ISBN: 978-5-9676-1295-4

ПЕТРОПОЛИС
издательский дом

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ
NEW DOCUMENTS

ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
ON THE HISTORY OF ART HISTORY

Выпуск 3
Volume 3

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ
NEW DOCUMENTS

ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
ON THE HISTORY OF ART HISTORY

Выпуск 3
Volume 3

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ

ПО ИСТОРИИ

ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Выпуск 3

Памятники эпистолярного жанра: задачи и перспективы исследования

NEW DOCUMENTS

ON THE HISTORY

OF ART HISTORY

Volume 3

Epistolary Documents: Current Research and Perspectives

Санкт-Петербург
2021

ББК 85.31
УДК 78.072.2

Серия
«Новые документы по истории искусствознания»
посвящается Валентину Платоновичу Зубову

Руководитель международного научно-исследовательского и издательского проекта «Новые документы по истории искусствознания» доктор искусствоведения Ж. В. Князева (РИИИ)

Редактор-составитель
Ж. В. Князева, доктор искусствоведения
Рецензенты:
Д. А. Булатова, кандидат искусствоведения,
Г. В. Ковалевский, кандидат искусствоведения

Редактор английских сопроводительных материалов
Кэтрин Либин (Kathryn Libin),
кандидат искусствоведения

Новые документы по истории искусствознания. Вып. 3: Памятники эпистолярного жанра: задачи и перспективы исследования / Российский институт истории искусств; ред.-сост. Ж. В. Князева. ИД «Петрополис». – СПб., 2021. – 588 с., ил.

New Documents on the History of Art History. Vol. 3: Epistolary Documents: Current Research and Perspectives / J. V. Kniazeva (editor) / Saint-Petersburg: Russian Institute for the History of the Arts, «Petropolis». – SPb., 2021. – 588 p., il.

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-264-2
ISBN 978-5-9676-1295-4

© РИИИ, 2021
© Ж. В. Князева, составление, 2021
© Коллектив авторов, 2021
© ООО ИД «Петрополис», 2021

Содержание

От редактора-составителя 9
Preface 15

Thomas Holme (Aarhus, Denmark)
Томас Хольме (Орхус, Дания)
What is a correspondence, actually? –
the different pages of Knud Jeppesen
Что же такое корреспонденция?
Страницы эпистолярного наследия
Кнуда Йеппезена (Тезисы) 21

Kathryn L. Libin (New York)
Катрин Либин (Нью-Йорк)
The Correspondence of Franz Joseph Maximilian
and Caroline von Lobkowitz, 1792–1815
Переписка Франца Йозефа Максимилиана
и Каролины фон Лобковиц, 1792–1815 62

Martin Kirnbauer (Basel)
Мартин Кирнбауэр (Базель)
«les petites instructions».
Briefe eines französischen Gambenvirtuosen
an den preussischen Kronprinzen
«Маленькие инструкции».
Письма французского виртуоза-гамбиста
прусскому кронпринцу 84

Татьяна В. Андреева (Санкт-Петербург)
Tatiana V. Andreeva (St. Petersburg)
Междуцарствие 1825 года в переписке
членов императорской семьи
The Interregnum of 1825 in Correspondence
of Members of the Imperial Family 104

Игорь П. Медведев (Санкт-Петербург)
Igor P. Medvedev (St. Petersburg)
Научная эпистолография
как особый жанр историографии

Scientific Epistolography
as a Special Genre of Historiography 135

Frédéric-Gaël Theuriau (Tours)
Фредерик-Гаэль Терьо (Тур)
Le médical dans la correspondance de Béranger
Медицинская тема в переписке Беранже 144

Г. В. Петрова (Санкт-Петербург)
Galina V. Petrova (St. Petersburg)
Матвей Юрьевич Виельгорский в переписке,
дневниках, воспоминаниях. Материалы к биографии
Matthew Yurievich Vielgorsky in Correspondence,
Diaries and Memoirs: Materials for his Biography 158

Natalia A. Ogarkova (St. Petersburg)
Наталья А. Огаркова (Санкт-Петербург)
On the Project «The Complete Literary Works
and Letters of A. S. Dargomyzhsky»
О проекте «Полное собрание литературных
произведений и переписки А. С. Даргомыжского» 182

Марианна А. Константинова (Санкт-Петербург)
Marianna A. Konstantinova (St. Petersburg)
А. С. Даргомыжский и конкурсная комиссия Русского
музыкального общества. Эпизоды сотрудничества
A. S. Dargomyzhsky and the Commission
of the Composers' Competition at the Russian
Musical Society: Episodes of Cooperation 200

Helena Tyrväinen (Helsinki)
Хелена Тюрвяйнен (Хельсинки)
«Ma chère petite Aïno». The Role of a Paris
Conservatoire Singing Professor as Architect
of an Opera Singer's Career, as Seen through
Letters of Edmond Duvernoy and Aïno Ackté
«Моя милая Айно». Роль профессора пения
Парижской консерватории в создании карьеры
оперной певицы (по материалам переписки
Эдмона Дювернуа и Айно Акте) 226

Варвара Г. Вовина-Лебедева (Санкт-Петербург)
Varvara G. Vovina-Lebedeva (St. Petersburg)
А. А. Шахматов в Петербурге: Начало
(по переписке А. А. Шахматова
с Ф. Ф. Фортунатовым)
A. A. Shakhmatov in St. Petersburg: The Beginning
(Correspondence of A. A. Shakhmatov
with F. F. Fortunatov) 286

Simon Obert (Basel)
Симон Оберт (Базель, Швейцария)
Alltagsgespräch und Anteilnahme.
Der Briefwechsel zwischen Heinrich Jalowetz
und Arnold Schönberg
Повседневные беседы и сопереживание.
Переписка Хайнриха Яловеца
и Арнольда Шёнберга 301

Thomas Schipperges (Tübingen)
Томас Шиппергес (Тюбинген)
Heinrich Besselers Briefe an Kollegen und Schüler
Письма Хайнриха Бесселера коллегам и ученикам.329

Jörg Büchler (Tübingen)
Йорг Бюхлер (Тюбинген)
Die «Fauxbourdonfrage». Heinrich Besseler
im Monolog mit Jacques Handschin
«Вопрос фобурдона». Хайнрих Бесселер
в монологе с Жаком Гандшиным 347

Jeanna Kniazeva (St. Petersburg)
Жанна Князева (Санкт-Петербург)
«Habilitiert ist hier noch niemand…» –
Aus Jacques Handschins Briefwechsel mit
Gustav Reese, Karl-Allan Moberg und Heinrich Besseler
«Здесь пока никто не защитился…»
Из переписки Жака Гандшина
с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом,
Хайнрихом Бесселером 374

Олеся А. Бобрик (Москва)
Olesya A. Bobrik (Moscow)
Артур Лурье в зеркале своих писем:
пересечение ракурсов
Arthur Lourié in the Mirror of his Letters:
an Intersection of Angles 393

Наталья С. Серегина (Санкт-Петербург)
Natalia S. Seregina (St. Petersburg)
М. В. Бражников: Письмо Сталину
о древнерусской музыке
Maxim V. Brazhnikov: A Letter to Stalin
about Old Russian Music 416

Ольга А. Федорченко (Санкт-Петербург)
Olga A. Fedorchenko (St. Petersburg)
«Прыжок в свободу» Рудольфа Нуреева
и объяснительные письма администрации ГАТОБа
в «компетентные органы»
Rudolf Nureyev's «Leap to Freedom»,
and Explanatory Letters from the Kirov Opera
and Ballet Theatre's Administration
to the «Competent Authorities» 433

Marion Simonin (Paris)
Марион Симонен (Париж)
De l'épistolaire au poème chez Jules Supervielle.
Un poien évolutif à travers la correspondance
Творчество Жюля Сюпервьеля:
от эпистолярного жанра к поэзии.
Развитие поэтического текста посредством
и под влиянием переписки 450

Екатерина А. Кондратьева (Санкт-Петербург)
Ekaterina A. Kondratieva (St. Petersburg)
Письма Алена-Фурнье: Формирование корпуса
художественных текстов
(К вопросу о синтезе родовых и жанровых начал)
Alain-Fournier's Letters as a Part of his Literary
Heritage, Based on Poetry and Prose Synthesis 469

Мария М. Мазняк (Санкт-Петербург)
Maria M. Mazniak (St. Petersburg)
«Португальские» письма Мариу де Са-Карнейру Фернанду Пессоа

Mário de Sá-Carneiro's «Portuguese» letters to Fernando Pessoa 500

Дмитрий В. Бакиров (Санкт-Петербург)
Dmitry V. Bakirov (St. Petersburg)
Отражение голливудского периода творчества Сергея Эйзенштейна в личной переписке

Eisenstein's Personal Correspondence as a Reflection of his Creative Period in Hollywood 518

Андрей А. Михайлов (Санкт-Петербург)
Andrej A. Mikhailov (St. Petersburg)
Феномен фронтового письма: Методологические аспекты исследования. Историография

The Phenomenon of Front-line Letters: Methodological Aspects of Research and Historiography 546

От редактора-составителя

Вниманию читателя предлагается третий выпуск серии «Новые документы из истории искусствознания». На этот раз сборник посвящен определенной группе источников – эпистолярным документам. Подобно двум прежним выпускам он объединил исследователей целого ряда искусствоведческих специальностей, а также филологов-переводчиков и историков общего профиля. Сборник вновь международный – в нем представлены работы ученых из России (Петербург и Москва), Германии, Дании, Франции, Финляндии, Швейцарии и США. Мы стремились из собранных таким образом отдельных исследований (разных дисциплин и различных культурно-языковых школ) создать картину современного научного представления о работе с эпистолярными документами.

Сквозным мотивом издания являются размышления о современной методологии работы с эпистолярией – методологии, объединяющей традиционные и новейшие возможности (среди последних, например, аспекты сетевых исследований). Множественным же элементом выступают прежде всего разнообразнейшие эпистолярные коллекции и отдельные документы, мало- или вовсе не известные в научных кругах. Другим множественным элементом является сам жанр письма, поскольку к исследованию привлечены различные его виды и способы работы с ним (письмо частное, открытое, официальное, «письмо царю» и пр.; анализ отдельного документа, коллекции; анализ сети эпистолярных контактов).

Принципиальное отличие предлагаемого выпуска от двух предыдущих состоит в решении языковой проблемы. Если для прежних сборников все иноязычные тексты переводились на русский язык,

то на этот раз мы решили публиковать статьи на языке оригинала. Подобное решение вызвано не только существенно возросшим объемом предложенных к публикации иностранных материалов, но и убеждением, что многоязычность издания реальнее отразит многозвучие дискуссии на конференции (22–24 октября 2018 г., РИИИ) и после нее, в процессе подготовки этой книги. В результате настоящее издание включает исследования на русском, английском, немецком и французском языках.

