской политике директора Придворной певческой капеллы А. Ф. Львова, пытавшегося представить «придворное» пение, принятое в Петербурге, как каноническое и обязательное для всей России. Известно противостояние Филарета и Львова, опиравшегося на Высочайшие указы о цензурном праве капеллы (1816). Однако Филарет, определявший политику Синода, ведавшего цензурой на духовно-музыкальные сочинения, противостоял Львову, создавая специальные комиссии и оттягивая окончательное решение Синода. Знаток московской традиции, он выражал несогласие с переложениями знаменного распева Турчанинова как в отношении хоровой фактуры, так и в отношении степени отличия этих переложений от древних, известных Фила-

---

<sup>2</sup> *Альтшуллер М. Г.* Между двух царей: Пушкин в 1824–1836. СПб., 2003.

рету по репертуару Троице-Сергиевой лавры, напевов, сохранившихся, по его представлениям «всю простоту истинно духовной, первовдохновенной музыки»<sup>3</sup>.

Противостояние Петербурга и Москвы в деле о церковном пении освещалось в работах Д. В. Разумовского, И. А. Гарднера, митрополита Иоанна, В. И. Мартынова, Ю. Ю. Сергеева, М. П. Рахмановой<sup>4</sup>. По словам Рахмановой, «конечной целью Львова, осуществлявшего волю императора, было устройство единообразного церковного пения по всей России. Это можно понять. Думается, что перед ними стоял образ России, поющей “едиными усты и единым сердцем”. Только единство это Филарет понимал иначе, чем Львов, с его механическим присоединением правильной гармонии к тем напевам, которые были приняты в Придворной капелле, или даже к тем, которые были извлечены им из разных книг и рукописей»<sup>5</sup>. По мнению Филарета, было «хорошо уже и то, что древние напевы сохранились, и в городах и в деревнях более или менее стройное, все же слышится одно и то же пение»<sup>6</sup>. Когда раздосадованный Львов попытался добраться до пения в Троице-Сергиевой лавре, Филарет высказался в письме к настоятелю Лавры о ценности той традиции, которая имеет живое бытование в народе. «<...> Генерал хочет всю церковь переучить пению по-своему. Если в Лавре поют хорошо; если там корень греческого пения, на что же хотеть вырвать сей корень и предлагать четырехголосное пение? Если дадите свои ноты, к ним

<sup>3</sup> Сушков Н. В. Записки о жизни и времени святителя Филарета, митрополита Московского. М., 1868. С. 131.

<sup>4</sup> Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 276; Мартынов В. И. История богослужбного пения: Учебное пособие. М., 1994. С. 186–199; Иоанн (Снычев), митр. Жизнь и деятельность Филарета митрополита Московского. Тула, 1994. С. 326–220; Сергеев Ю. Ю. «Чувствовать дух церковного пения»: святитель Филарет (Дроздов) о церковном пении // Труды Московской регентско-певческой семинарии: 2000–2001. М., 2002. С. 174–178; Рахманова М. П. Митрополит Филарет и церковное пение в Москве XIX столетия // Там же. С. 165–174.

<sup>5</sup> Рахманова М. П. Там же. С. 168.

<sup>6</sup> Цит. по: Сушков Н. В. Записки о жизни и времени святителя Филарета, митрополита Московского. М., 1868. С. 131.

приложат такую гармонию, что и не узнаете ваших нот и вашего напева. И когда вы скажете, что это несходно с вашим прежним, то вам скажут, что гармония правильна и такую признает ее вся Европа. Поэтому лучше нам петь, как благословил донныне преподобный Сергей»<sup>7</sup>. Позиция митрополита по этому вопросу нашла выражение в его «Мнении», появившемся в 1866 году<sup>8</sup>.

Гарднер, говоря об истории конфликта между Львовым и Филаретом, обратил внимание на любопытный эпизод в одном из очерков Н. С. Лескова «Мелочи архиерейской жизни». Там рассказывается о петербургском генерале, пожаловавшемся Московскому митрополиту на несовершенство московского церковного пения и затем обескураженного его беседой в традициях московских юродивых<sup>9</sup>.

Особо следует сказать о настороженном отношении Филарета к культуре старообрядцев, основанном на стремлении сохранения единства православной церкви.

Противостояние Москвы и Петербурга в вопросах церковного певческого репертуара и интонационного строя этих двух различных – московского и петербургского (придворного) – певческих стилей при рассмотрении в историческом контексте позволяет видеть не только особенности перипетий культурных взаимовлияний традиционного и новационного, но и закономерности эволюции национального музыкального языка в церковном пении, продолженной усилиями Одоевского, Смоленского, Кастаньского и достигшей творческих вершин в музыке Чайковского и Рахманинова.

---

<sup>7</sup> Письма митр. Филарета наместнику Свято-Троице-Сергиевой лавры, архим. Антонию. М., 1883. Ч. 3. С. 17–18.

<sup>8</sup> Об этом см.: *Иоанн (Снычев)*, митр. Жизнь и деятельность Филарета митрополита Московского. Тула, 1994. С. 258–261; 326–330.

<sup>9</sup> *Лесков Н. С. Мелочи архиерейской жизни // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 6. С. 522.*

*И. А. Чудинова*

## **«То патриархикó ιφος» и петербургская церковная музыкальная культура**

В середине XIX века в греческой и славянской части православной ойкумены практически в одно и то же время возникают движения, связанные с поиском критериев идентичности церковно-певческой традиции. В 1850-х годах Константинополь и Петербург были обуреваемы одной и той же идеей о необходимости осознания истинных принципов церковного пения и сохранения литургической традиции в чистоте. Несмотря на общность задач, в этот период две столицы православного мира в области церковно-певческой практики практически не соприкасаются. Помимо причин политического и идеологического характера, видимо, были и какие-то иные. О причинах такого культурного «отчуждения» и пойдет речь в дальнейшем.

Что же, однако, роднит культурные процессы, происходившие в двух православных столицах в этот исторический период, и дает возможность их сопоставления? И там, и здесь возникает ощущение нарастающей опасности потери достоверности музыкально-литургического опыта. Событие, столь «насторожившее» и обеспокоившее греков, – это модернизация «иконографики» музыки, произошедшая в начале века (введение нового метода музыкального письма и перевод на упрощенную, «аналитическую» невменную систему всех бытовавших песнопений). Для русских – все более ощутимый диссонанс между активным стремлением к возрождению монашества и духовности и тем хоровым многоголосным стилем, который сложился под влиянием светской европейской музыки, получил полноценные права и повсеместно закрепился в русском храме к середине XIX века. Этот певческий стиль уже не мог удовлетворить потребностей богослужения в новых, аскетически настроенных монастырях, таких, как Троице-Сергиева пустынь в Петербурге под началом архимандрита Игнатия Брянчанинова. Для греков знаком истинной православной



церковно-музыкальной традиции стал *ῥος πατριρχικό*, русские связывали чистоту традиции со «столповым», знаменным пением.

Литургическая речь есть опыт постижения сопутствующего словам молчания. В литургическом языке важнейшее место занимает немое слово – обрядовые жесты, иконография. Церковная музыка как искусство многосоставное – это и опыт звукотворчества, и письмо (своего рода «иконаграфия» звучания), и, хочу особо подчеркнуть, – обрядовый жест. Церковное пение и экфонесис – это не только фонетический дискурс и соответствующий ему визуальный образ, но и жестовость, пение и говорение – это внутреннее и внешнее телодвижение (мимика, кинесис), которое передается и воспринимается только в непосредственном контакте, а запоминается подражанием. Именно совокупность всех трех факторов (звук, жест, графика) определяет характер музыкального «слова» в литургической, обрядовой речи. Изменение (или изъятие) одного из них влечет за собой деформацию литургического музыкального события как целого. Отчуждение в развитии греческой и русской церковно-певческих практик, на наш взгляд, произошло именно в этой «горячей точке» церковно-музыкальной традиции – в отношении к жестовости как ее существеннейшему компоненту.

Греческое понятие *ῥος πατριρχικό* связано с живой энергетикой литургической речи как неиссякаемым источником традиции, воспринимаемой в слушании и *послушанием*, передаваемой «из уст в уста» и «из рук в руки». Идеал «столпового» пения в петербургской культуре связывается, прежде всего, с древностью, рукописями, которые нужно прочесть и приспособить к потребностям настоящего в условиях изменившейся психологии певцов русского клироса. Эти древние тексты могут быть оживлены в нынешнем веке лишь в новом, европейском «формате». Такая установка имеет много причин, и в том числе, в общей перспективе исторической ситуации, она отражает понимание сути духовной традиции и значения аскетического понятия *послушание*, как оно было адаптировано к современной жизни в церковной культуре петербургского периода.

## Образ примадонны на петербургской сцене

В работах как зарубежных, так и отечественных исследователей представлен некий сравнительный анализ роли итальянских и русских оперных примадонн в истории петербургского музыкального театра и шире – русской культуры XIX века в целом. Например, образ настоящей, подлинной примадонны в работе Дж. Баклер идентифицируется с известными певицами итальянской труппы, а певицам русской труппы на фоне их блистательных иноземных соперниц отводится автором весьма скромная роль<sup>1</sup>.

Действительно, итальянские примадонны, регулярно прибывавшие в Петербург начиная с 1843 года, были настоящими примадоннами в полном смысле этого слова. Они прекрасно знали, что от них зависит успех оперной антрепризы, в которую включены десятки людей и громадные деньги, и поэтому многое могли себе позволить – ссориться с композиторами, требовать гонорары, отказываться от ролей, публично выражать свое неудовольствие по разным поводам и даже добиваться от Дирекции императорских театров выплат гонораров в нарушение контрактных условий.

Приведу в качестве примера историю конфликта итальянской примадонны Ж. Каstellан – «превосходного колоратурного сопрано» (как о ней писали) – с Дирекцией императорских театров. По условиям контракта с Дирекцией, артисты имели право болеть с сохранением оплаты не более шести недель. Если данный срок болезни певцами превышался, то им прекращалась выплата жалованья. В подобную ситуацию попала Каstellан, проболев более «положенного» срока. Дирекция намеревалась «сделать ей вычет» и «лишить бенефиса», но Каstellан добилась решения вопроса в свою пользу. «По Высочайшему повелению» бенефис

---

<sup>1</sup> *Buckler J. A. The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia. Stanford, 2000. P. 70–73.*

ей был предоставлен и половина содержания, причитающегося по контракту к удержанию, выплачена<sup>2</sup>.

«Первые певицы» русской труппы также вели себя как примадонны и стремились отстаивать свои интересы перед Дирекцией. Так, в конце 1820-х годов бесспорная примадонна Е. С. Сандунова боролась за пальму первенства на театральных подмостках с примадонной Н. С. Семеновой<sup>3</sup>. И той и другой, а также примадоннам А. Я. Петровой-Воробьевой и М. М. Степановой дирекция также шла во многом на уступки, предоставляя удобные, летние месяцы отпусков, отправляя на лечение в Гельсингфорс, защищая их интересы, требующие юридического вмешательства<sup>4</sup>. История о том, как театральный директор А. М. Геденон лишил голоса Петрову-Воробьеву, – очевидный миф, опровергаемый документами.

Баклер считает, что понятие «русская примадонна» неправомерно в связи «с резким неравенством в финансировании русской и итальянской трупп в XIX веке»<sup>5</sup>. Действительно, если мы сопоставим гонорары, то жалование русских певиц на фоне сумм итальянских примадонн выглядит нищенским. Итальянские певицы (и это в источниках не преувеличено) стоили Дирекции огромных денег. Например, П. Виардо-Гарсия в первый петербургский сезон получала 50000 рублей ассигнациями в год (14285 рублей серебром), Ж. Каstellлан – 35000 тысяч и т. д.<sup>6</sup> Наши примадонны

---

<sup>2</sup> *Иванов М. М.* Первое десятилетие постоянного итальянского театра в Петербурге XIX веке (1843–1853 гг.) // Приложение к Ежегоднику императорских театров. Сезон 1893–1894. СПб., 1895. Вып. 2. С. 73–74.

<sup>3</sup> См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 1859. В контору Дирекции Императорских театров Придворного Театра Российской труппы от актрисы Елисаветы Сандуновой. Л. 8–10.

<sup>4</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 6376. О службе певицы Анны Воробьевой, по мужу Петровой. 30.04.1834–02.03.1850. 31 лист; Ф. 497. Оп. 97/2121. Ед. хр. 1859. 1 марта 1819 – 19 сентября 1831 г. Об увольнении актрисы Нимфодоры Семеновы (меньшой). 85 л.

<sup>5</sup> *Buckler J. A.* P. 82 – 83.

<sup>6</sup> См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Ед. хр. 9316. Дело по предписанию г. аудитора с контрактом Итальянской певицы Виардо Гарсия. 2 октября 1843 – 24 февраля 1844. Л. 4.

Петрова-Воробьева и Степанова на пике своей карьеры получали по 1140 рублей серебром в год<sup>7</sup>. Но разница в гонорарах не дает оснований делать далеко идущие выводы об отсутствии в середине века в России института примадонн. Подобные факты необходимо рассматривать не в сравнении с итальянским сюжетом, а в рамках истории развития в России музыкально-театрального дела, подробного и документированного изучения сценической и частной жизни певиц.

В Петербург прибывали действительно знаменитые примадонны европейского класса из крупнейших театров мира – Итальянской оперы в Париже, Миланского театра, Венской итальянской оперы. Они гастролировали по Европе, пели в престижных аристократических салонах, их стабильные гонорары оплачивались в твердой валюте. Одним словом, существовала мощная традиция, и контакт с этой традицией в России дал свои положительные результаты.

Русские примадонны, например Петрова-Воробьева, Степанова, с точки зрения социального положения, европейской славы, профессионального опыта работы на различных европейских сценах в 1840–1850-е годы не могли соперничать с иностранками. И не соперничали, а многому учились у итальянских певиц.

Русская труппа в сравнении с европейскими в середине века была еще очень молодой. Имидж «примадонн» европейского типа у нас только складывался. Русские примадонны 1840–1850-х годов, не получая европейских гонораров, тем не менее, в полной мере осознавали себя «первыми певицами». Они исполняли ведущие оперные партии, пели при дворе, о них писали известные критики, их награждала дирекция за талант и усердие, они получали подарки от императорской фамилии. Подобные факты сценической биографии давали им возможность осознавать себя по-настоящему «первыми» певицами.

---

<sup>7</sup> См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6376. Л. 24; Оп. 1. Ед. хр. 6024. О службе, состоявшей при С-Петербургских театрах, уволенной актрисы, певицы, пансионерки Марии Степановой. 16 августа 1833 – 1 октября 1854. Л. 28.

### **«Журнал поспектакльных записей» как источник сведений о жизни русской труппы на сцене**

В театральной жизни Петербурга первой половины XIX века русская труппа занимает особое место. С ее деятельностью связаны имена многих известных композиторов, исполнителей, капельмейстеров, постановщиков, художников-декораторов. Появление русской классической оперы также во многом оказалось возможным благодаря существованию русской труппы.

Воссозданию достоверной картины жизни русских артистов способствуют, прежде всего, архивные документы из фонда Дирекции императорских театров, сохранившиеся в Российском государственном историческом архиве (РГИА).

Предметом особого рассмотрения стали рукописные «Журналы записей как прошел спектакль» за 1831–1834 годы<sup>1</sup>. «Журналы» эти – своеобразное продолжение репертуарных книг. Но кроме репертуара всех театров, в них зафиксированы комментарии официальных наблюдателей о том, *как* прошел спектакль. В записях находят отражение различные аспекты жизни труппы на сцене: репертуар, игра актеров, реакция публики и многие подробности театрального быта тех лет. Эти комментарии наряду с тщательно выписанным репертуаром и становятся чрезвычайно ценным источником информации о жизни и деятельности русской труппы.

Удалось выявить, что в большинстве случаев записи, связанные с деятельностью русской труппы, велись Р. М. Зотовым – драматургом, переводчиком, театральным критиком, автором мемуаров «Театральные воспоминания», заведовавшим с 1826 по 1836 год репертуаром русской труппы.

Прежде всего, «Журнал» является ценным источником для выявления и уточнения репертуара труппы, имен исполнителей. Замены спектаклей и актеров, нередко случавшиеся в послед-

---

<sup>1</sup> РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Ед. хр. 59, 60.

ний момент, тщательно фиксировались театральными «летописцами».

Журнальные записи позволяют сделать выводы о том, насколько часто на петербургской сцене фигурировали оперные спектакли. Так, например, за два месяца театрального сезона 1831 года русская труппа провела 48 представлений, осуществив 105 различных постановок. Но только 12 из них (т. е. десятая часть) относились к операм. Значительную часть репертуара труппы составляли все-таки водевили и комедии<sup>2</sup>.

Кроме репертуарных подробностей, приводимые в «Журнале» сведения помогают дополнить творческие портреты артистов, уточнить список их ролей и амплуа, выявить степень популярности тех или иных «персон» у публики. В записях содержатся любопытные и ценные заметки об игре актеров.

Театральное представление – это результат продолжительной подготовительной работы многих людей. И их закулисная жизнь также подробно отражена в рассматриваемых документах. Мы узнаем, в частности, о разнообразных обязанностях артистов перед театральной дирекцией и о тех наказаниях, которые следовали в случае их нарушений. Успех театрального представления нередко зависел от работы художников-декораторов, техников сцены, от специфики использования сценических машин. Суммируя записи, касающиеся подобного рода деятельности, можно попытаться реконструировать процесс создания спектаклей, уточнить какие-то детали сценографических решений.

Весьма ценные сведения касаются публики, посещавшей русские спектакли, а также отношения театралов к различным событиям музыкально-театрального вечера. В журналах фиксируется реакция публики на игру актеров, на качество театральных постановок и содержание спектаклей.

Наконец, на основании журнальных записей становится возможным уточнить информацию о театральных площадках, зани-

<sup>2</sup> Необходимо иметь в виду, что в рассматриваемый период чрезвычайно популярен был так называемый смешанный тип театрального представления, когда в течение вечера публике предлагали и драму, и комическую оперу, и балет, и интермедию.

маемых русской труппой в день представления, о времени начала и окончания спектакля, а также о его продолжительности.

Таким образом, в процессе выявления и сопоставления различных мелких деталей и подробностей, зафиксированных в театральных журналах, складывается целостная картина жизни русской труппы на сцене и за кулисами.

## Французская опера в русской прессе: 1801–1825

Французская придворная опера XIX века в Петербурге имела богатую, но недолгую историю: первая труппа просуществовала до конца 1811 года, вторая – с 1819 до середины 1820-х годов. По количеству упоминаний в прессе в эти годы она уступает только русской опере. Рецензии на оперные спектакли публикуют журналы «Лицей», «Драматический вестник», «Северный вестник», «Северный наблюдатель», немецкоязычные «St. Petersburgische Monatsschrift», «Ruthenia». Большинство статей представляет собой подробный пересказ содержания оперного спектакля и в завершении – несколько общих фраз об игре артистов («оперу «Два дня» оживляет пение г-жи Андрие, Бертен, Монготье и игра их и г-на Меес»<sup>1</sup>, «забавна игра Клапареда»<sup>2</sup>, «пение г-д Андрие и Клапареда мало занимают»<sup>3</sup>). Музыка в статьях практически не затрагивается. И если сегодня музыкальный репертуар труппы можно восстановить по репертуарным книгам, а судить о нем – по партитурам произведений, их нынешним аудиозаписям и постановкам, то свидетельств об игре актеров сохранилось, к сожалению, немного.

Главным объектом внимания журналистов стала Ж. Филлис-Андриё – выдающаяся певица (сопрано), высокооплачиваемая солистка французской оперной труппы (1803–1811), определявшая ее репертуар, любимица публики. Среди всеобщего восхищения резкой критической нотой выделяется заметка «Рутении» 1808 года (Ruthenia, Bd. 1, April). Отдавая дань живой игре госпожи Филлис, корреспондент замечает, что «там, где она не поет своих песенок и не прибегает к своему обычному легкому условному тону и другим средствам очарования, там она оказывается французенкой – остроумной, но неженственным, холодным существом»<sup>4</sup>. Возможно, в словах журналиста была доля правды:

<sup>1</sup> Лицей. 1806. Ч. 3. Кн. 2. С. 104.

<sup>2</sup> Лицей. 1806. Ч. 2. Кн. 1. С. 112.

<sup>3</sup> Северный вестник. 1805. Ч. 8. Август. С. 243.

<sup>4</sup> Цит. по: *Гозентуд А. А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959. С. 340.



индивидуальности Филлис оказались ближе роли комедийного плана. Сравнивая Филлис-Андрие и Е. С. Сандунову – «звезд» французской и русской музыкальной сцены, часто исполнявших одни и те же партии, критик «Аглаи» пишет: «Г-жа Филлис – милая нимфа; г-жа Сандунова – величественная грация. Первая господствует над воображением зрителя; другая – над сердцем его. Одна превосходит в живости положений; другая – в изображении страстей. Одной приносите дань взоров, другой – восторги души»<sup>5</sup>.