Для удобства читателя каждой статье предпосланы сопроводительные материалы – аннотация (в некоторых случаях, когда автор счел это возможным, весьма развернутая), ключевые слова, сведения об авторе – на русском и английском языках. А первой статье – исследованию профессора Орхусского университета *Томаса Хольме* (*Thomas Holme*), вводящему в общую тему, – вместо обычной аннотации предпослан перевод на русский язык ее расширенных тезисов. Кроме того, на сайте РИИИ, в разделе «Издания, 2020» (www.artcenter.ru/publications), материалы сборника будут представлены в электронном виде (что определенно облегчит всем заинтересовавшимся работу с иноязычными исследованиями).

Открывает книгу упомянутая статья Томаса Хольме. Профессор Хольме на протяжении последних лет занимается изучением одной из самых крупных (около 10 000 документов) и значительных эпистолярных коллекций в истории академического музыковедения – наследием датского музыковеда Кнуда Йеппезена. Значительность этой коллекции для науки заключается в том, что Йеппезен в 1949–1952 гг. был президентом Международного музыковедческого общества (IMS), а в 1931–1954 гг. (т. е. более двадцати лет) являлся главным редактором журнала IMS *Acta musicologica* – одного из важнейших периодических изданий в мире музыкознания. Таким об-

разом, ученый был включен во всемирную сеть (Network) научных контактов (более того, являлся одним из центров этой сети, поскольку находился в переписке едва ли не со всеми выдающимися (и не только выдающимися) музыковедами своего времени). Работа Т. Хольме с данной эпистолярной коллекцией беспрецедентна в современном музыкознании. Масштаб и научная значимость исследуемого материала позволили исследователю сформулировать некоторые общие положения, связанные с изучением эпистолярных источников, поставить вопросы, поиск ответов на которые занимает специалистов-эпистолографов не только в области истории музыки.

Дальнейшая композиция сборника объединяет хронологическую и тематическую линии. Материал выстраивается по блокам.

Исследования музыковедов *Мартина Кирнбауэра* (Martin Kirnbauer; Базель) и *Катрин Либин* (Kathryn Libin; Нью-Йорк) посвящены аристократической культуре середины и конца XVIII столетия – письмам французского гамбиста-виртуоза Жана-Батиста Форкёре прусскому кронпринцу Фридриху Вильгельму (впоследствии королю Фридриху Вильгельму II), а статья Либин – семейной переписке Франца-Йозефа-Максимилиана, седьмого князя Лобковиц, с его женой Марией Каролиной.

XIX столетие представлено работами по общей истории, истории литературы и музыкального искусства. Статья *Татьяны В. Андреевой* (Санкт-Петербург) о переписке членов русской императорской фамилии 1825 г. и роли, которую эта переписка сыграла в возникновении династического кризиса, столь многое определившего в русской истории XIX (и не только) столетия, продолжает «аристократическую» тему сборника. Затем следует статья выдающегося российского византиниста академика РАН главного научного сотрудни-

ка Санкт-Петербургского института истории РАН профессора *Игоря Павловича Медведева* «Научная эпистолография как особый жанр историографии». Имея большой опыт работы с перепиской ученых-историков, И. П. Медведев опирается на наблюдения, сделанные им в период изучения и подготовки к изданию переписки графа Н. П. Румянцева и членов знаменитого Румянцевского кружка, и предлагает ряд общих размышлений над особенностями, возможностями и перспективой исследования эпистолярии ученых. Модуляция в область истории литературы ведет нас к работе французского исследователя *Фредерика-Гаэля Терьо* (*Frédéric-Gaël Theuriau;* Тур), в своем роде уникального специалиста: филолога, занимающегося взаимодействием литературы и медицины и практикующего в одном из медицинских центров г. Тура. Его статья посвящена медицинской теме в переписке Пьера-Жана де Беранже.

Позднейшее развитие музыкальной темы в XIX в. представлено статьей *Галины В. Петровой* (Санкт-Петербург) о переписке Матвея Юрьевича Виельгорского и двумя исследованиями, связанными с проводимой в настоящее время работой над полным изданием литературного наследия и переписки А. С. Даргомыжского. Это статьи *Натальи А. Огарковой* (Санкт-Петербург) «О проекте “Полное собрание литературных произведений и переписки А. С. Даргомыжского”» и *Марианны А. Константиновой* (Санкт-Петербург) «А. С. Даргомыжский и конкурсная комиссия Русского музыкального общества. Эпизоды сотрудничества».

Рубежу и началу XX столетия посвящены следующие две работы. В исследовании музыковеда *Хелены Тюрвяйнен* (*Helena Tyrväinen;* Хельсинки) о переписке знаменитой финской оперной певицы Айно Акте с ее учителем пения профессором Парижской

консерватории Эдмоном Дювернуа анализируется в том числе и скрытый механизм выстраивания успешной карьеры оперного певца в ту эпоху. Исследование *Варвары Г. Вовиной-Лебедевой* (Санкт-Петербург), посвященное переписке выдающихся российских лингвистов Алексея Александровича Шахматова и Филиппа Федоровича Фортунатова, возвращает нас в область истории литературы и языка.

Дальнейшее «углубление» в XX век происходит по нескольким направлениям. Одно из них вновь музыкальное. Его открывает работа *Симона Оберта* (*Simon Obert*; Базель) о переписке Арнольда Шёнберга с учеником – музыковедом и дирижером Хайнрихом Яловецем. Затем следует корпус статей, связанных с перепиской западных музыковедов второй четверти столетия – Хайнриха Бесселера, Жака Гандшина, Карла-Аллана Моберга и Густава Рииза. Это статьи *Томаса Шиппергеса* (*Thomas Schipperges*; Тюбинген), *Йорга Бюхлера* (*Jörg Büchler*; Тюбинген) и *Жанны В. Князевой* (Санкт-Петербург). Тематику их статей расширяет и развивает исследование *Олеси А. Бобрик* (Москва), посвященное переписке Артура Лурье. Данный корпус статей (а к ним следует также отнести публикацию Т. Хольме о письмах Кнуда Йеппезена) дает представление об изучении эпистолярии ученых как исследовании сети (поскольку все эти музыковеды и музыканты находились в переписке друг с другом): об особенностях, задачах и перспективах сетевого исследования истории науки.

Завершает музыковедческий блок работа *Натальи С. Серегиной* о письме М. В. Бражникова Сталину, вводящая в круг анализируемых в книге эпистолярных жанров «письма царю».

Балетоведение представлено статьей *Ольги В. Федорченко* (Санкт-Петербург), посвященной не изученным прежде документам, связанным с Рудольфом Нуреевым и его бегством на Запад в 1961 г.

Работы из области литературоведения XX в. посвящены прежде всего французской культуре. Это статьи *Марион Симонен* (*Marion Simonin)* о творчестве Жюля Сюпервьеля и *Екатерины А. Кондратьевой* (о письмах Алена Фурнье). Публикация *Марии М. Мазняк* вводит в издание изысканный португальский мотив: письма Мариу де Са-Карнейру Фернанду Пессоа.

Расширяют и дополняют картину изучения эпистолярии XX в. еще две работы. Первая посвящена истории кино (искусства, без которого непредставим XX век). Это статья *Дмитрия В. Бакирова* (Санкт-Петербург), вводящая в наше издание американский мотив: исследование посвящено письмам Сергея Эйзенштейна периода его турне в США. И наконец, завершает сборник статья военного историка *Андрея А. Михайлова* (Санкт-Петербург); она обращает внимание читателя на совершенно особый (ставший столь актуальным в военном XX столетии) эпистолярный жанр – письмо с фронта.

Приношу искреннюю благодарность всем коллегам-исследователям, принявшим участие в нашем издании. Особая признательность – дорогой Катрин Либин, которая помимо представления собственной статьи взяла на себя непростую задачу редактирования англоязычных вспомогательных материалов.

Жанна Князева
Санкт-Петербург
Май 2020 г.

Preface

The reader is herein offered the third volume in the series *New Documents on the History of Art History*[1].This issue is dedicated to a particular genre of source materials, and is entitled: *Epistolary Documents: Current Research and Perspectives*. As in the two previous volumes, it unites researchers from a number of specialties: musicologists, researchers in art, literature, film, philologists and historians. The collection is once again international, presenting articles by scholars from Russia (St. Petersburg and Moscow), Germany, Denmark, France, Finland, Switzerland, and the United States. In this way we have tried – through collaboration among researchers of different disciplines and different cultural-linguistic schools – to compose a picture (though mosaic, not pretending to integration) of modern scientific views on work with epistolary documents.

A leitmotif that runs through this multifaceted publication is reflection on the modern methodology of working with epistolary sources – a methodology that combines traditional and new possibilities (for example, aspects of network theory). A primary shared component here is a variety of epistolary collections and individual documents that are little known or even totally unknown in scholarly circles. Another shared

[1] The first two issues are: (1). New documents on the History of Art History: The 20th Century. Vol. 1: 1920s – 1930s. (Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1. 1920-е – 1930-е гг.). SPb.: Petropolis, 2017. 418 p. (Russian). ISBN 978-5-86845-220-8; (2). New Documents on the History of Art History: The 20th Century. Vol. 2: 1940s – 1960s. (Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2. 1940-е – 1960-е гг.). SPb.: Petropolis, 2018. 284 p. (Russian). ISBN 978-5-86845-234-5.

component is the genre of letters, with very different types (private letters, open letters, official letters, «letters to the Tsar», etc.), and different modes of research (analysis of a single document, of a collection, of a network) represented in our study.

The principal difference between this volume and the previous two is its solution to the «language problem»: though the two previous volumes translated all foreign-language texts into Russian, this time we decided to reject «monolingualism» and to publish articles in their original languages. Such a decision stems not only from the significantly increased number of non-Russian-language studies in this publication, but also from our belief that the multilingualism of the edition will better reflect the diversity of the soundscape heard in discussions during the conference (22–24 October 2018 at the Russian Institute for History of the Arts, St. Petersburg), as well as in the later process of preparing this book. Thus, the publication includes studies in Russian, English, German and French.