В России у Филлис-Андрие родилась дочь, Филлис-младшая. В 1820 году она как профессиональная певица приехала в Петербург из Варшавы и заключила трехлетний контракт с инспектором и режиссером французской труппы Ф. Мезьером. О ее дебюте на российской сцене благосклонно и доброжелательно сообщает «Сын Отечества» (1820. Ч. 61. № 15–16). Но в целом с 1820-х годов любители театра стали относиться к французской труппе довольно прохладно, а журналисты – весьма равнодушно. Уже с конца 1810-х рецензентов все больше занимают драматические спектакли и актеры французской труппы. Так, о драматической актрисе Жорж только за первый год ее работы в придворном театре Петербурга было опубликовано больше статей, чем о Филлис-Андрие за все время ее пребывания в России.

В репертуар французской оперной труппы входили сочинения А. Буальдьё, А. Гретри, Н. Далеирака, Н. Изуара, Л. Керубини, А. Саккини, Д. Штейбельта. По числу восторженных откликов в газетных и журнальных публикациях пальма первенства принадлежит музыке Э. Мегюля. В ряду оперных названий чаще всего фигурируют «Багдадский калиф» и «Алина, королева Голкондская» Буальдьё. В 1812 году читатели московского альманаха «Талия» смогли получить удовольствие от перевода на русский язык либретто «Алины», выполненного Д. И. Вельяшевым. В 1818 году Р. М. Зотов опубликовал в «Сыне Отечества» развернутый отклик на постановку «Алины» силами русской труппы. Он видел в «восхитительной музыке» оперы Буальдьё гарантию того, что столичный зритель, уставший от «жалких драм» и «мно-

---

<sup>5</sup> Аглая. 1808. Ч. IV. № 11. С. 45.

горучных переводов трагедий Корнелевых», не потеряет интерес к театру<sup>6</sup>.

В ноябре 1811 года вышел указ о роспуске французской труппы. «Сын Отечества» поместил карикатуру, изображавшую изгнание из Москвы французских артистов (1812. Ч. 2. № 10). Со времени спешного расформирования французской оперы и на протяжении восьми лет газетчики лишь изредка вспоминали об уехавших певцах и актерах, и только для того, чтобы немедленно предать их имена забвению.

С 1812 года французская опера в русской прессе – это, в первую очередь, новости из-за границы, заметки о французских музыкантах прошлого и настоящего и, наконец, сведения о французских операх и водевилях, исполнявшихся русской, реже – немецкой труппами. Все большей критике подвергались сюжеты французских опер, попадавших на русскую сцену. Еще в апреле 1808 года «Драматический вестник» скептически отозвался о либретто «Опрокинутых повозок» Буальдьё – оперы, переделанной из водевиля Э. Дюпати «Обольститель в дороге».

Наметившаяся тенденция в полной мере проявила себя в 1815 году. Петербургская постановка оперы Изуара «Жоконд» на русском языке послужила причиной резкого противостояния критиков, в котором участвовали Н. И. Греч («Сын Отечества») и переводчик оперы П. А. Корсаков («Русский инвалид»). История получила неожиданную развязку, когда в издательство «Сына Отечества» пришло письмо от несуществующей «московской барышни Тани». На него последовал остроумный ответ Греча. В ответе содержался рецепт «переделки с французского»; такими переделками тогда изобиловал российский репертуар (Сын Отечества. 1815. № 10. Раздел «Благотворения»)<sup>7</sup>. Приходится только сожалеть, что к 1840-м годам, когда выступления в прессе стали остро полемическими, французская оперная труппа уже прекратила свое существование.

---

<sup>6</sup> Сын Отечества. 1818. Ч. 43. № 3. С. 121.

<sup>7</sup> «Письмо Тани» и ответ издателя «Сына отечества» пропущены в росписи Т. Н. Ливановой «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века» (Вып. 1. 1801–1825. М., 1960).

## **Плотник-царь и крестник Гайдна. К истории Петра Великого на оперной сцене**

Одно из первых появлений на сцене музыкального театра личности российского императора Петра I произошло в комической опере А.-Э.-М. Гретри «Петр Великий», премьера которой состоялась 13 января 1790 года в парижском Театре итальянской комедии<sup>1</sup>. Автором либретто стал Ж.-Н. Буйи. Ему принадлежит текст оперы «Леонора, или супружеская любовь» (музыка П. Гаво), ставший впоследствии литературным источником оперы Л. Бетховена «Фиделио». Сюжет оперы «Петр Великий» Буйи скомпоновал на основе «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера, объединив события разных лет: Великое посольство (работа Петра на голландских судах), а также знакомство и последующую женитьбу Петра I на прачке Марте Скавронской, будущей императрице Екатерине I. Опера Гретри, появившись на французской сцене, прославляя образ «положительного монарха», пользовалась большим успехом у публики и критики. Она и стала сюжетной моделью для зингшпиля Й. Вейгля «Юность Петра Великого».

Йозеф Вейгль (Weigl; 28 марта 1766, Эйзенштадт – 3 февраля 1846, Вена) – один из наиболее успешных и плодотворных австрийских композиторов конца XVIII – начала XIX века, автор более 30 опер, 18 балетов, многочисленных кантат, месс, ораторий и инструментальных сочинений. Он родился в семье музыкантов капеллы князя Н. Эстергази Великолепного. Его отец был выдающимся виолончелистом своего времени и поддерживал приятельские отношения с Й. Гайдном. Поэтому неудивительно, что именно Гайдн выступил в роли крестного отца и покровителя будущего композитора. В 1792 году Вейгль сменил А. Сальери на

---

<sup>1</sup> Более подробно об этой опере см.: Булычева А. В. Сказка, замаскированная под реальность: опера Андре Гретри «Петр Великий» (1790) // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 51–60.

посту капельмейстера Венской придворной оперы и в этой должности проработал 30 лет, до 1822 года.

Созданная Й. Вейглем в 1814 году опера «Юность Петра Великого» была приурочена к проходившему в Вене знаменитому большому конгрессу стран-победительниц в войне с Наполеоном и впервые поставлена 10 декабря 1814 года силами Венской придворной оперы<sup>2</sup>. Премьера прошла на сцене придворного Кернтнертортеатра. Вейгель посвятил оперу императрице Елизавете Алексеевне, находившейся вместе со своим супругом императором Александром I в то время в Вене и присутствовавшей на премьере. В КР РИИИ сохранился рукописный экземпляр партитуры (подарочная копия), переплетенный в два тома<sup>3</sup>. На титульном листе выведена надпись: «Die Jugend Peters des Grossen Ein Singspiel in 3. Aufzügen. Ihrer Majestät der regierenden Kaiserinn aller Reussen Elisabetha Alexiewna in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Verfassern Joseph Weigl Kapellmeister und Friedrich Treitschke Dichter und Regiseur an den k. k. Hoftheatern» («Юность Петра Великого. Зингшпиль в трех действиях. Вашему Величеству царствующей Императрице всея Руси Елизавете Алексеевне с глубочайшим почтением посвящают авторы Йозеф Вейгель капельмейстер и Фридрих Трейчке поэт и режиссер Придворного театра»).

Для создания немецкого либретто оперы Г.-Ф. Трейчке использовал французский образец Буйи. Круг персонажей остался практически тот же, но были изменены имена, а сюжетная линия еще более схематизирована. В опере Вейгля семь действующих лиц: Петр Великий (высокий бас), его верный министр Лефорт (бас), юная поселанка Катинка (сопрано), корабельный мастер Григорий (бас), его жена Феодора (меццо-сопрано, в издании клавира указан альт), их дочь Марина (сопрано) и молодой арендатор, возлюбленный Марины, Иван (тенор). В отличие от оперы Гретри Вейгель поменял тесситуру в партии главного героя, запевшего вместо тенора бас-баритоном.

---

<sup>2</sup> См.: k. k. Hoftheater am Kärntnerthor // Theater Zeitung. № 142. 1814. 27.12. S. 1.

<sup>3</sup> КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 37 а, б.

На премьере в главных ролях были заняты выдающиеся венские певцы того времени. Партия Петра I исполнялась А. Форти, впоследствии участником премьеры «Эврианты» К. М. Вебера, в роли Катинки, возлюбленной Петра, выступила примадонна А. П. Мильдер-Хауптманн, высоко ценимая Л. Бетховеном в премьеры его одноименной оперы. Партии министра Лефорта и корабельного мастера Григория исполнили два баса И. Заал и К. Вейнмюллер. В том же 1814 году они принимали участие в сценическом возобновлении бетховенской оперы, получившей в третьей редакции название «Фиделио».

Сюжет «Юности Петра», разворачивающийся на протяжении трех действий, незамысловат: Петр I вместе со своим верным другом и министром Лефортом работают на корабельных верфях у судового мастера Григория, перенимая его опыт строительства. Там же Петр встречает прекрасную и добродетельную крестьянку Катинку, в которую влюбляется, и она отвечает ему взаимностью. Но сообщение о стрелецкой смуте в России заставляет Петра срочно отправиться на родину, дабы по-царски разобраться со всеми возникшими сложностями. Катинка, не зная о подлинной причине отъезда Петра и о том, что он царь, подозревает возлюбленного в неверности и считает себя брошенной. Но все, конечно же, завершается благополучно. Появляется царский министр Меншиков (разговорная роль), открывающий инкогнито Петра. Вслед за ним предстает и сам император российский, окончательно развеивая все сомнения возлюбленной и объявляя о своем решении взять в жены Катинку, «равную ему своими добродетелями». Заключительный хор славит царя и его супругу.

«Юность Петра Великого» согласно законам жанра зингшпиля имеет номерную структуру. В первом действии – 7 номеров, во втором и третьем – по 5. Кроме развернутой увертюры, II и III акты также имеют симфонические вступления. Поскольку опера Вейгля писалась как официальное «произведение на случай», композитор намеренно избегал каких-либо особых сложностей как в драматургии, так и в сфере музыкального языка. Развернутыми ариями в опере наделены главные герои: Петр I (ария из 2-го действия «*Heil mir! Ich werde Liebe finden!*»; D-dur),

Катинка (ария из 3-го действия «Von meinem Auge fällt die Blind»; B-dur) и Григорий (ария с хором из 2-го действия «Der Kaiser, den ihr alle kennt»; B-dur). Небольшой сольный номер встречается в партии дочери Григория Марины (романс из 1-го действия «Ich ward nach unsrer Stad gesand»; a-moll), остальные номера отданы хору и ансамблям. В терцете из 1-го действия («Wohlthun ist des reinsten Gluckes Quelle»; B-dur) композитор использует прием а capell'ного пения, показывая себя умелым мастером ансамблевого письма. Оркестр представлен классическим парным составом с двумя кларнетами (B и A) и валторнами (Es и G).

После премьеры опера несколько раз возобновлялась в Вене, однако довольно быстро вышла из моды. Было бы крайне интересно увидеть на оперной сцене или хотя бы услышать «Юность Петра» Вейгля, но попытки поставить оперу сегодня, к сожалению, пока не увенчались успехом.

## **«Un Lieder de Schubert» в России 1830–1840-х годов**

Современные представления о появлении песен Ф. Шуберта в России базируются на трудах Б. В. Асафьева и М. П. Алексева<sup>1</sup>, основанных на воспоминаниях современников и периодике 1840-х годов. Привлечение более широкого круга источников – нотных изданий, нотоиздательских и нототорговых каталогов, рукописных нотных альбомов позволило прокомментировать и существенно дополнить сведения, обобщенные в трудах советских музыковедов.

В России 1830-х годов песни Шуберта были известны узкому кругу любителей. Имевшиеся в продаже ноты с оригинальными текстами практически не интересовали общество, в «немецкоязычных» рукописных альбомах второй четверти XIX века сочинениям венского мастера отведено весьма скромное место.

Важным шагом на пути признания песен Шуберта в России стало их широкое распространение во Франции. Во второй половине 1830-х годов композитор, чье творчество было практически не востребовано при жизни, вошел в число наиболее исполняемых в Париже авторов. Песни Шуберта издавали Ш. С. Ришо и М. Шлезингер, переводы их словесных текстов на французский язык выполнили Беланже и Э. Дешамп. Велика роль в популяризации творчества Шуберта певцов А. Нурри и К. Фалькон.

Поступление в нотные магазины Петербурга и Москвы французских изданий Lied стало «прорывом» на пути знакомства отечественных меломанов с музыкой Шуберта. В российской прессе акцентировалась увлеченность парижан его песнями. Их «французские» варианты быстро вошли в салонный и концертный репертуар Петербурга, а списки появились в любительских нотных альбомах. На этапе знакомства русской публики с творчеством

---

<sup>1</sup> *Асафьев Б. В.* Музыка в кружках русских интеллигентов 20-х – 40-х годов // *Музыказнание. Временник отдела музыки ГИИИ.* Л., 1928. Вып. 4. С. 5–12; *Алексеев М. П.* Первые встречи с Шубертом: Из истории русской музыкальной культуры // *Венок Шуберту. 1828–1928: Этюды и материалы.* М., 1928. С. 12–23.

композитора наиболее востребованными оказались произведения, темы и образы которых были устоявшимися и привычными, а музыкальный язык – относительно традиционным. Особенно широкую популярность приобрела «Серенада».

К началу 1840-х годов относятся первые публикации «русскоязычных» шубертовских Lied, издававшихся по отдельности и небольшими сериями. Названия серий, как правило, приведены на русском и французском языках, многие издания, наряду с русским, имеют французский подстрочник. Известны случаи, когда русский перевод, выполненный с языка оригинала, в нотном тексте, тем не менее, дублируется французскими стихами. Таковы, например, «Предчувствие война», «Серенада», «У моря» с текстом Н. П. Огарёва (Миллер и Гротриан, 1842). Среди переводчиков шубертовских песен известны также Е. П. Бурнашева, Ф. Н. Глинка, И. П. Крешев. Сегодня при отсутствии прямых документальных свидетельств сложно судить, с какого языка (немецкого или французского) выполнялись «русские» переводы текстов песен. По-видимому, основой перевода на русский язык нередко становился французский текст.

Последствия двойного перевода текстов песен Шуберта ощущаются и поныне. Так, «Heidenröslein» (нем. досл. «Степные розочки») в современных русскоязычных изданиях интерпретируется либо как «Полевая розочка», либо как «Дикая роза» (фр. досл. «Rose sauvage»). Песня «Отъезд» (№ 7 – «Лебединая песня»), если исходить из немецкого оригинала, должна переводиться как «Прощание» («Abschied»), однако в русскоязычной практике прижился иной вариант – от французского «Le Départ».

В контексте отечественной культуры первой половины XIX века путь художественного явления в Россию через Париж скорее типичен, нежели уникален. Во французской «транскрипции» русское общество знакомилось со многими произведениями немецкой литературы, среди которых – не только забытые сегодня сочинения С. фон Ларош, Х.-Б.-Э. Науберта, И.-Г. Кампе, но и «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте, сказки братьев Я. и В. Гримм. Именно сформировавшаяся во Франции мода на Шуберта и огромная популярность, которую приобрели его песни в парижских салонах способствовали быстрому и всеобщему признанию его творчества в России.



## **Популярная музыка в городской зрелищной культуре Петербурга первой половины XIX века**

Городское пространство Петербурга первой половины XIX века – эпоха интенсивного развития зрелищной культуры. В различных зонах города (на улицах, площадях, в садах, трактирах, клубах, частных домах, концертных и театральных залах) закреплялись старые и возникали новые, достаточно разнообразные зрелищные формы развлечений «с музыкой». Среди них – уличное музицирование; садовые зрелища, концерты и «вокзалы»; трактирные праздники, танцы, выступления музыкантов; балы и музыкально-театральные автоматы в клубах; маскарады, цирковые представления, концерты смешанного типа. Использование в развлекательных программах таких ярких эффектов, как «фехтовальные турниры», «живые картины», декламация, акробатика с «музыкальными упражнениями», «лотерея-аллегри», «пневматохимические огни», способствовало большому притоку городских жителей, «искавших зрелищ». Безусловно, необходимо изучение различных сторон организации развлечений в городской жизни: времени их проведения, правительственных разрешений, рекламных текстов, принципов ценообразования.

В Петербурге в рассматриваемый период широко распространились народные гулянья, сюжеты которых нередко использовались сценаристами и композиторами в качестве моделей для создания театральных дивертисментов и интермедий. Большинство из них с разной частотой появлялись на афишах в период с 1815 по 1830 годы, поскольку именно в это время наиболее востребована в обществе оказалась национальная тема. Эти спектакли являлись своеобразным продолжением и развитием жанра патриотического дивертисмента. Среди них наибольшей популярностью пользовались: «Семика, или гулянье в Марьиной роще», «Гулянье на Воробьевых горах», «Гулянье первого мая в Сокольниках», «Гулянье на Крестовском острове, или Сюрпризы», «Петергофское гулянье», «Первое мая, или гулянье в Екатерингофе». Весьма лю-

бопытно сохранившиеся рукописные либретто дивертисментов и сценарные проекты на сюжеты из народной жизни, «дозволявшиеся к представлению» цензурой, но не всегда датированные и, видимо, так и не попавшие на сцену. Тем не менее, эти тексты важны с исторической точки зрения как материал, где зафиксированы характерные бытовые сцены, типизированные персонажи, инкрустированы тексты популярных городских песен и танцев.

Музыка, представленная в старопечатных изданиях (песенниках и инструментальных сборниках) – отражение реального звукового пространства города. В большинстве случаев она вошла в домашний обиход с улицы, городских праздников, садовых концертных площадок и включала в себя набор жанров, составлявших популярный в обществе репертуар: русские, малороссийские, казачьи, цыганские, тирольские песни, танцы и вариации на их темы, «российские песни», военно-патриотические песни и марши, театральную музыку – куплеты из водевилей, арии, ариетты, танцы из опер и балетных дивертисментов, а также многочисленные экосезы, полонезы, мазурки, кадрили, вальсы.

«Звуковое поле» праздничного Петербурга мозаично и разнородно. Его составлял огромный, жанрово- и стилистически многослойный массив популярной музыки, то есть музыки общедоступной, получившей известность, пользовавшейся успехом и спросом у широких слоев городского населения. В связи с этим важное значение приобретает изучение процесса миграции наиболее ярких образцов песенно-танцевальной музыки в городском пространстве, ее распространение и «кочевание» на профессиональных площадках города – в публичных театрах и концертных залах, в домашних и публичных формах досуга.

Музыкально-развлекательная практика города, ориентированная на зрелищность, отличалась не только полижанровостью и многонациональностью, но и разнообразием исполнительских составов. Военно-духовой, «янычарский», роговой и струнно-духовой («балльный») оркестры, хоры цыган и русских «песельников», ансамбли тирольских певцов курсировали с одной площадки на другую. В разных формах развлечений и праздников

использовался обширный инструментарий: шарманки, механические органы, рожки, волынки, гармоники, торбаны, гитары, скрипки, контрабасы, фортепиано, арфы, кларнеты, валторны, трубы, литавры.

В популярной инструментальной и вокальной музыке, звучащей на городских праздниках и увеселениях, осуществлялся интенсивный процесс взаимообмена западноевропейского и русского жанрово-тематического материала. В связи с этим понятны мотивы использования композиторами русских напевов в полонезах и кадрилиях, механизм воздействия песен и танцев западноевропейского образца на характер изложения русских и малороссийских народных песен. Так создавалась богатейшая «лаборатория тематизма», благодаря которой популярная музыка города приобрела многогранность и разноплановость.

## **Singakademie и Liedertafel – старейшие немецкие певческие общества Петербурга**

К середине XIX века в Петербурге сформировались два основных типа немецких любительских певческих обществ: «Singakademie» («Зингакадемия») и «Liedertafel» («Лидертафель»). Основа деятельности обществ – хоровое пение и организация концертов. «Singakademie» располагала смешанным хором, ориентированным на крупный ораториальный («духовный») репертуар. «Liedertafel» была основана по типу товарищеского кружка и располагала мужским камерным хором, исполнявшим светский (преимущественно камерный) репертуар.

**Singakademie.** Основатель и первый руководитель петербургской «Зингакадемии» – Генрих Белинг (Билинг, Behling, 1793 – 27 янв. 1854), немецкий органист, пианист, педагог, композитор, хоровой дирижер. Он преподавал пение в Петришуле, с 1824 года – фортепиано в Воспитательном доме (Сиротском институте в Гатчине), с 1840 по 1854 год служил органистом лютеранской церкви св. Петра и Павла<sup>1</sup>.

Белинг основал «Зингакадемию» в декабре 1818 года по модели берлинской Singakademie, созданной еще в 1790 году<sup>2</sup>. Позже (1822) на основании Высочайшего повеления петербургская «Зингакадемия» приобрела статус официально утвержденного певческого общества, со своим уставом и кассой<sup>3</sup>.

Участники хора собирались один раз в неделю, по четвергам. Раз в сезон (обычно на Пасху) хор давал большой концерт; при этом билеты на выступления не продавали, а раздавали наиболее заинтересованным лицам сами участники. Петербургская «Зингакадемия» сторонилась всякой публичности. С 1818 и до начала 1850-х годов Singakademie была единственным в Петербурге хо-

<sup>1</sup> Heinrich Behling // Sankt-Petersburger Zeitung. 1854. 31. März (12 April). №. 71. S. 331.

<sup>2</sup> Die 25. Jubelfeier der Singakademie zu St. Petersburg // Sankt-Petersburger Zeitung. 1844. 6 (18.) Januar. №. 4. S. 19–20.