For the reader's convenience, each article is accompanied by supporting materials in Russian and English: an abstract (which in some cases, when the author considered it desirable, are highly detailed), keywords, and information about the author. The very first article, by Thomas Holme (in English), which introduces the book's general topic, offers an extended five-page summary (in Russian) instead of the usual abstract. In addition, on the Institute's website (*artcenter.ru/publications*), in the section «Publications, 2020», all the materials of our book will be presented in electronic form, which should definitely facilitate further study ofthem.

The book opens with the forementioned study by *Thomas Holme* (Aarhus University). It introduces the general theme and at the same time presents important musicological source material. In recent years, Holme

has been studying one of the largest and most significant epistolary collections in musicology: the epistolary heritage, comprising some 10,000 documents, of Danish musicologist Knud Jeppesen. The significance of this collection lies in Jeppesen's importance as president of the International Musicological Society (IMS) from 1949 to 1952, and from 1931 to 1954 (i.e., more than 20 years) as editor-in-chief of the IMS journal *Acta musicologica*, one of the most important periodicals in the sphere of global musicology. Jeppesen stood at the center of a world-wide network of scientific contacts and was in touch with almost all outstanding (and not only outstanding) musicologists of his time. The extent and scholarly significance of this material allow Prof. Holme to formulate some general reflections related to the study of epistolary sources and to raise questions that are pertinent for epistolographers beyond the field of musicology.

In the groupings of articles that follow, we have tried to organize the material in units that combine chronological and thematic topic areas.

The articles by musicologists *Martin Kirnbauer* (Basel) and *Kathryn Libin* (New York) direct the reader to aristocratic culture at the middle and end of the long 18th century. Martin Kirnbauer's article examines letters from the French viola da gamba virtuoso Jean-Baptiste-Anne Forqueray to Prussian Prince Royal Friedrich Wilhelm (the future King Friedrich Wilhelm II); that of Kathryn Libin studies the family correspondence of Franz Joseph Maximilian, 7th Prince Lobkowitz, and his wife, Princess Maria Caroline, *née* Schwarzenberg.

The 19th century is represented by works on general history, the history of literature, and the history of music. An article by *Tatiana V. Andreeva* (St. Petersburg) continues the aristocratic theme in its study of the 1825 correspondence between members of the Russian imperial family, and what it reveals about the political

crisis of that year, which proved so influential in how Russian history unfolded during the 19th century and beyond. This is followed by an article about scientific epistolography as a special genre of historiography by the outstanding modern Russian Byzantologist, RAS academician *Igor P. Medvedev* (St. Petersburg). Drawing upon his extensive experience in working with historians' correspondence, I. P. Medvedev bases his article on the correspondence between Count Nikolaj P. Rumyantsev and members of the famous Rumyantsev circle, proposing a number of general reflections on features of the scientists' epistolary and on prospects for future study.

An excursion to the field of literary history leads to the article of French researcher *Frédéric-Gaël Theuriau* (Tours), a philologist who specializes in interactions between literature and medicine, and practices in one of the medical centers in Tours. His article discusses medical subjects in the correspondence between songwriter Pierre-Jean de Béranger and physician Pierre-Fidèle Bretonneau.

The subsequent 19th century section is devoted entirely to musical topics. It is represented by *Galina V. Petrova*'s (St. Petersburg) research on the correspondence of Count Matvei Vielgorsky, as well as by two studies related to current work on a complete edition of Alexander S. Dargomyzhsky's literary heritage and correspondence; these are articles by *Natalia A. Ogarkova* (St. Petersburg), «On the project *The Complete Literary Works and Letters of A. S. Dargomyzhsky*», and *Marianna A. Konstantinova* (St. Petersburg) «A. S. Dargomyzhsky and the Commission of the Composers' Competition at the Russian Musical Society: Episodes of Cooperation».

The following two essays bring us to the turn of the 20th century. The first is an article by musicologist *Helena Tyrväinen* (Helsinki) about the correspondence

between the famous Finnish opera singer Aino Akté and her singing teacher at the Paris Conservatoire, Edmond Duvernoy, touching among other topics on the hidden mechanisms behind the construction of a successful opera singer's career at that time. The second article, a study by *Varvara G. Vovina* (St. Petersburg) on the correspondence of renowned Russian linguists Alexey Alexandrovich Shakhmatov and Filipp Fiodorovich Fortunatov, returns us to the field of literary and language history.

A further «deepening» in the 20th century leads in certain musicological directions. This opens with an article by *Simon Obert* (Basel) on the correspondence between Arnold Schoenberg and his student, musicologist and conductor Heinrich Jalowetz. This is followed by a corpus of articles related to the correspondence of Western musicologists in the second quarter of the century, especially Heinrich Besseler, Jacques Handschin, Karl Allan Moberg and Gustav Reese. These are articles by *Thomas Schipperges* (Tübingen), *Jörg Büchler* (Tübingen) and *Jeanna V. Kniazeva* (St. Petersburg).Their subjects are expanded and developed by *Olesya A. Bobrik*'s (Moscow) research, which examines the correspondence of Arthur Lourié. This ensemble of four articles – to which should be added T. Holme's essay on the letters of Knud Jeppesen – offers ideas about possible applications of network theory to a scholarly epistolary, since all these musicologists and musicians corresponded with one another; and points particularly to the peculiarities, tasks, and prospects of network research in the study of a discipline's history.

The musicology unit concludes with an article by *Natalia S. Seregina* (St. Petersburg) about a letter of Maxim V. Brazhnikov to Joseph V. Stalin, which brings the Russian epistolary genre «letter to the Tsar» into the discussion.

Ballet studies are represented in article by *Olga V. Fedorchenko* (St. Petersburg), who discusses previously unexplored epistolary documents related to Rudolf Nureyev and his 1961 flight to the West.

Research topics in the field of 20th century literature focus primarily on French culture. These include articles by *Marion Simonin* (Paris) on the works of Jules Supervielle, and by *Ekaterina A. Kondratieva* (St. Petersburg) on the letters of Alain Fournier. *Maria M. Mazniak*'s (St. Petersburg) research introduces a refined Portuguese motif in Mário de Sá-Carneiro's letters to Fernando Pessoa.

Two further research areas expand and complete a general picture of 20th century epistolary study, the first of which focuses on the history of cinema (an art without which 20th century culture is inconceivable). This is an article by *Dmitry V. Bakirov* (St. Petersburg), who brings yet one more motif – this time American – to our book, by examining the epistolary of Sergei Eisenstein during his American tour. Finally, our volume concludes with an article by military historian *Andrey A. Mikhailov* (St. Petersburg), who draws the reader's attention to a very special epistolary genre, and one particularly relevant to armed conflicts of the 20th century: front-line letters.

I would like to express my sincere gratitude to all colleagues and researchers who took part in this publication. My special thanks go to dear Kathryn Libin, who, apart from presenting her own article, took on the challenging task of editing the English-language supporting materials in our book.

Jeanna Kniazeva. St. Petersburg. May 2020

УДК 78.03

What is a correspondence, actually? – the different pages of Knud Jeppesen

Thomas Holme (Aarhus, Denmark)

Что же такое корреспонденция? Страницы эпистолярного наследия Кнуда Йеппезена

Тезисы

Томас Хольме (Орхус, Дания)

Кажется, на вопрос, поставленный в названии статьи, легко ответить: переписка – это обмен письмами между двумя или более лицами в течение определенного периода времени. Однако собрание писем представляет собой еще и своего рода призму, в которой по-разному преломляется информация, тем самым определяя природу и возможности ее интерпретации. Как известно, письмо характеризуется такими параметрами, как «автор», «получатель», «язык», «датировка», «пропорции», «происхождение документа» и т. д., – в зависимости от того, что представляет собой данное послание: почтовую открытку или собственно письмо, рукописный оригинал или копию. Кроме того, необходимо учитывать, являются ли рассматриваемые документы полным собранием, выборкой, типичным образцом или единичным примером; о каких источниках идет речь: ранее неизвестных или вновь открываемых. Что же касается контекста, содержания и характера того или иного документа, здесь могут иметь значение многие факторы: национальный или международный контекст; деловой или частный характер источника; общие или конкретные вопросы, затрагиваемые в нем; принадлежность жанру академического диалога или полемического дискурса и т. д. В отличие от научной литературы переписка представляет собой не одностороннее высказывание, но дает

возможность «подслушать» диалог двух собеседников. Таким образом, кроме чисто профессиональной информации она может содержать ранее неизвестные сведения о тех или иных предметах; даже размышления о событиях личной жизни. В некоторых случаях письма сопоставимы с дневниковыми записями.

В подобной классификации нет ничего необычного, и, само собой разумеется, при отнесении конкретных документов к какой-либо из указанных выше категорий для каждой отдельной эпистолярной коллекции, каждого корреспондента, а в некоторых случаях и для каждого конкретного документа формируется свой собственный паттерн.

Работа с корреспонденцией неизбежно порождает ряд вопросов. Например, ознакомился ли исследователь со всеми известными фондами; обнаружил ли все относящиеся к изучаемой им коллекции документы или, по крайней мере, является ли представленный им материал репрезентативным; достаточно ли изучено «обрамление» корреспонденции – так сказать, «пространство ее резонанса».

Неудивительно, что оценка любой конкретной ситуации основывается на многих факторах. Это касается и главного героя настоящей статьи – датского музыковеда Кнуда Йеппезена.

Кнуд Йеппезен (Еппезен; Jeppesen; 1892–1974) – выдающийся датский музыковед XX в. Из всей переписки его датских коллег коллекция Йеппезена самая обширная; в целом она насчитывает несколько тысяч документов. Читая письма, можно, в известном смысле, «заглянуть через плечо» Йеппезена, а время от времени даже увидеть человека, стоящего за спиной ученого.

Множественные эпистолярные диалоги создают представление о том, с кем и когда контактировал Йеппезен; как происходили исследования в то время, когда телефон еще не стал ключевым средством коммуникации, а компьютерные технологии (не говоря уже об интернете) находились «на расстоянии многих световых лет».

Каждый эпистолярный диалог имеет собственный отчетливый рисунок и свои специфические характеристики. Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы создать общее представление об эпистолярном наследии Кнуда Йеппезена.

Из биографии ученого[1]

Кнуд Йеппезен первоначально был в музыке почти самоучкой. В 1912–1914 гг. он работал капельмейстером в Пруссии. Первая мировая война вынудила Йеппезена вернуться в Данию, где он изучал композицию у известного датского композитора Карла Нильсена (Carl Nielsen) и историю музыки – у органиста и композитора Томаса Лауба (Thomas Laub). В 1916 г. Йеппезен сдал экзамен по органу в Датской королевской академии музыки и затем около тридцати лет служил органистом в двух копенгагенских церквах – Стефан Кирке (1917–1932) и Холменс Кирке (1932–1947). Кроме того, он работал в Датской королевской академии музыки (1920–1947), где преподавал гармонию, контрапункт и композицию.