<sup>3</sup> Ebd.

ровым обществом, специально и последовательно занимавшимся немецкой ораториальной классикой. О конкретных выступлениях хора до середины 1860-х годов пока известно мало. Известно, что весной 1840 года прозвучала оратория Г. Ф. Генделя «Самсон», а в свой юбилейный год (11 марта 1843) хор исполнил «Реквием» В. А. Моцарта и ораторию «Израиль в Египте» Генделя<sup>4</sup>. По отзыву критика, к моменту торжества «Зингакадемия» уже имела в истории общества целый ряд замечательных исполнений и пользовалась в столице серьезной и заслуженной славой<sup>5</sup>.

Дальнейшее исследование деятельности петербургской «Зингакадемии» дает возможность обратиться к истории рецепции музыки И. С. Баха и Г. Ф. Генделя в Петербурге.

**Liedertafel.** Петербургское хоровое общество «Лидертафель» основано 21 января 1840 года немецким коммерсантом и любителем пения Э. Т. Мюллером. Название общества происходит от слов «Lied» («песня») и «Tafel» («стол»). Цель молодого общества, как считали его основатели, заключалась в воспитании «вкуса к четырехголосному мужскому пению в кругу друзей и единомышленников»<sup>6</sup>. «Лидертафель» создавался по образцу немецких обществ мужского хорового пения камерного типа и по характеру приближался скорее к товарищескому кружку.

Петербургский кружок был невелик: в 1842 году он насчитывал всего 15 участников, к 1849 их число возросло до 46 и затем колебалось в зависимости от официального статуса общества. Руководили обществом: с 1844 по 1847 год – Э. Майер; с 1847 по ноябрь 1850 года Б. Дамке; с 13 ноября 1850 по 1 ноября 1876 года – вновь Майер.

Кружок собирался сначала два раза в месяц, затем – еженедельно. Собирались вечером, по петербургской традиции весьма поздно, с 20 до 23 часов, сначала на квартирах участников, позднее (когда число участников возросло) в снимаемых залах. На каждом собрании члены кружка исполняли от 20 до 28 вокальных

---

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Die Feier der sechzigjährigen Bestehens der Singakademie // Sankt-Petersburger Zeitung. 1907. №. 7. 7 (19) Januar. S. 1.

<sup>6</sup> Ebd., 1.

квартетов, затем следовало дружеское застолье. В первый понедельник каждого месяца на собрания допускались гости, а один или два раза в сезон – дамы. На таких встречах проводились маленькие концерты и звучали уже разученные ранее произведения. Раз в сезон устраивали «семейный вечер» (Familienabend), а весной – поездку за город. Для усовершенствования членов кружка в пении летом 1845 года при обществе была организована «Начальная школа пения», руководство которой принял на себя Майер<sup>7</sup>.

С самого начала существования общества важнейшим для него стал вопрос об официальном статусе. Петербургский «Лидертафель» возник в Николаевскую эпоху как частный кружок. Замыслы и намерения его членов были самые серьезные и масштабные, но для этого тогда требовался официальный статус. Император Николай I, как известно, не выносил «самодеятельности». Любая частная инициатива, даже самая благородная, казалась ему подозрительной и могла быть наказуема. По его убеждению, все должно было функционировать в рамках идеально работающей государственной машины. Руководители кружка неоднократно подавали прошения о присвоении ему официального статуса. И постоянно получали отказ. Тогда они решили присоединить хор к какой-либо значительной и уже утвержденной ранее организации. В 1848 году «Лидертафель» влился в императорское Симфоническое общество на правах мужского хора, прекрасно выступавшего в концертах и получившего отличную прессу<sup>8</sup>. Однако в 1850 году Симфоническое общество прекратило свое существование, что поставило под сомнение сам факт существования кружка.

Возрождение общества началось лишь в 1857 году с началом нового царствования. Присвоение кружку официального статуса последовало осенью того же года, а летом 1861-го был утвержден его устав под названием «Общество С.-Петербургского мужского пения “Liedertafel” (St. Petersburger Gesellschaft für Män-

---

<sup>7</sup> Ebd., 16.

<sup>8</sup> Ebd., 22–23.

pergesang)»<sup>9</sup>. Концертный сезон 1861/1862 года стал первым официальным сезоном в истории «Лидертафель» в Петербурге.

Дальнейшее изучение истории петербургских обществ «Singakademie» и «Liedertafel» позволит исследовать степень включенности Петербурга в общеевропейскую систему аналогичных институций. Это откроет нам еще один (наряду с концертами виртуозов, деятельностью оркестров и театральных трупп) аспект «присутствия» Петербурга в едином европейском пространстве музыкальной жизни.

---

<sup>9</sup> РГИА. Ф. 1826. Оп. 22. Ед. хр. 1165. 1861.

*В. В. Кошелев*

**«Sankt-Petersburgische Zeitung» и  
«Санкт-Петербургские ведомости» как источник  
исследования проблем инструментоведения  
XVIII–XIX вв.**

Важную роль в процессе развития музыкальной культуры Петербурга сыграло европейское музыкальное инструментостроение, распространившее свою экспансию на новую «terra musicalis», буквально «наводнив» город инструментами и людьми, разносторонне их обслуживавшими. Одновременно с данным процессом началось рекрутирование в профессию «музыкальный мастер» коренного населения столицы, т. е. ассимиляция европейской традиции в отечественной культуре. В результате к исходу XVIII века Петербург уже обладал собственным производством музыкальных инструментов, а к середине XIX века – вполне оригинальной школой инструментостроения. О ней достоверно могли бы рассказать инструменты, изготовленные петербургскими мастерами в XVIII – первой половине XIX века, но они дошли до нас в считанных единицах. Это обстоятельство заставляет действовать вопреки логике, а именно: делать выводы об особенностях петербургской школы инструментостроения с помощью вспомогательных источников, в редких случаях подкрепляя их самими музыкальными инструментами.

Поэтому в качестве основной источниковой базы избран массовый письменный источник – газета «Sankt-Petersburgische Zeitung» и ее русскоязычная версия «Санкт-Петербургские ведомости» XVIII–XIX веков. Эта газета широко и успешно использовалась авторским коллективом многотомного словаря «Музыкальный Петербург. XVIII век», седьмой том которого представлен как «инструментоведческий»<sup>1</sup>. Его материалы, полученные путем то-

---

<sup>1</sup> Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 7. Музыкальные инструменты в газетах «Санктпетербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung». 1728–1780 / Составители В. В. Кошелев, А. Л. Порфирьева. СПб., 2004.



тального «просеивания» газеты, позволили воссоздать цельный, хронологически выстроенный, пронизанный сквозным развитием «образ» музыкально-инструментальных традиций Петербурга XVIII века. Реальная картина жизни и развития этих традиций прояснится в деталях лишь по окончательном завершении седьмого тома, дополненного необходимыми сведениями по материалам XIX века. Сбор информации с 1781 по 1828 год завершен (относительно XIX века мною изучена пока русскоязычная версия «Ведомостей»).

В совокупности сделано свыше 5000 выписок, цитирующих в основном «объявления», касающиеся музыкальных инструментов; их языковые варианты расположены параллельно, а информация внутри вариантов – хронологически; всем выпискам дана сквозная нумерация. В результате сформирована база данных, содержащая многоуровневый спектр фактов, характеризующих бытие музыкальных инструментов в Петербурге.

База разделена мною на 13 блоков, содержащих сведения: о музыкальных мастерах (их объявления о продаже музыкальных инструментах, изобретениях, смене мест жительства, контактах и т. п.); об «инструментальных» мастерах; о часовых мастерах – изготовителях музыкальных часов; о специализации настройщиков клавишных и иных музыкальных инструментах; о музыкальных мастерах, не работавших в Петербурге; о музыкантах (именах, фигурирующих по самым различным поводам); о продажах музыкальных инструментов, государственных заказах на изготовление и т. п.; о преподавании игры на музыкальных инструментах; о певчих птицах (при обучении птиц пению дрессировщики использовали музыкальные инструменты); о концертах; о музыке на церемониях, балах, маскарадах и т. д.; о выходе печатных нотных изданий; о мастерах немusикальных специализаций, ценах на различные товары и т. п. (фон, на котором рельефнее выступают черты рассматриваемого явления).

Материал информационных блоков распределен по 7-ми тематическим разделам: хронологические перечни выписок с соб-

ственной сквозной нумерацией и сохраненной нумерацией базы данных. Каждый раздел предваряется вступительной статьей.

1-й раздел – «музыкальные мастера» (все выявленные сведения); 2-й – «музыкальные инструменты» (статьи об инструментах и их аксессуарах с включением описаний, изображений и перечня выписок); 3-й – «торговля музыкальными инструментами» (сведения о ценах); 4-й – «торговля нотами» (номенклатура «модных» музыкальных инструментов и музыки); 5-й – «музыкальные инструменты в концертах» («модные» инструменты, исполнители и музыка); 6-й – «обучение игре на музыкальных инструментах»; 7-й – «терминология»: лексика, употреблявшаяся петербуржцами в отношении к музыкальным инструментам и используемая мною для их атрибуции.

Систематизированные таким образом материалы «*Zeitung*» и «*Ведомостей*» позволяют говорить о том, что европейскому типу инструментостроения в Петербурге не было активного противостояния со стороны властей, знати и простого люда. Оно быстро прижилось в городе, первоначально представляя собой слепок с инструментостроения Европы, в первую очередь – Германии. Европейские мастера рассматривали Петербург и как рынок сбыта продукции, и, что гораздо важнее, как место для апробации непризнанными талантами не совсем популярных, но вовсе не обязательно менее ценных идей. В дальнейшем деятельность западных мастеров постепенно превратилась в петербургскую (отечественную) традицию инструментостроения. Результативное заимствование западных идей инструментостроения составляет отличительную черту этой традиции и ее особый статус. Она сосредоточила в себе целую россыпь данных по оригинальным разработкам в области изготовления музыкальных инструментов и за счет этого стала важной частью мирового инструментостроения. Панорама последнего не может считаться полной без учета петербургской традиции.

**Федор Богданович Гаазе (1788–1851):  
главный капельмейстер войск гвардии**

Фердинанд (Федор Богданович) Гаазе (Haase) с 1831 по 1850 год занимал должность главного капельмейстера Гвардейского и Гренадерского корпусов и внес заметный вклад в развитие российской военной музыки. Краткие сведения о его жизни и деятельности содержатся в биографическом очерке, написанном Н. Ф. Финдейзенем для «Русского биографического словаря» и опубликованном в 1914 году<sup>1</sup>. На данных этого очерка базировались более поздние статьи о Гаазе в энциклопедиях и справочниках.