В 1918 г. Йеппезен получил степень магистра музыковедения в Копенгагенском университете, а в феврале 1924 г., представив диссертационное исследование, принял участие в конкурсе на вакансию в университете – единственную ставку по музыковедению в Дании тех лет. Неожиданно он проиграл конкурс и не получил университетской должности. Он не имел ее вплоть до 1947 г., когда был назначен первым профессором музыковедения в Орхусском университете, где вскоре основал кафедру музыковедения. В 1957 г. в возрасте 65 лет Йеппезен вышел на пенсию.

На протяжении всей своей жизни Йеппезен работал и как композитор. Бóльшая часть его композиторского творчества (около 300 произведений) – вокальная музыка (песни, хоровая музыка и кантаты); перу Йеппе-

[1] См.: Thomas Holme Hansen. Jeppesen, Knud (Christian) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2nd ed., Personenteil Vol. 9 (2003) cols. 1019–1021.

зена также принадлежат органные и симфонические сочинения.

Научная деятельность. Публикации

Международную известность Йеппезен получил в 1922 г., когда под руководством Гвидо Адлера защитил диссертацию в Венском университете. В 1920-х гг. он провел полномасштабный анализ доступных тогда произведений Джованни Пьерлуиджи Палестрины (1525 (?) – 1594), что способствовало созданию нового представления о стиле композитора. Последовавший за этим учебник «Контрапункт» (1930) был переведен по меньшей мере на десять языков и получил широкое признание.

В течение 1920-х – 1960-х гг. (т. е. до своих семидесяти лет) Йеппезен предпринял множество исследовательских поездок в библиотеки и архивы Европы; особенно интенсивно работал в Италии. Йеппезен одним из первых музыковедов применил фотоаппарат Leica (им он переснимал рукописи), а также использовал микрофильмы в музыковедческих исследованиях.

Ранний период научной деятельности Кнуда Йеппезена совпал с крайне важными событиями в истории современного музыковедения межвоенного периода. Основание в 1927 г. Международного музыковедческого общества (IGMW; с 1949 г. IMS) – одно из них. Йеппезен был избран в совет директоров, а в период с 1949 по 1952 г. был третьим президентом Общества. Однако еще более важным стало его назначение редактором периодического издания IMS Acta Musicologica – журнала, которым он руководил почти четверть века, с 1931 по 1953 г.

Таким образом, в течение почти пятидесяти лет Йеппезен находился в контакте с широким кругом ведущих европейских музыковедов, музыковедческих институций, библиотек и архивов.

Материалы и корреспонденция

На протяжении всей своей жизни Йеппезен тщательно сохранял свои записи и бумаги. После смерти

ученого большая коллекция его книг и нот хранилась в университетской библиотеке города Оденсе (Южная Дания); рукописи его собственных сочинений теперь составляют Архив Кнуда Йеппезена в Датской королевской библиотеке (Копенгаген), а музыковедческие заметки и рукописи (плюс коллекция микрофильмов) – Коллекцию Кнуда Йеппезена в Датской королевской библиотеке в Орхусе.

Бóльшая часть корреспонденции Йеппезена хранится в Датской королевской библиотеке. Наиболее важную и масштабную коллекцию («635») можно назвать личным архивом Йеппезена, формировавшимся на протяжении 40–50 лет. Этот фонд содержит гравюры, деловые бумаги, газетные вырезки и т. д. Здесь же находится самая крупная коллекция писем – несколько тысяч наименований. Вторая по значимости эпистолярная коллекция – частная – хранится в семье сына ученого, Кристиана Йеппезена (1924–2014). Кроме записных книжек, газетных вырезок, текстов речей и т. д. она включает семейную переписку, значительная часть которой связана с научными поездками Йеппезена. Эти коллекции не систематизированы, не описаны и не каталогизированы, как и ряд небольших эпистолярных коллекций, которые можно найти в Дании[2].

Йеппезен тщательно хранил всю свою корреспонденцию, поэтому естественно возникновение вопроса, что же считать собственно письмом. Ситуация оказалась бы не столь затруднительной, если бы в свое время Йеппезен сам отсеял некоторые документы. В конечном итоге, к письмам мы не относим следующие источники: квитанции (например, на покупку микрофильмов), записки, пустые конверты, бланки библиотечных заявок, заявления и различные административные бумаги. Но даже при таких ограниче-

[2] Автор данного исследования зафиксировал в своем рабочем архиве весь объем сохранившегося эпистолярного наследия Йеппезена включая коллекции, хранящиеся за пределами Дании.

ниях общее число документов составляет от восьми до девяти тысяч единиц.

Что же касается объема отдельных эпистолярных диалогов, то можно отметить, что для поддержания порядка своей обширной корреспонденции многие полученные письма Йеппезен помечал буквой «X», часто сопровождаемой датой, указывающей, когда он ответил на то или иное письмо. Это способствовало выявлению «писем-призраков», которые, хотя и не сохранились, но скорее всего существовали, что до некоторой степени заполняет пробелы переписки, а иногда и дополняет ее. Немало посланий Йеппезена известны нам и благодаря тому, что ученый сохранял черновики или машинописные копии собственных писем.

Международная переписка

Обширная корреспонденция связана с работой Йеппезена в IMS (особенно в период его президентства в 1949–1952 гг.) и, не в последнюю очередь, с его многолетним руководством журналом *Acta musicologica*. Сохранились сотни писем, которыми он обменивался, например, с секретарями IMS Арнольдом Геерингом и Эрнстом Моном. В данной статье, однако, представлены лишь отдельные диалоги ученого.

Самую обширную часть международной корреспонденции Йеппезена составляет переписка с российско-швейцарским музыковедом Жаком Гандшиным (Jacques Handschin; 1886–1955) и каталонским священником и музыковедом Ижини Англесом (Higini Anglès; 1888–1969), с которым Йеппезен обменивался письмами почти полвека. Более трехсот документов в собрании – это переписка с Гвидо Адлером (Guido Adler; 1855–1941). Как уже упоминалось, работая над своей диссертацией, Йеппезен отправился в Вену для консультаций с Адлером и в последующие годы несколько раз навещал стареющего «отца современного музыковедения».

С одной стороны, письма, которыми обменивались Адлер и Йеппезен (в некоторых случаях и их жены),

содержат информацию о семьях адресантов, не имеющую прямого отношения к музыковедению, однако свидетельствующую о тесной дружбе, сложившейся между учеными, несмотря на разницу в возрасте почти в сорок лет. С другой стороны, в них можно найти ответы на академические вопросы, например о знаменитом издании Адлера *Handbuch der Musikgeschichte* (для которого Йеппезен написал один из разделов), а также о посещениях Йеппезеном различных библиотек.

Переписка Йеппезена со скандинавскими коллегами менее обширна, но далеко не малозначительна. Наиболее объемны его диалоги с Ильмари Кроном (Ilmari Krohn, 1867–1960; Финляндия) и Оле Мерком Сандвиком (Ole Mørk Sandvik 1875–1976; Норвегия), а также с Карлом-Алланом Мобергом (Carl-Allan Moberg, 1896–1978; Швеция). Крон и Мерк принадлежали старшему поколению, тогда как с Мобергом Йеппезен был почти одного возраста.

Далее в статье представлен анализ переписки Йеппезена с американским музыковедом Эдвардом Ловинским (Edward Lowinsky, 1908–1985), с датчанами – бывшими учителями Йеппезена – Томасом Лаубом (Thomas Laub, 1852–1927; сохранилось около 50 писем) и Карлом Нильсенем (Carl Nielsen, 1865–1931; около 40 писем), а также с органистом и музыковедом Повлом Хамбургером (Povl Hamburger, 1901–1972; около 45 писем). Обширная переписка Йеппезена с его женой Алисой Йеппезен представляет собой некое подобие дневника, написанного ученым во время научных поездок.

Что представляет собой корреспонденция как таковая?

Корпус эпистолярного наследия Кнуда Йеппезена – его *opera omnia epistola* – открывает новые перспективы исследования как научной деятельности самого Йеппезена, так и интеллектуального мира XX в., представленного музыковедением.

Разнородность материала, рассматриваемого в настоящей статье, не позволяет найти однозначный ответ на вопрос, что же составляет «настоящую» переписку и чем она характеризуется. Вероятно, наиболее важным показателем можно считать взаимосвязь между количеством документов и их содержанием (например, соотношение объема вежливо-приветственных и собственно содержательных посланий).

Однако даже столь мягкое ограничение неабсолютно и не может быть применено ко всем эпистолярным диалогам. Как правило, исследователь сталкивается с единичными или многочисленными деталями некоей головоломки – фрагментами, не позволяющими разработать четкий шаблон. Тем не менее обмен письмами – независимо от их размера и содержания – всё же нередко именуют «перепиской». Возможно, здесь более уместен вопрос, сформулированный в предельно мягкой форме, – когда обмен письмами *не является* перепиской?

Но, возможно, к обозначенной проблеме следует подойти иначе. Йеппезен провел значительную часть своей профессиональной жизни, разыскивая, переписывая, редактируя и публикуя большое количество рукописей эпохи Возрождения, которые в противном случае могли бы кануть бы в Лету. В наши дни то же относится к переписке самого Йеппезена, как и многих других музыковедов XX в. Как бы ни сложились обстоятельства, фрагменты источникового материала впоследствии попадают в руки потомков-исследователей. Обмен письмами, таким образом, – это, с одной стороны, переписка. С другой стороны, окончательное решение вопроса – независимо от количества, объема и содержания эпистолярных документов – находится в компетенции исследователей последующих поколений, и его решение зависит от их физических возможностей и финансирования. Однако это уже совсем другой разговор.

Ключевые слова: Кнуд Йеппезен, переписка (академическая и частная), XX век, Гвидо Адлер, Эдвард Ловинский.

Томас Хольме – PhD, доцент Школы коммуникации и культурологии – музыковедения Орхусского университета. Автор исследований по всем группам архивных материалов, связанных с наследием Кнуда Йеппезена. Среди публикаций статья «Knud Jeppesen (1949–1952)» // The History of the IMS (1927–2017). Eds. Baumann & Fabris. Bärenreiter 2017. P. 50–57, 163; а также полный каталог его работ Fund og Forskning Online, 2011; http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/publikationer/fundogforskning-online/pdf/kjkatalog.pdf (дата обращения 21.07.2020). Редактор Датского музыковедческого ежегодника (*Danish Yearbook of Musicology*).

Abstract. The article provides an overall presentation of Knud Jeppesen's (1892–1974) correspondences spanning half of the 20th century. Important parts of the thousands of preserved letters stem from Jeppesen's involvement in IGMW (IMS) and his long-time editorship of *Acta Musicologica*, while other parts pertain to Jeppesen's connections with a great number of leading musicologists around the world, e.g. Guido Adler and Edward Lowinsky. In addition, Jeppesen's letter exchanges with Thomas Laub and the composer Carl Nielsen serve as examples in a Danish context, as does his extensive private correspondence with his wife, Alice Jeppesen.

Keywords: Knud Jeppesen, correspondences (academic and private), 20th century, Guido Adler, Edward Lowinsky

Thomas Holme is associate professor, PhD, School of Communication and Culture – Musicology, Aarhus University. Research on all sorts of archival material pertaining to Knud Jeppesen, his work and his legacy. Publications include several articles on Jeppesen, e.g. 'Knud Jeppesen (1949–1952)' (in: *The History of the IMS (1927–2017)*, eds. Baumann & Fabris (Bärenreiter 2017), pp. 50–57, 163) and a complete catalogue of his writings, editions and compositions (Fund og Forskning Online, 2011; http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/publikationer/fundogforskning-online/pdf/kjkatalog.pdf). Editor of *Danish Yearbook of Musicology* 1998–2016.

musthh@cc.au.dk

A correspondence is an exchange of letters between two or more persons over a period of time. Hence, the question asked in the title of this article is apparently easily answered. However, a collection of letters also represents a sort of prism that divides information in different directions and thus defines the nature and possibilities of interpretation.

As is well-known, the basic specifications of a letter are the writer, the recipient, the language, the dating, proportions, provenance and so on, depending on whether it is a postcard or a standard letter, a manuscript letter or a carbon copy. What also needs to be taken into account is whether the number of items is estimated to be complete, a selection, a sample or an example, and perhaps whether the items are re-discovered or hitherto unknown. Regarding the context, content and character of an item, many factors can be at play, for instance whether it is set in a national or an international context, whether it is business-related or private, whether it deals with general or detailed issues, and whether it originates from an academic environment or a business environment or results from a controversy.

What makes a correspondence exceptional in comparison to information published in scholarly literature, then, is the fact that it does not only take place as one-way communication, but it also gives you the opportunity to 'overhear' communication between two interlocutors. Therefore, information on issues other than strictly professional as well as on subjects otherwise never touched upon, and at times private or personal observations, can be found in letter

exchanges. As source material, letters can, in some cases, be comparable to diary excerpts.

Categorisations like these are commonplace, and it is self-evident that by placing letters in these categories, a distinct pattern is formed for each individual exchange of letters, for each correspondent and, in some cases, for each individual letter.

Likewise, dealing with correspondence always gives rise to unavoidable questions such as whether one has looked everywhere, located everything or at least brought to light sufficient source material to consider it as representative for the letter exchange at hand. In addition, there is always the question of whether the 'framing' of the correspondence – its room of resonance, so to speak – has been sufficiently researched.

Overall, it comes as no surprise that an estimation of a specific correspondence rests on many factors, and, of course, this goes for the present protagonist, the Danish musicologist Knud Jeppesen, as well.

Knud Jeppesen was the most prominent Danish musicologist of the 20th century, and his correspondences are the most extensive compared to any of his Danish colleagues, amounting to several thousand 'items'. In addition to countless references to Jeppesen's books and articles in the scholarly literature, it is the many letter exchanges that paint a picture of whom Jeppesen actually was in contact with – and when. And they show important aspects of how he carried out his research and how he operated at a time when the telephone had yet to become a key communicative tool, and computer technology – not to say the internet – was light years away. By reading his letters, one can, in a sense, look over Jeppesen's shoulder and, from time to time, get a glimpse of the person behind the scholar.

The aim of the following, then, is to provide an overall presentation of Knud Jeppesen's correspondences and to give a few examples hereof with regard to the

question of what a correspondence actually is. Each letter exchange has its own distinct pattern and specific characteristics based on which examples have been selected[1].

A short biographical outline of Knud Jeppesen[2]

Born in 1892 and largely self-taught in music, Jeppesen worked as a *Kapellmeister* in Prussia in 1912–1914 where he – for whatever reason – chose to work under the name «Per Buck»[3]. The outbreak of World War I, however, forced Jeppesen to return to Denmark where he studied composition with the renowned Danish composer Carl Nielsen and music history with organist and composer Thomas Laub.

In 1916, Jeppesen took the exam for organists at the Royal Danish Academy of Music as a private candidate, and for around thirty years, he held part-time employment as an organist at the two Copenhagen churches, Stefans Kirke (1917–1932) and Holmens Kirke (1932–1947). In addition to his work as an organist, Jeppesen was employed at the Royal Danish Academy of Music (1920–1947) where he, among other things, taught harmony, counterpoint and composition.

Jeppesen obtained a Master's degree in musicology at the University of Copenhagen in 1918, and in February 1924, after submitting his doctoral dissertation (see below), he joined a public competition to fill a vacant readership at the university, the only musicological

[1] Some parts of the article have previously been presented in some of the author's articles referred to in the following.

[2] Cf. Thomas Holme Hansen, «Jeppesen, Knud (Christian)», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Personenteil vol. 9 (2003), cols. 1019-1021.

[3] From September 1912 to April 1913 Jeppesen was employed in Elbing (Elbląg) and from September 1913 to April 1914 in Liegnitz (Legnica), in both places at the theatre.

position in Denmark at that time[4]. Jeppesen unexpectedly lost the competition, and, therefore, he did not obtain a university position until relatively late in his life, namely in 1947 when he was appointed the first professor of musicology at Aarhus University, where he shortly after founded the Department of Musicology. He retired at the age of 65 in 1957.

Throughout his life, Jeppesen acted as a composer as well, and a lot of evidence suggests that he regarded his compositional preoccupation as important as his musicological endeavour. Not surprisingly, the majority of his work (amounting to approximately 300 pieces) is vocal music – songs, choral music and cantatas – but he also composed organ pieces, a symphony and other orchestral works. His opera *Rosaura, eller Kærlighed besejrer alt* («Rosaura, or love conquers all») was staged at the Royal Theatre in Copenhagen in 1950, and in general, Jeppesen was very keen on getting his works performed and published.

After his retirement from the university, he continued publishing and composing right up to his death in 1974.

Knud Jeppesen's career and publications

In 1922, Jeppesen entered the international musicological arena when he obtained his doctorate at the University of Vienna under the guidance of the Austrian musicologist Guido Adler[5].

---

[4] Cf. Thomas Holme Hansen, «Konkurrencen om musikdocenturet i 1924 – en doku-soap med særligt henblik på Knud Jeppesen» («The competition for the readership in music in 1924 – a docu-soap featuring Knud Jeppesen»), in: *Cæcilia*, 5 (1998–2001), pp. 53–110. In the following, translations of Danish titles and quotes are by the author.

[5] A couple of years later, he was rewarded the Danish doctoral degree at the University of Copenhagen.

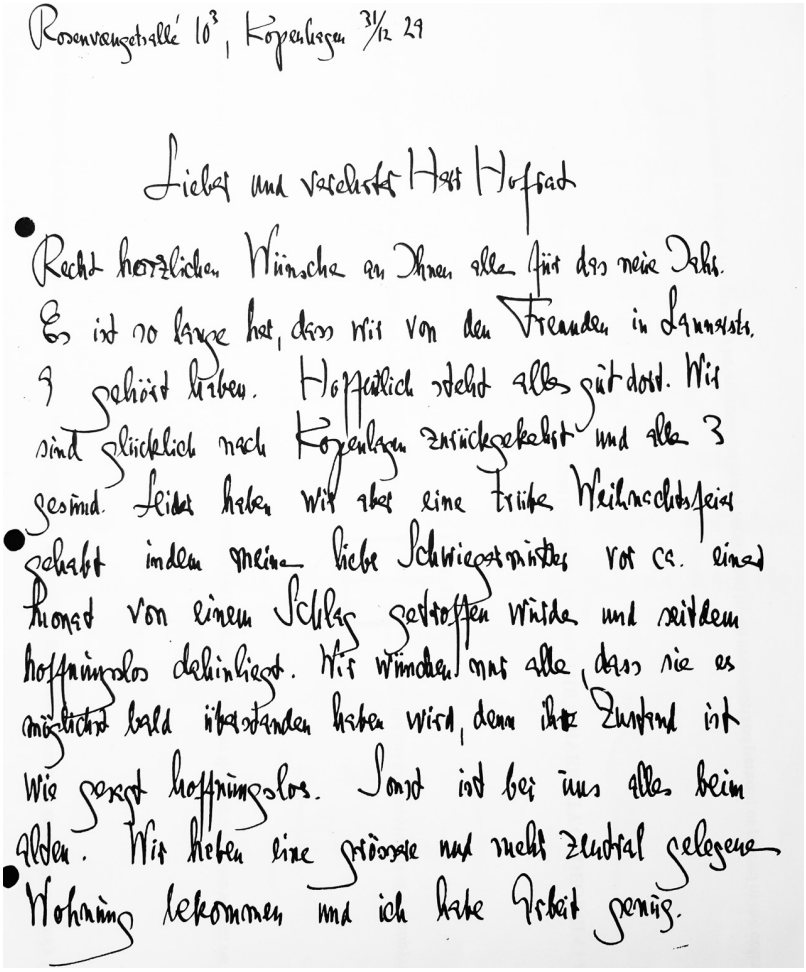
During the years surrounding 1920, he undertook a minute and exhaustive analysis of the then accessible works of the Italian composer Giovanni Pierluigi Palestrina (1525(?) – 1594), which led to a new mapping and codification of the so-called 'Palestrina style'. At that time, his dissertation on *The Style of Palestrina and the Dissonance* (1923) represented a unique example of a scientifically based, stylistic analysis that proved to be path-breaking[6]. The ensuing textbook *Counterpoint* (1930) was translated into at least ten languages and enjoyed widespread use and recognition during the 20th-century[7]. Both stand as landmarks in 20th-century musicology.

During the 1920s–1960s – that is until he was in his seventies – Jeppesen undertook many travels to numerous libraries and archives in Europe, especially to Italy where he (and his family) took up residence for lengthy periods of time. Jeppesen was one of the first musicologists to bring with him a (Leica) camera, and he photographed the manuscripts that he – often as the first one – discovered, making him one of the pioneers with regard to using microfilms in musicological research. On his return from a one-year long journey to

---

[6] Knud Jeppesen, *Palestrinastil med særligt Henblik paa Dissonansbehandlingen* (Copenhagen, 1923), translated into *Der Palestrinastil und die Dissonanz* (Leipzig, 1925), and *The Style of Palestrina and the Dissonance* (Copenhagen, 1927, rev. 1946).