Финдейзен, в свою очередь, пользовался обширной статьей, написанной внуком Гаазе по материнской линии А. А. Шульцем и опубликованной в «Русской музыкальной газете» в апреле 1904 года<sup>2</sup>. Однако многие факты биографии Гаазе установлены еще недостаточно ясно и нуждаются в уточнении.

По свидетельству биографов, Гаазе был уроженцем Силезии и в молодости поступил добровольцем в армию Наполеона I, с которой с 1810 по начало 1812 года находился в Булонском лагере. Затем он принял участие в походе на Россию и во время битвы под Красным (3–6.11.1812) попал в русский плен<sup>3</sup>.

Ни Шульц, ни Финдейзен не сообщают о том, какую именно должность занимал Гаазе в наполеоновской армии. В ОР РНБ сохранилась собственноручно составленная Гаазе «Записка о прибытии в Россию», но она написана по-французски трудно читаемым почерком, нуждается в специальной расшифровке и, к тому же, очень коротка<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Русский биографический словарь. Т. «Гаагъ–Гербело». М., 1914. С. 1–2.

<sup>2</sup> Шульц А. А. Гаазе (к вопросу об авторе национального гимна) // Русская музыкальная газета. 1904. № 5. 1 апреля. С. 126–134.

<sup>3</sup> Там же. С. 131.

<sup>4</sup> ОР РНБ. Ф. 1123. Ед. хр. 208. 1 л.

Вопрос о службе Гаазе в армии Наполеона проясняется в статье А. Ш. Адана «Die Russische Militair-Musik» («Русская военная музыка»), опубликованной в сентябре 1840 года в газете «St. Petersburger Zeitung», где автор сообщает о том, что Гаазе «в свои молодые годы дирижировал музыкой одного из наших, французских полков»<sup>5</sup>.

Следовательно, уже в начале карьеры Гаазе выполнял обязанности капельмейстера. Интересно также и то, что в статье имеется указание на личную встречу Адана и Гаазе, причем Адан благодарит капельмейстера за «подробнейшие сведения» о русской военной музыке<sup>6</sup>.

Оказавшись в России, Гаазе, как единодушно сообщают Финдейзен и Шульц, в качестве музыканта обратил на себя внимание великого князя Константина Павловича, служил при его дворе в Стрельне, где занимался организацией концертов. В 1816 году, когда великий князь был назначен главнокомандующим польскими войсками и переселился в Варшаву, Гаазе последовал за ним. В польской столице он оставался до конца 1830 года, выполняя обязанности капельмейстера стоявших там российских войск. Шульц, повествуя о польском периоде жизни своего деда, сообщает: «В Варшаве Гаазе познакомился, между прочим, с Гуммелем, который бывал у него. У него же тогда бывал в доме и игрывал на фортепиано совсем молодой Шопен»<sup>7</sup>.

Причиной отъезда Гаазе из Польши оба автора называют вспыхнувшее там в ноябре 1830 года восстание. Прибыв в Петербург, Гаазе занял должность главного капельмейстера Гвардейского и Гренадерского корпусов.

Финдейзен и вслед за ним некоторые современные авторы считают, что его назначение состоялось уже в 1830 году<sup>8</sup>. Однако более вероятным представляется дата 1831 год. Ее, кстати, назы-

---

<sup>5</sup> [Adam A.] Die Russische Militair-Musik. Bon Adolf Adam // St. Petersburger Zeitung. 1840. № 200. 5 (19). 09. S. 932.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Шульц А. А. Указ. изд. С. 131.

<sup>8</sup> Вилинбахов Г. В., Тутунов В. И., Казанская Л. В. и др. Военная музыка в Санкт-Петербурге. 1702–1703. СПб., 2004. С. 245.

вает и Адан, добавляя, что Гаазе стал главным капельмейстером гвардии уже после смерти своего покровителя великого князя Константина Павловича (14. 06.1831)<sup>9</sup>.

Нездолго до назначения Гаазе в организацию российской военной музыки были внесены существенные изменения. 9 мая 1830 года император Николай I утвердил новый штат армейских пехотных полков, согласно которому в них, так же как ранее в гвардии, создавались духовые оркестры в составе 26 человек (тамбурмажор и 25 музыкантов с 36 инструментами)<sup>10</sup>.

В 1833 году штаты полковых оркестров были увеличены до 40 человек. Конечно, армейские оркестры не находились в прямом подчинении у Гаазе. Однако руководимые им оркестры гвардии считались тем образцом, по которому выстраивали свою деятельность армейские оркестры. Император Николай I и командовавший Гвардейским корпусом великий князь Михаил Павлович, как известно, с особым вниманием относились к строевой подготовке войск, военным церемониям и ритуалам. Непременным же компонентом таковых была военная музыка. От армейских и особенно гвардейских полковых оркестров требовалось играть ритмически абсолютно точно, задавая солдатам строго определенный темп движения, что достигалось немалым мастерством.

На плечи Гаазе, следовательно, легли весьма непростые обязанности по подготовке военных музыкантов и поддержанию у них высокого профессионализма. С этой задачей он справился успешно, доказательством чему, в частности, служат многочисленные отзывы современников о грандиозных парадах николаевской эпохи.

Однако гвардейские музыканты участвовали не только в парадах и смотрах, но и в различных концертах. Среди них особое место занимали ежегодные «инвалидные концерты», специально организованные военным ведомством с целью сбора средств в пользу ветеранов войн. Готовя их программы, Гаазе активно за-

---

<sup>9</sup> [Adam A.]. Die Russische Militair-Musik. S. 932.

<sup>10</sup> Полное собрание законов Российской империи. Собр. 2. Т. V. Отд. 1. СПб., 1831. С. 172.

нимался аранжировкой для духовых оркестров произведений различных композиторов.

Весьма показательна, например, программа инвалидного концерта, прошедшего 20 марта 1832 года и ставшего одним из первых (или вообще первым) в карьере Гаазе как главного капельмейстера. Первым номером, как сообщает газета «Русский инвалид», исполнялась увертюра «Бетговена из оперы “Эдмонд”» (sic!), «аранжированная для военной музыки г. Гаазе»<sup>11</sup>. В аранжировке Гаазе прозвучали также произведения И. Н. Гуммеля.

Об инвалидном концерте 1839 года восторженный отзыв опубликовал в «Санкт-Петербургских ведомостях» В. Ф. Одоевский. «Шесть сот музыкантов, четыреста певцов представляют трудность даже для управления ими; но этой трудности не существует для такого искусного капельмейстера, как г. Гаазе. Как мастерски пользуется он сими огромными средствами, разделяя свой оркестр на несколько различных масс, что дает возможность переходить от самого утонченного piano до огромнейшего fortissimo какое только возможно в музыке! Трудно рассказать до какой степени совершенства доведены наши военные оркестры, как равно и умение г. Гаазе пользоваться ими»<sup>12</sup>. Особое восхищение рецензента вызвала исполненная духовым оркестром в аранжировке Гаазе увертюра к опере Ж. Галеви «Иудейка».

Наряду с духовыми оркестрами гвардии, в инвалидных концертах принимали участие гражданские музыканты, а также певцы императорских театров и солдаты-певчие. Соответственно Гаазе должен был хорошо разбираться в вокальной технике. Немалый интерес в связи с этим представляет сохранившееся в ОР РНБ письмо (точнее – записка, датированная 1840 годом) в адрес капельмейстера от П. И. Турчанинова. Духовный композитор прислал ему ноты с собственным переложением двух известных произведений Д. С. Бортнянского («Иже херувимы» и

---

<sup>11</sup> Русский инвалид. 1832. № 72. 20 марта. С. 288.

<sup>12</sup> *И.И.* Письма в Москву о Петербургских концертах // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 69. 30 марта. С. 306.

«Да исправится молитва моя») с просьбой разучить их с хором и исполнить<sup>13</sup>.

По поручению Николая I и великого князя Михаила Павловича, Гаазе также постоянно занимался созданием новых маршей и аранжировкой имевшихся. В 1844 году он развернул деятельность по изданию специального сборника для военных музыкантов, добившись от правительства разрешения открыть собственную литографию<sup>14</sup>. В ней с 1845 по 1848 год печатался «Военно-музыкальный альбом, посвященный войскам российской армии», где военным музыкантам предоставлялась возможность познакомиться с произведениями и аранжировками Гаазе, его помощника И. М. Чапиевского, руководителя оркестра Гвардейского флотского экипажа Ф. Ралля и др.<sup>15</sup>

Несмотря на многочисленные служебные обязанности, Гаазе находил время для общественно-музыкальной деятельности. Внук капельмейстера сообщал о том, что Федор Богданович был известен в Петербурге «своим салоном (в здании павильона около цирка Чинизелли), в котором собиралось ядро русского музыкального общества, петербургская Singakademie, многие любители-музыканты и, между прочим, Даргомыжский»<sup>16</sup>. Шульц также обратил внимание на дружеские контакты Гаазе с М. Ю. Вильерским, А. Ф. Львовым и особенно с А. Л. Гензельтом.

В 1834 году Гаазе поручил Гензельту написать марш на основе незадолго до этого одобренного царем «народного гимна» («Боже, Царя храни»). Марш этот с большим успехом был исполнен при освящении в Петербурге Александровской колонны 30 августа 1834 года (церемония сопровождалась грандиозным парадом). Данный эпизод через много лет после смерти Гаазе побудил одного из авторов «Русской музыкальной газеты» счесть его автором гимна, что привело к острой, отчасти даже скандаль-

<sup>13</sup> ОР РНБ. Ф. 1123. Ед. хр. 213. Л. 1.

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 1286. Оп. 9. Ед. хр. 276. 92 л.

<sup>15</sup> *Музычук Т. Ф.* Два российских народных гимна в отечественных нотных изданиях // Нотные издания в музыкальной жизни России: российские нотные издания XIX – начала XX в. СПб., 2003. С. 46.

<sup>16</sup> *Шульц А. А.* Указ. изд. С. 133.

ной полемике<sup>17</sup>. Против подобного предположения выступили потомки капельмейстера. Шульц при этом справедливо указывал на наличие у Гаазе достаточного числа вполне реальных, собственных заслуг перед российской музыкальной культурой.

В 1850 году Гаазе вышел в отставку. Скончался он 18 октября 1851 года и был погребен на Волковом лютеранском кладбище<sup>18</sup>. Единственный его сын выбрал службу в III Отделении собственной его императорского величества канцелярии, был начальником охраны Александра II, а три дочери вышли замуж за представителей военной и бюрократической элиты России.