[7] Knud Jeppesen, *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)* (København/ Leipzig, s.a. [1930]), translated into *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* (Leipzig, 1935), and *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* (New York, 1939). Cf. Thomas Holme, entry on «Knud Jeppesen. Kontrapunkt», in: *Lexikon Schriften über Musik*, Band 1 (eds. H. Grimm & M. Wald-Fuhrmann, Bärenreiter 2017) pp. 238–240.


Rosenvængetsallé 10[3], Kopenhagen 31/12 29

Lieber und verehrter Herr Hofrat

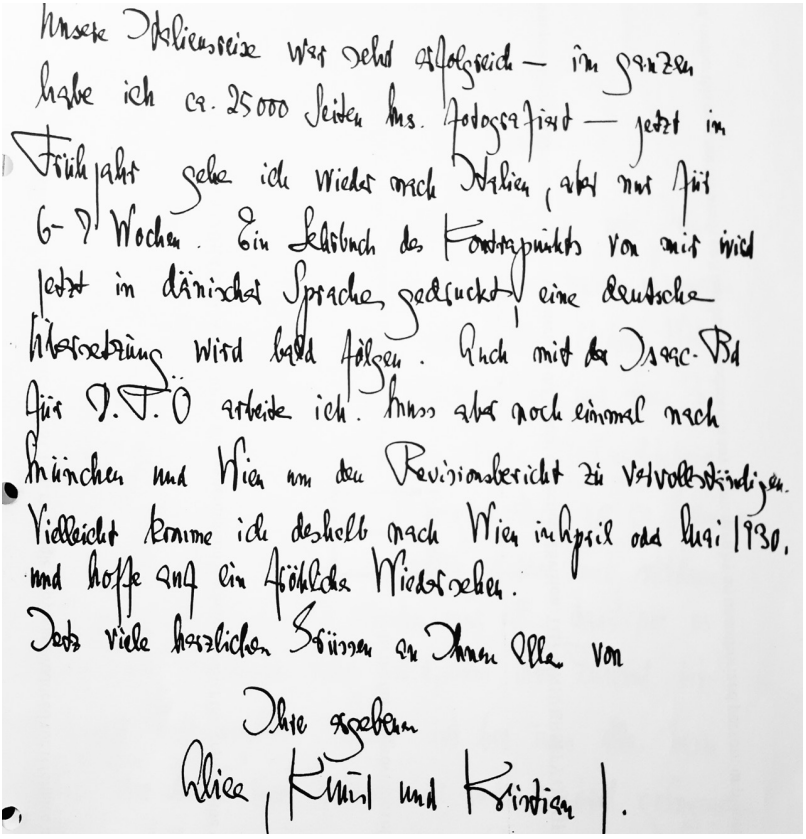
Recht herzlichen Wünsche an Ihnen alle für das neue Jahr.
Es ist so lange her, dass wir von den Freunden in Januarsta.
9 gehört haben. Hoffentlich steht alles gut dort. Wir
sind glücklich nach Kopenhagen zurückgekehrt und alle 3
gesund. Leider haben wir aber eine trübe Weihnachtsfeier
gehabt indem meine liebe Schwiegermutter vor ca. einem
Monat von einem Schlag getroffen wurde und seitdem
hoffnungslos daniederliegt. Wir wünschen nur alle, dass sie es
möglichst bald überstanden haben wird, denn ihr Zustand ist
wie gesagt hoffnungslos. Sonst ist bei uns alles beim
alten. Wir haben eine grössere und recht zentral gelegene
Wohnung bekommen und ich habe Arbeit genug.

Guido Adler Papers. MS 769. Hargrett Rare Book and Manuscript Library, University of Georgia Libraries, United States, US-ATS

Jeppesen to Adler, 31 December 1929
Rosenvængetsallé 103,
Kopenhagen 31/12 29

Lieber und verehrter Herr Hofrat

Recht herzlichen Wünche an Ihnen alle für das neue Jahr. // Unsere Italiensreise war sehr erfolgreich – im ganzen habe ich ca. 25.000



Seiten fotografiert – jetzt im Früjahr gehe ich wieder nach Italien, aber nur für 6-7 Wochen. Ein Lehrbuch des Kontrapunkts von mir wird jetzt in dänischer Sprache gedruckt, eine deutsche Übersetzung wird bald folgen. Auch mit der Isaac-Bd für D.T.Ö. arbeite ich. Muss aber noch einmal nach München und Wien um den Revisionsbericht zu vervollständigen. Vielleicht komme ich deshalb nach Wien in April oder Mai 1930, ind hoffe auf ein fröliche Wiedersehen.

Jetzt viel herzlichen Grüssen an Ihnen alle von

Ihre ergebenen

Alice, Knud und Kristian J.

Italy in 1928–1929, Jeppesen proudly informed Guido Adler that he had photographed 25,000 manuscript pages in different libraries[8].

A significant part of Jeppesen's scholarly articles and editions centred on Renaissance music and composers – in particular Palestrina[9] (see the following) – but also in his native Danish context, Jeppesen made important contributions, for instance regarding Carl Nielsen[10].

Knud Jeppesen's early career coincided with some of the most important formative years of modern musicology, namely the European interwar period. One of the decisive organisational events in that respect was the formation of *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft* (IGMW) in 1927[11], where Jeppesen was elected to the board (the *Direktorium*), a seat he held until 1964, and during the period 1949–1952, he actually served as the third president of the IGMW society. Even more important was his appointment as

---

[8] Letter from Knud Jeppesen to Guido Adler, 31 December 1929; Guido Adler Papers. MS 769. *Hargrett Rare Book and Manuscript Library, University of Georgia Libraries, United States*, US-ATS. (S. Facsimile, pp. 31–32.)

[9] Cf. – among a number of publications – Knud Jeppesen's literally encyclopeadic article on «Palestrina»; in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 10 (1962), cols. 658-706.

[10] For complete listings of Jeppesen's works, see Thomas Holme Hansen, *Knud Jeppesen Katalog. Skriftlige arbejder, kompositioner og editioner – diskografi og bibliografi* («Knud Jeppesen Catalogue. Writings, Compositions and Editions – Discography and Bibliography»), *Fund & Forskning Online* (2011) http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/publikationer/fundogforskning-online/pdf/kjkatalog.pdf.

[11] The English name of the organisation, *International Musicological Society* (and thus the well-known abbreviation «IMS»), was established at its first congress following World War II, held in Basel in 1949.

editor of IGMW's periodical, *Acta Musicologica*, a task he fulfilled for nearly a quarter century (1931–1953)[12].

Consequently, for a period of nearly fifty years, Jeppesen was in contact with a large number of the leading European musicologists, institutions, libraries and archives.

Materials and correspondences pertaining to Knud Jeppesen

Jeppesen worked hard throughout his life, and he was meticulous in preserving his notes and papers. Hence, besides his comprehensive published work, the archival material handed down from Jeppesen's career – drafts, manuscripts, lectures, compositions and lots of other materials, not least his exchange of letters – is vast. After his death, Jeppesen's large collection of books and printed music was stored at the University Library of Southern Denmark in Odense, the manuscripts of his own compositions now form the *Knud Jeppesen's Archive* at The Royal Danish Library, Copenhagen, and his musicological notes and manuscripts (and collection of microfilms) make up the *Knud Jeppesen's Collection* at The Royal Danish Library, Aarhus.

The predominant part of Jeppesen's correspondence is stored at The Royal Danish Library, Copenhagen. The most important, and very large, collection (635) can best be characterised as Jeppesen's private archive, compiled over a period of 40-50 years[13]. It contains

---

[12] Cf. Thomas Holme, «Knud Jeppesen (1949-52)», in: *The History of the IMS (1927–2017)* (eds. D. Baumann & D. Fabris, Bärenreiter 2017), pp. 50-57, 163.

[13] The Royal Danish Library, Copenhagen, *Inaccessible 635. Jeppesen, Knud, 1892–1974, composer and professor. Incorporated in DK-Kk 1979 (Acc. 1979/47)*; in the following abbreviated DK-Kk, 635. Jeppesen's widow, Alice Jeppesen, handed the collection over to the Royal Danish Library in

prints, business papers, newspaper clippings, etc., and in addition, it has turned out to be the largest single collection of letters related to Knud Jeppesen, containing several thousand items. The second most important one is the private collection of Knud Jeppesen's son, Kristian Jeppesen (1924–2014). Apart from notebooks, speeches, newspaper clippings, etc., it includes a large collection of family correspondence of which a big part relates to Jeppesen's scholarly trips and so on[14]. These collections are not systematised, registered or catalogued, and the same goes for the other smaller compilations of letters in Denmark[15].

There is every indication that Jeppesen was very careful in preserving his correspondences, which naturally raises the question as to what actually counts as a letter. One should always be careful when deciding what is significant and what is not, and one should certainly not be ungrateful for the large number of documents available – but Jeppesen could have made things more manageable if he had discarded some of the items along the way. Consequently, the following items have *not* been registered as letters: receipts (for instance for the purchase of microfilms), notes, empty envelopes, library requisition forms, applications and various administrative papers. But even with these restrictions, a total number of 8,000–9,000 items exist.

1979 and 1981. It is a so-called 'inaccessible' collection with a proviso, making it inaccessible until 2024. Due to kind permission given by Jeppesen's son, the author has been given access to this collection.

[14] Due to the kind permission of Kristian Jeppesen and his wife, Lotte Jeppesen, the author has had access to the collection and has registered its contents. In the following, this collection is abbreviated *LKJ-C* (Lotte and Kristian Jeppesen's Collection).

[15] The author has registered the total collection of Jeppesen's correspondence, including collections outside of Denmark.

Regarding the scope of the individual letter exchanges, it can be added that Jeppesen marked many of the letters that he received with an 'X', often followed by a date, indicating when he had answered the letter in question, doubtless to keep order in his very extensive volume of correspondence. This is a valuable – but often dispiriting – help in pinpointing 'phantom letters' that, even though they are not preserved – but most likely have existed – in a way fill gaps in the correspondence and sometimes complete it. Likewise, because Jeppesen kept drafts or carbons of many of his letters, many 'original' letters have been preserved, at least to some extent.

International correspondences

It goes without saying that many examples of Knud Jeppesen's correspondences deserve further presentation, both minor ones and some of the most extensive. Among the latter is the large number of letters from Jeppesen's involvement in IGMW (especially during his presidency in 1949–1952) and, not least, his long-time editorship of *Acta musicologica*. In these connections, hundreds of letters, for instance exchanged with the secretaries of the *Gesellschaft*, Arnold Geering and Ernst Mohn, are preserved. In the following, however, only exchanges with individual people will be presented.

Regarding the correspondence that Jeppesen had with a great number of musicologists around the world, a sorting of the most well-known and prominent ones reveals that his letter exchanges with Manfred Bukofzer, Hans Heinrich Eggebrecht, Otto Gombosi, Theodor Kroyer, Paul Henry Lang and Gustav Reese contain less than 25 letters each. The number of letters exchanged with Friedrich Blume, Willibald Gurlitt, Edward Lowinsky, Carl-Allan Moberg, Albert Smijers and Egon Wellesz is somewhat larger (about 25-50

exchanged with each), while the numbers are even larger with regard to Heinrich Besseler, Glen Haydon, Oliver Strunk, Otto Ursprung, Peter Wagner and the perhaps lesser-known British musicologist Santiago Kastner, who primarily was active in Portugal and who became a personal friend of Jeppesen. The most comprehensive among Jeppesen's international correspondences is the one with the Swiss musicologist Jacques Handschin, and the one he had with the Catalan priest and musicologist Higino Anglès, with whom Jeppesen exchanged letters for nearly half a century. As already hinted at, many of these letters – amounting to several hundred – do not contain any particular content while others in many ways are highly informative.

By far the most extensive of Jeppesen's correspondences (counting more than 300 items), though, is the one he had with Guido Adler (1855–1941)[16]. As already mentioned, while working on his dissertation, Jeppesen went to Vienna to consult Adler, and in the following years, Jeppesen visited the ageing 'father of modern musicology' on several occasions.

On the one hand, the letters exchanged between Adler and Jeppesen (and in some instances their wives) contain information regarding their families that has no direct musicological relevance, but bear witness to a close friendship despite a difference in age of nearly 40 years. Characteristically, in 1920 and 1921 Jeppesen sent several packages containing food and clothes to Adler and his family, who suffered from the deep economic crisis in post-war Vienna. Likewise, it is moving to catch glimpses of the horrible and inhumane conditions under which the Jewish Adler family lived

[16] The author is preparing a complete publication of this unique correspondence, preliminarily entitled *«Lieber, verehter Herr Hofrat…» – Knud Jeppesen's Correspondence with Guido Adler, 1920–1940*.

during the Nazi regime (Guido Adler's daughter, Melanie Adler, was murdered in one of the Nazi concentration camps).

On the other hand, the letters provide interesting information on academic matters, for instance regarding Adler's famous *Handbuch der Musikgeschichte*, for which Jeppesen wrote a section[17], and Jeppesen's numerous visits to various libraries.

The influence of Guido Adler most likely had a determining impact on Jeppesen's whole life and career, a fact that is substantiated by a letter that Jeppesen wrote on his return to Denmark after his first visit to Adler in August 1920:

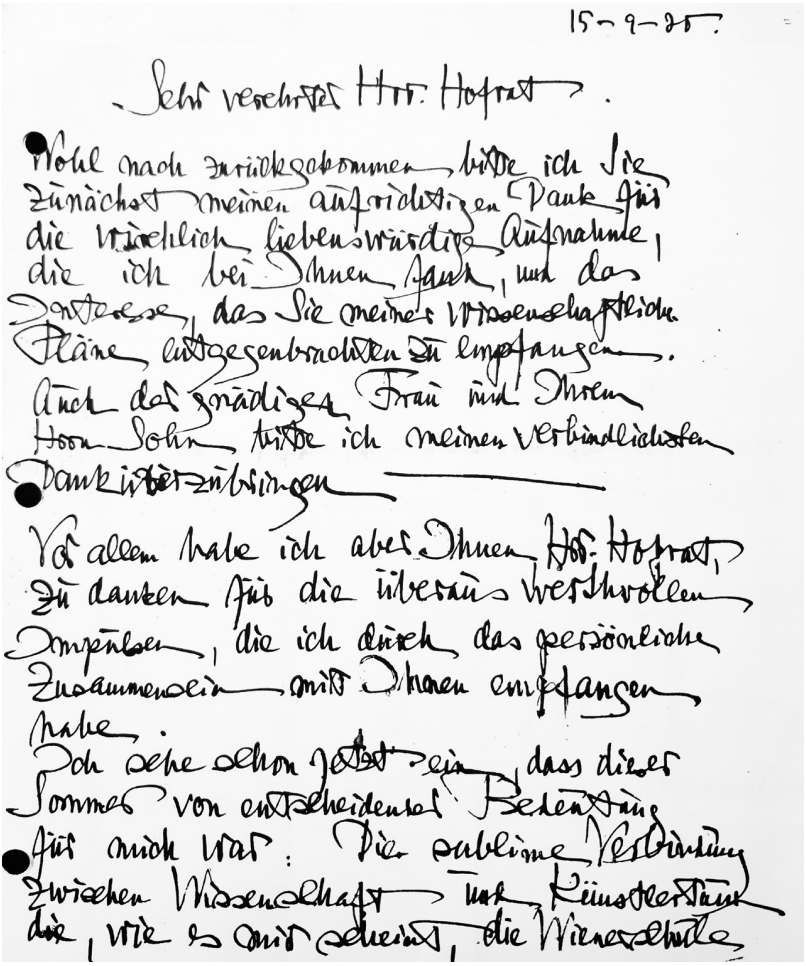
> Ich sehe schon jetzt ein, dass dieser Sommer von entscheidender Bedeutung für mich war: Die sublime Verbindung zwischen Wissenschaft und Künstlertum die, wie es mir scheint, die Wienerschule charakterisiert, hat mich dazu animiert meine letzten Bedenklichkeiten fallen zu lassen um mich ganz dem Berufes des Musikhistorikers zu weihen[18].

Regarding his «letzten Bedenklichkeiten» – that is, his final doubts about whether to dedicate himself to the task of becoming a music historian – Jeppesen most likely refers to his ambitions to compose and perhaps conduct as well.

Within the international scope of Jeppesen's correspondences, most of his letter exchanges with Scandinavian colleagues are less comprehensive, but far from insignificant. Most extensive are his correspondences with some of the 'grand old men' of Scandinavian musicology, namely Ilmari Krohn from

[17] Knud Jeppesen, «Dänen», in: Guido Adler (ed.), *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt a.M., 1924) pp. 988–995, 2nd rev. ed. (Berlin, 1930), pp. 1106–1113.

[18] Letter from Knud Jeppesen to Guido Adler, 15 September 1920; *Guido Adler Papers*, cf. footnote 8. (S. Facsimile, pp. 39–40.)

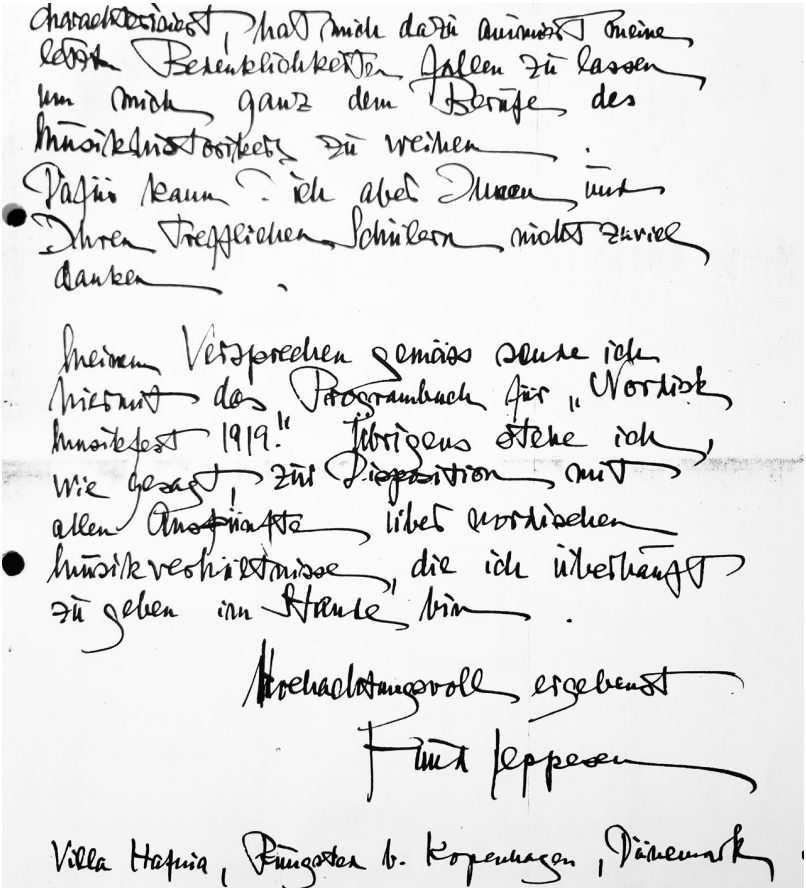


Jeppesen to Adler, 15 September 1920

15-9-20.

Sehr verehrter Hrr. Hofrat.

Wohl nach zurückgekommen bitte ich Sie zunächst meine aufrichtigen Dank für die wirklich liebenswürdige Aufnahme, die ich bei Ihnen fand, und das Interesse, das Sie meiner wissenschaftliche Pläne entgegenbrachten zu empfangen. Auch der gnädigen Frau und Ihren Hrrn Sohn bitte ich meinen verbindlichsten Dank überzubringen. Vor allem habe ich aber Ihnen, Hrr. Hofrat, zu danken für die überaus wertvollen Impulsen, die ich durch das persönliche Zusammensein mit Ihnen empfangen habe.



Ich sehe schon jetzt ein, dass dieser Sommer von entscheidender Bedeutung für mich war: Die sublime Verbindung zwischen Wissenschaft und Künstlertum die, wie es mir scheint, die Wienerschule // charakterisiert, hat mich dazu animiert meine letzten Bedenklichkeiten fallen zu lassen um mich ganz dem Berufes des Musikhistorikers zu weihen. Dafür kann ich aber Ihnen und Ihren trefflichen Schülern nicht zuviel danken.

Meinen Versprechen gemäss sende ich hiermit das Programbuch für “Nordisk Musikfest 1919”. Übrigens stehe ich, wie gesagt, zur Disposition mit allen Auskünfte über nordischen Musikverhältnisse, die ich überhaupt zu geben in Stande bin.