---

<sup>17</sup> Тенор. Кто композитор нашего национального гимна? // Русская музыкальная газета. 1903. № 52. 31 декабря. С. 1313–1316; *Соловьев Н.* Музыкальное недоразумение по поводу нашего народного гимна // Биржевые ведомости. 1904. № 10. 6 января. С. 3; *Соловьев Н.* Без названия // Биржевые ведомости. 1904. № 34. 20 января. С. 3; и др.

<sup>18</sup> Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. 1. С. 511.



Г. В. Петрова

## Генрих Вильгельм Эрнст в Петербурге: Фокус романтизма

Генрих Вильгельм Эрнст (Ernst; 6 мая 1814, Брюнн – 8 октября 1865, Ницца) – выдающийся богемский скрипач, талантливый композитор, продолжатель виртуозно-романтического направления, заданного исполнительским искусством Н. Паганини. С 1825 года он учился в венской консерватории у Й. Бема и Й. Майседера. В марте 1828-го в Вене Эрнст впервые услышал игру Паганини и вскоре отправился в первое концертное путешествие. Это *отправная точка мифа*, объединившего имена художников. Миф вобрал в себя сюжеты об исполнении Эрнстом в публичном концерте вариаций «Nel cor più non mi sento» Паганини, о визитах к генуэзскому мастеру, а также рассказы о том, как Эрнст тайно снимал в Марселе комнату, смежную с Паганини для того, чтобы постичь процесс его репетиционной работы. Подобные авантюрные истории, инспирированные самим музыкантом, передавались изустно, тиражировались в журналах, повторялись в авторитетных академических источниках. Так, биографию Эрнста, сведения для которой были «проверены и дополнены» им самим, в Петербурге опубликовали сразу два журнала: «Иллюстрация» (1847. № 27. 26 июля; с портретом музыканта) и «Литературное приложение к Нувеллисту» (1847. Год 4. № 10).

Эрнст прибыл в Петербург в феврале 1847 года, и его гастроли оказались весьма продолжительными: первый концерт состоялся в Большом театре 22 февраля, *прощальный* (в пользу бедных) – 4 мая, также в Большом. По данным «Sankt-Petersburger Zeitung» в числе 45 концертов сезона – 11 скрипичных. Из них: 1 – Ф. Бема, 1 – Л. Маурера, 1 – Н. П. Девитте, 1 – А. Вьетана, 7 – Эрнста. Концерты Эрнста прошли при участии солиста немецкой оперной труппы В. Ферзинга, виолончелистки Л. Христиани, скрипача и виолончелиста В. и А. Мауреров. Эрнст солировал на альте в симфонии Г. Берлиоза «Гарольд в Италии», исполненной под руководством композитора. Концерты Эрнста

освещали газеты «Sankt-Petersburger Zeitung», «Северная пчела», «Санкт-Петербургские ведомости», «Русский инвалид», журналы «Библиотека для чтения», «Иллюстрация», «Литературное приложение к Нувеллисту».

Первые два выступления Эрнста состоялись при полупустом зале (несмотря на низкие цены на билеты). И только «в третий его концерт, – как свидетельствует периодика, – весь театр был полон до последнего места»<sup>1</sup>. Успех нарастал постепенно и ко времени отъезда скрипача достиг пика напряжения. В концертах Эрнст исполнял вариации на тему Й. Майзедера, Восьмой скрипичный концерт Л. Шпора (a-moll, op. 47), Анданте Л. Бетховена в дуэте с И. Промберггером (вероятно, часть сонаты для скрипки с фортепиано № 9), Блестящую фантазию на тему марша и романса из оперы «Отелло» Дж. Россини (op.11), Интродукцию, Каприз и Финал на тему из оперы «Пират» В. Беллини (op.19), Романс А. Вьетана. Эрнст покорила публику собственными сочинениями, в которых выступил явным последователем Паганини: в Большом капризе «Лесной царь» (op. 26), в Патетическом концерте для скрипки с оркестром (op. 23), в «Венецианском карнавале» (op. 18) и, наконец, – в Элегии (op. 10). «Венецианский карнавал» продемонстрировал виртуозно-романтическое начало в характеристическом духе: «посыпались паганиевские штуки, убедившие слушателей, что трудностей для Эрнста не существует»<sup>2</sup>. В «Элегии» критики усмотрели автобиографические моменты, едва ли не «голос» возлюбленной композитора, отметили, что в оттенках Эрнст приближается к пению Дж. Рубини. Оба произведения настолько пришлись по душе петербургским слушателям, что в конце одного из музыкальных вечеров, как писала «Библиотека для чтения», «элегисты одолжены были победою над карнавалистами». Музыкант принял участие в исполнении Септета Бетховена (op. 20), и для петербургской публики это был своего рода «экзамен на чин» *интерпретатора* великого художника и великого творения.

<sup>1</sup> Библиотека для чтения. 1847. Т. 81. № 4. Смесь. С. 135.

<sup>2</sup> Иллюстрация. 1847. Т. IV. Год третий. № 8. 1 марта. С. 125.

Достоверно известно лишь об одном непубличном выступлении музыканта: 11 (?) марта Эрнст играл на вечере у ее императорского высочества великой княгини Марии Николаевны.

Итак, какой же образ музыканта-исполнителя и композитора сложился в результате гастролей Эрнста в Петербурге? Вердикт вынесла «Библиотека для чтения», оценивая ведущих скрипачей современности У. Булля, Ф. Прюма, Ш. Берио, А. Вьетана: «Эрнст имеет сходство с Паганини ... Мы видим в нем то же искусство, достигнутое более духовным слиянием со своим инструментом, нежели методическим учением, ту же отвагу в преодолении трудностей, но все же больше приближается Эрнст к нашему идеалу истинного виртуоза своим чувством прекрасного, которое проявляется везде, и в его сочинениях, и в его игре. Притом и игра его всегда, даже среди самых трудных и запутанных пассажей, выражение его души». Таким образом, Эрнст, как подобает истинному художнику, продемонстрировал «симпатическую» связь (Г. Гейне) со своим инструментом; романтическим критерием его исполнения также стало «чувство прекрасного», «до чрезвычайности резко очерченная индивидуальность» и столь присущее ему «выражение души»<sup>3</sup>.

Паганини никогда не был в Петербурге. Полагаем, что именно эту «нишу» занял *элегик* Эрнст – носитель мифа о Паганини, стремившийся обрести своего рода «власть» над великим итальянцем в том романтическом смысле, в котором в вариациях музыкант может властвовать над *темой*. Не случайно Берлиоз, ставивший искусство Эрнста между самыми «крайними» романтиками – собой и Листом, писал: «Как только венецианская тема оживает под этим магическим смычком, для меня наступает полночь. Я снова оказываюсь в Санкт-Петербурге, в просторном зале, залитом светом, и снова переживаю ту странную нервную усталость, какую испытываешь к концу блестящих музыкальных вечеров»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Библиотека для чтения. 1847. Т. 82. Смесь. С. 90.

<sup>4</sup> Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967. С. 597.

## Забытые имена эпохи фортепианных виртуозов. София Борер

1830–1840-е годы в Европе – период пышного расцвета искусства фортепианных виртуозов. Но до сих пор о многих выдающихся исполнителях того времени мы знаем очень мало. К таким фигурам относится, в частности, София Борер (1828/1830–1850/1851) – пианистка, дарование которой можно признать уникальным. При разработке тем, связанных с исполнительским искусством прошлого, исследователи сталкиваются с известными трудностями. Если пианист не являлся одновременно композитором и не оставил письменных работ, посвященных проблемам фортепианного искусства, восстановить его профессиональный облик можно лишь по косвенным данным. Основными источниками такого исследования неизбежно становятся свидетельства сторонних лиц. Особое внимание следует обратить на отзывы авторитетных критиков, сопоставляя различные точки зрения для получения максимально объективных сведений. Среди многочисленных рецензентов, писавших об исполнительском искусстве Борер, на наш взгляд, необходимо выделить суждения Ж. Д’Ортига, посвятившего юной пианистке большой раздел своей статьи в «Revue et gazette musicale de Paris»<sup>1</sup>, Г. Берлиоза, упоминавшего о ней и ее семье в мемуарах<sup>2</sup>, Б. Дамке и И. Промбергера.

Опираясь на сохранившиеся источники, можно заключить, что Борер была уникальной пианисткой, для которой в фортепианном искусстве не существовало каких-либо трудностей. Феноменальная техника позволяла ей превосходно исполнять произведения любой сложности. «Почерк» игры Борер отличался точностью, изяществом, отчетливостью, уверенностью и проникновенностью

<sup>1</sup> Revue et gazette musicale de Paris. 1838. P. 256–258.

<sup>2</sup> [L.-H. Berlioz]. Mémoires de Hector Berlioz... comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. 1803–1865. V. 1–2. Paris, 1878. P. 142.

в творческий замысел композитора. По всей вероятности, в юном возрасте пианистка ориентировалась на классический стиль исполнения, но впоследствии ее манера игры сравнивалась с творчеством Ф. Листа. Так, феноменальное сходство исполнительского стиля юной пианистки и выдающегося фортепианного виртуоза XIX века подробно анализируется Дамке<sup>3</sup>. Возможно, объективную строгость критиков к пианизму Борер несколько смягчало то, что она была юной девушкой, пианисткой-вундеркиндом. Однако ее репертуар, в который наряду с Мазурками Ф. Шопена входили такие «мужские» произведения, как «Хроматический галоп» Листа, свидетельствует о том, что она соревновалась с пианистами-мужчинами на равных.

Борер гастролировала в России в 1847, 1848 и 1849 годах и дала более двадцати концертов в Одессе, Киеве, Санкт-Петербурге, Москве, Дерпте, Риге, Митаве и Вильно. Как правило, концерты включали большую сольную программу пианистки и дополнялись выступлениями ее отца – знаменитого скрипача А. Борера. Программы составлялись с заметной педантичностью. Помимо разных пьес в нее обязательно входили соната Бетховена, пьесы Шопена, фантазии и парафразы Листа. Нередко в процессе концерта публика могла выбирать из представленного ей заранее списка, состоявшего из более 100 позиций, дополнительно три любых фортепианных сочинения, которые тут же с блеском Борер исполнялись.

---

<sup>3</sup> Санкт-Петербургские ведомости. 1848. 22 апреля.

**Фантазии с вариациями в творчестве  
Даниэля Штейбельта:  
В поисках новаторства**

Даниэль Готлиб Штейбельт (Steibelt; 1765–1823) – немецкий пианист-виртуоз и композитор. Он приехал в Петербург в 1809 году зрелым сорокатрехлетним человеком и быстро добился признания как исполнитель и педагог, проработав в столице до самой смерти. В 1810-х годах он считался ведущим пианистом Петербурга наравне с Дж. Фильдом.

Композиторское наследие Штейбельта представлено операми, балетами, сочинениями для оркестра, струнными квартетами. Он – автор восьми концертов для фортепиано с оркестром (восьмой написан с участием хора), сочинений для фортепиано-*solo* (сонат, вариаций, фантазий, этюдов, миниатюр).

Штейбельт ввел в концертную фортепианную практику жанры «*батальных сцен*» – программно-иллюстративных пьес, ставших первыми образцами русской фортепианной программной музыки<sup>1</sup>, а также *Фантазий с вариациями* – циклических произведений, основанных на принципе сопоставления фантазии импровизационного типа и строгих вариаций. В качестве источника тематического материала для Фантазий с вариациями использовались известные оперные арии, романсы и народные песни<sup>2</sup>. В некоторых сочинениях фантазия выполняла функцию краткого вступления (интродукции). Стремление композитора к созданию более развернутых форм повлекло за собой появление новой разновидности фантазий *в форме сцены*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Самая известная пьеса – «Пожар Москвы».

<sup>2</sup> В фонде КР РИИИ хранятся Фантазии с вариациями на темы из опер «Велизарий» П. Гара, «Ричард – Львиное сердце» А.-Э.-М. Гретри, «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Военная фантазия и вариации на арию Часового» А.- Е. Шорона.

<sup>3</sup> Две неизвестные ранее фантазии «в форме сцены» хранятся в МБПФ (на тему М. А. Нарышкиной) и в КР РИИИ и МБПФ (на русские народные темы).

Одним из первых Штейбельт стал разрабатывать в фортепианной музыке оркестровые способы письма (развитую фактуру оркестрового типа, сопоставление высокого и низкого регистров и др.). Визитной карточкой музыканта стал необычный для начала XIX века прием игры *tremolo*, встречающийся в разделах *Adagio* многих Фантазий с вариациями.

Экспериментаторский дар Штейбельта проявился в области, связанной с трактовкой и использованием возможностей инструмента. На рубеже XVIII–XIX веков были распространены фортепиано, снабженные многочисленными педалями. Композитор разработал и описал технику педализации<sup>4</sup>. Кроме того, музыканту принадлежит заслуга изобретения педальных символов: «Педальные знаки, принятые артистами Клементием, Дюссеком и Крамером <...> суть те самые, которые мною изначально изобретены были»<sup>5</sup>. Значки четырех видов педалей, встречающиеся в большинстве Фантазий с вариациями, а также «символ снятия» изображены на странице-памятке «Фантазии с вариациями на русские темы». Композитор предлагал использовать «демпферную», «левую» (по современной терминологии) и две «тембровые» педали: *de la harpe*, имитирующую звучание арфы, и *des buffles*, создающую эффект эхо или тембр легких ударных (треугольников, колокольчиков).

Стремление Штейбельта к тембральному разнообразию выразилось также в выборе оригинальных исполнительских составов. В разные годы он создал 36 вакханалий, миниатюр бравурного характера для фортепиано с тамбурином *ad libitum*. Шесть из них (ор. 53) написаны для ансамбля фортепиано, флейты, тамбурина и треугольника.

В «Школе для фортепиано» композитор так характеризует современный ему роляль: «Обыкновенная величина пиано форте со-

---

<sup>4</sup> См.: *Methode de pianoforte*. Paris, 1805; Полная практическая школа для фортепиано, сочинения Штейбельта. СПб., 1830.

<sup>5</sup> Полная практическая школа для фортепиано, сочинения Штейбельта. СПб., 1830. С. 70.

стояла прежде в 5 и 5 ½ октав клавишей, в последствии присовокупили к оным семь клавишей...»<sup>6</sup>. В «Фантазии с вариациями на русские темы» имеются следующие указания: «*piano ordinaire*» (рядом с вариантом исполнения, ограничивающим диапазон пьесы нотой «ми» третьей октавы), «*piano ordinaire 8va plus bas*» («*piano ordinaire* – на октаву ниже») и «*gr. piano 8 va*» («*grand piano* – на октаву выше»). Таким образом, «Фантазия» могла исполняться как на «старых» моделях роялей (*piano ordinaire*) с узким диапазоном, так и на «новых» инструментах (*grand piano*) с расширенной клавиатурой.

Многие опыты Штейбельта не остались лишь «приметой своего времени», но были восприняты и развиты музыкантами последующих поколений.

<sup>6</sup> Полная практическая школа для фортепиано, сочинения Штейбельта. СПб., 1830. С. 4.



## Сведения об авторах

**Елена Борисовна Воробьева** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Евгений Владимирович Герцман** – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Марина Геннадиевна Долгушина** – кандидат искусствоведения, доцент Вологодского педагогического университета

**Аркадий Иосифович Климовицкий** – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Жанна Викторовна Князева** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Георгий Викторович Ковалевский** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Марианна Александровна Константинова** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Владимир Васильевич Кошелев** – ведущий научный сотрудник, хранитель Коллекции музыкальных инструментов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства

**Андрей Александрович Михайлов** – доктор исторических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела военной истории Северо-Западного региона РФ Института военной истории МО РФ

**Нина Рубеновна Мелик-Давтян** – аспирантка сектора музыки РИИИ

**Наталья Алексеевна Огаркова** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Галина Владимировна Петрова** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Юлия Владимировна Савельева** – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного педагогического института им. А. И. Герцена

**Наталья Семеновна Серегина** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ

**Ирина Анатольевна Чудинова** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ

**Дмитрий Анатольевич Шумилин** – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки РИИИ



Greisendorf am 13 Oct. 1826.

Wir schreiben Ihnen hier von der Burg des Sigmar fratello.  
Ich muss Ihnen wieder besornerlich fallen, indem ich Sie höflich  
ersuche beygekehrte 2 Briefe sogleich auf die Post zu geben.

Von der Klavierschule an, werde ich Ihnen alle Kosten die  
ich Ihnen verursacht habe, ersetzen, sobald ich wieder nach Wien  
Die so schöne Witterung u. der Umstand, dass ich in dem <sup>(König)</sup>  
ganzen Sommer hindurch nicht aufs Land kam ist Schuld, dass ich  
hier noch länger verweile.

Das Quartett für Schlesinger ist bereits vollendet, nur weiß  
ich es nicht, auf welchem Wege ich es Ihnen am sichersten be-  
den soll, damit Sie die Güte haben, es bey Tendler u. Moustain  
abzugeben, u. auch das Geld dafür in Empfang zu nehmen.

Schlesinger wird wahrscheinlich kein Anweisung auf Gold  
geben; wenn Sie erreichen könnten, dass ich es erhalte, würden  
Sie mich sehr verbinden, da ich von allen Verlegern in Gold honorirt  
werde.

Sindem, besten Tobiasen, brauchen wir Geld, denn es ist  
nicht alles eins, ob wir Geld haben oder of keins.

Wenn die Holz zu Gerient bekommen, so mögen sie es auf ein  
anderes Holz. Die Lichensucht hat es ontsetzlich ergriffen, daher  
ist es fast ganz entzündet worden, so dass jemand aus Schrey gese-  
hen hat, dass Holz ein Sohn des verstorbenen Papageno sey.

Ganz erstaunlichster, Bewunderungswürdigster, so'niger aller  
Taliarse lebt wohl. Wenn es auch nicht unbehaglich ist so  
schreibt doch einige Zeilen hier. Ist dr. Spicker noch in Wien?  
Mit hochachtungsvoller Hochachtung u. Treue

4

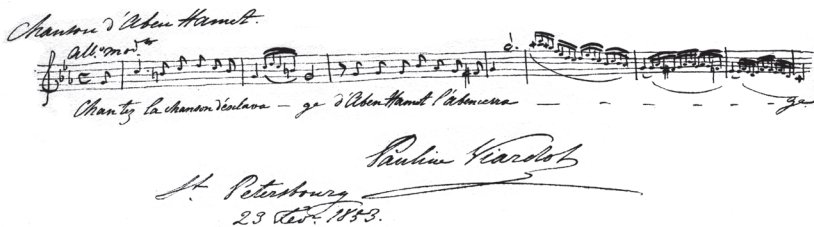
Tha

Der Surige  
Beethoven

Список Н. Ф. Финдейзена письма Л. Бетховена Т. Хаслингеру, написанного племянником Карлом под диктовку композитора и включающего шуточное музыкальное обращение Бетховена, написанное, как и подпись, его рукой.

(ОР РНБ. Ф. 816. Н. Ф. Финдейзен. Ед. хр. 689. Приложение:

1. Текст письма Л. Бетховена, адресованного Т. Хаслингеру)



Нотный автограф П. Виардо-Гарсиа в альбоме А. С. Даргомыжского  
(ОР ИРЛИ. № 10046. Л. 70)



**DIE JUGEND PETERS DES GROSSEN**  
*Ein Singspiel in 3 Aufzügen.*

**IM KERMARSTADT**  
 der regierenden Kaiserinn aller Reußen  
**Ekaterina Alexiewna**  
*in tiefster Ehrfurcht gewidmet*  
 von den Verfälsern  
*Joseph Weigl Kapellmeister, und Friedrich Freischuh*  
*Dichter und Regisseur an dem k. k. Hoftheater.*



Титульный лист рукописи партитуры оперы Й. Вейгля «Die Jugend Peters des Grossen» («Юность Петра Великого»);  
(КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. № 37 а, б)

# Le Carnaval de Venise.

**VARIATIONS**

**BURLESQUES**

sur la *Canzonella:*

*«cara mamma mia»*

pour le Violon principal!

AVEC ACCOMPAGNEMENT

de Quatuor et de Contre-Basse ou de Piano

composées

et très respectueusement dédiées

À SA MAJESTÉ

Le Roi de Danemark

Par

**H. W. ERNST.**

Œuvr. 18.

Fr. 1 Thlr 5 Ngr.

Depot des Editions  
Sousigné aux Editions de l'Albano.

*Paris, chez Fr. Kistner & Co.*

*Paris,  
chez M. Schuberger.*

1803.  
1806.

*London,  
chez Hasel & Wapellan.*

Fr. avec Piano 25 Ngr.

*H. W. Ernst*

Титульный лист издания «Венецианского карнавала» («Le Carnavale de Venise», op. 18) для скрипки и струнных Г. В. Эрнста








*A. Darjomysky San 1898*

*J. Borner*

Нотный автограф С. Борер в альбоме А. С. Даргомыжского  
(ОР ИРЛИ. № 10046. Л. 61)

## *Signes pour les pédales*

---

-  *Signe pour la pédale qui fait lever les étouffoirs*
-  *Signe pour la pédale de la harpe*
-  *Signe pour la pédale des buffles*
-  *Signe pour la pédale qui fait toucher une corde*
-  *Signe pour ôter la pédale qu'on employait.*

Страница издания с указанием педальных знаков  
«Фантазии в форме сцены» Д. Штейбельта