Hochachtungsvoll ergebenst Knud Jeppesen

Villa Hafnia, Rungsted b. Kopenhagen, Dänemark.

Finland, Ole Mørk Sandvik from Norway and Carl-Allan Moberg from Sweden, the first two belonging to what could be called the generation prior to Jeppesen, while Moberg and Jeppesen were almost the same age. One of the topics into which these letters give valuable insight is the formation of the *Nordic Musicological Congress*, the first of which took place in 1948 in Oslo[19].

Jeppesen's 'disappointing' correspondence with Edward Lowinsky

In one particular case, Knud Jeppesen himself dealt with an extensive correspondence, namely when he in 1941 published the article «Eine musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento»[20]. The correspondence in question is the so-called Spataro correspondence, that is, 110 letters dating from the period 1517–1543, representing one of the earliest and most valuable collections of letters from the Renaissance period. Fifty years later, in 1991, the entire correspondence was published as *A Correspondence of Renaissance Musicians*, an 1,100-page volume edited by B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky

[19] Cf. Thomas Holme, «Glimt af nordisk musikvidenskab i første halvdel af det 20. århundrede – Knud Jeppesens brevvekslinger som kilder og kontekst» («Glimpses of Nordic musicology in the first part of the 20th century – Knud Jeppesen's correspondences as sources and context»); in: *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 101 / *Swedish journal of music research*, vol. 6 (2019), pp. 49–73.

[20] Knud Jeppesen, «Eine musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento», in: *Acta Musicologica*, 13/1-4 (1941), pp. 3-39. The article is an extended version of a paper (with the same title) that Jeppesen presented on 22 April 1936 at the stormy IGMW (IMS) conference in Barcelona; cf. *Congrés de la Societat Internacional de Musicologia a Barcelona. Programa de les sessions i festes que es celebran del 18 al 25 d'abril del 1936* (Barcelona, 1936); a congress report was not published.

and C. A. Miller, who respectfully dedicated their monumental publication – by all standards a landmark in Renaissance musicology – «To the memory of Knud Jeppesen»[21].

Research on the collection had already begun in the middle of the 18th century, but Jeppesen was the first to lay out the scope and importance of this source. In his article, he included an inventory of the letters, summarised their contents, provided concordances to 18th- and 19th-century copies of the letters and gave a colourful description of the main contributors to the correspondence. In the words of the editors, Jeppesen «made the gold-mine accessible to scholars. […] His article remains the fundamental study to this day. It is much more than an inventory»[22].

With Jeppesen's work as the point of departure, the instigator of the 1991 edition, Edward Lowinsky (1908–1985), commenced his work on the collection of letters already in 1948 and continued his engagement in the following decades. However, he did not see the edition through to the final publication.

Jeppesen did not publish further studies on the Vatican manuscript holding the Spataro correspondence, but it appears from his personal offprint of the article from 1941 that he added minor corrections and amendments to the text for at least another 20 years[23]. Hence, it seems likely – and would no doubt

---

[21] B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky and C. A. Miller (eds.), *A Correspondence of Renaissance Musicians* (Oxford, 1991).

[22] Ibid., p. 5. Among other things, the impact of Jeppesen's article is evident in that his numbering of the inventory of the manuscript in question (Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Vat. lat. 5318) is maintained as a point of reference, ibid., pp. xxii ff., 5–7.

[23] The offprint is now kept at the University Library of Southern Denmark, Odense.

be very interesting – that the letter exchange between Jeppesen and Lowinsky (referred to above) would have touched upon matters related to the letters preserved in the comprehensive Renaissance manuscript. This, however, is not the case[24]. Nevertheless, the letters do contain interesting matters.

Apart from mutual appreciation of the receipt of the publications they sent to each other and a few letters concerning details in certain manuscripts (not related to the Spataro correspondence), their correspondence is divided into two parts.

The first part covers the period 1938–1947, in which Lowinsky sent three to four manuscripts to Jeppesen in the hope that they could be published or reviewed in *Acta Musicologica*. But apart from a single article published in 1935[25] – thus predating the given period – no articles by Lowinsky or reviews of his books were published during Jeppesen's years of editorship. Born in Germany, Lowinsky lived in the Netherlands from 1933 to 1939, and before immigrating to the United States, he stayed in Cuba for some time from where he wrote to Jeppesen in 1940 that:

> Ich warte seit geraumerer Zeit hier auf meine Einreiseerlaubnis nach den Ver. Staaten. Vor einen Jahr habe ich mich entschlossen nach Amerika zu gehen, weil ich glaube, nirgends sonst eine Chance zu Fortführung der geliebten musikwissenschaftlichen Arbeit zu finden. Der

[24] Although the letters applied in this context – around 30 items, exclusively preserved in *DK-Kk*, 635 – reveal some gaps in the correspondence thread, there is no reason to believe that they do not represent a convincing picture of the entire exchange of letters between Jeppesen and Lowinsky.

[25] Eduard [sic] Lowinsky (Den Haag), «Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts»; in: *Acta Musicologica*, 7/2 (1935), pp. 62–67. Regarding this contribution, no correspondence between Jeppesen and Lowinsky exists.

> Start drüben ist heute sehr schwierig und eine Besprechung meiner Dissertation[26] in den Acta musicologica könnte mir helfen[27].

It is noteworthy that according to Lowinsky, a review of his dissertation in *Acta* could have an impact on his chances of employment in the USA. Jeppesen, however, returned the manuscripts, most likely due to the wartime difficulties with regard to publishing *Acta*. In an ensuing letter, Lowinsky appreciates this and concludes that: «Endlich stehe ich nun auf der Einwandererliste und werde wohl Ende des Monats in den Staaten sein»[28].

According to the preface of the 1991 edition of correspondences, «In 1948, while a Fellow of the Guggenheim Foundation, Edward Lowinsky first examined the Vatican manuscript […]»[29]. In that respect, his first post-war letter to Jeppesen from March 1947 contributes additional information:

> I have been awarded a Guggenheim fellowship to do research on a history of the motet from Ockeghem to Lassus and I shall start on my fellowship year in fall. The situation in Germany being what it is it seems very unlikely that I shall be able to procure microfilms from

---

[26] Edward Lowinsky, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen; dissertation*, University of Heidelberg, 1933.

[27] Letter from Edward Lowinsky to Knud Jeppesen, 17 February 1940; *DK-Kk*, 635. In the letter Jeppesen made the annotation «X Mss. returneret. 29/8 40», that is, «the manuscripts sent back […]».

[28] Letter from Lowinsky to Jeppesen, 2 November 1940; *DK-Kk*, 635.

[29] Blackburn et al., *A Correspondence of Renaissance Musicians*, p. ix.

> that country. I need especially the early motet prints between 1500 and 1540. I know you have travelled much abroad. … I would appreciate grately [sic] any hints you might want to give me as to cities and libraries in Italy as well as else where [sic] where you think I might find the material I need most[30].

On the one hand, the letter confirms the start time of the lengthy work on the 1991 edition, and, on the other hand, it emphasises the difficulties related to scholarly studies in Europe in the wake of World War II. Not least, it underlines the recognition of Knud Jeppesen as an esteemed expert on the whereabouts of Renaissance manuscripts scattered throughout Europe. In addition, Jeppesen's own collection of microfilms to some extent served as a source of information for other musicologists during the war years.

The other part of Jeppesen and Lowinsky's letter exchange – by far the most comprehensive (around 20 letters) – stems from the period 1969–1972. All in all, these letters – with insignificant exceptions – solely concern the *International Josquin Festival Conference* that took place in June 1971[31].

Lowinsky repeatedly invites Jeppesen to the conference – underscoring the importance of the potential participation of Jeppesen and including laudatory remarks like «You are without a doubt the greatest style critic of sixteenth-century music»[32] – but in the end Jeppesen, at that time 78 years old, had to decline Lowinsky's kind propositions: «Ich bin […] jetzt zu

[30] Letter from Lowinsky to Jeppesen, 3 March 1947; *DK-Kk*, 635.

[31] Cf. E. E. Lowinsky and B. J. Blackburn (eds.), *Josquin Des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival Conference, June 1971* (London, 1976).

[32] Letter from Lowinsky to Jeppesen, 30 May 1970; *DK-Kk*, 635.

bejahrt, eine so grosse und anstrengende Reise wagen zu dürfen …»[33].

Danish correspondences

As to the national – and thus vernacular – sphere, Jeppesen's letter exchanges are manifold and diverse. They revolve around his various employments, his academic and compositional activities and so on. Consequently, only a few of them will be touched upon here.

As already mentioned, Jeppesen was a student of two of the most prominent figures in Danish musical life in the 1910s – 1920s, namely Thomas Laub (1852–1927) – organist, composer and reformer, among other things – and the (by now) world-famous composer Carl Nielsen (1865–1931). Throughout his life, Jeppesen on many occasions expressed the significance hereof.

The correspondence between Laub and Jeppesen – stretching the period 1914–1927 – displays a unique lack of balance, in that only one side of the exchange of letters has been handed down. There is no doubt that well over 100 items must have existed, but only some 50 letters are preserved, all of them written by Laub. All in all, a one-legged corpus[34].

Jeppesen's exchange of letters with Carl Nielsen – covering the years 1918–1931 and amounting to some 40 letters – is more equal, but with a clear majority of Nielsen letters. In addition, Jeppesen kept in contact with Nielsen's widow and daughters after the composer's

[33] Letter from Jeppesen to Lowinsky, 7 December 1970; *DK-Kk*, 635.

[34] Cf. Thomas Holme Hansen, «Thomas Laubs breve til Knud Jeppesen, 1914–1927 – en hel fortælling afspejlet i en halv brevveksling?» («Thomas Laub's letters to Knud Jeppesen, 1914–1927 – a complete story mirrored in half a letter exchange?»), in: *Dansk Kirkesangs Årsskrift*, (2007–2013), pp. 19–110.

death. The uniqueness of the Nielsen letters consists in the fact that Nielsen was the most celebrated Danish composer of his time, and, consequently, Jeppesen knew from the outset that all the letters from Nielsen meticulously had to be preserved for posterity. Hence, it is highly probable that none or only a very few of Nielsen's letters have been lost, while only a few of the letters Jeppesen wrote to Nielsen are preserved[35], indicating that Nielsen (or his descendants) did not take care in preserving this part of the composer's vast letter exchanges.

Jeppesen had some of the most elaborate discussions on matters regarding the style of Palestrina and counterpoint in general with Danish colleagues, among others the composer Finn Høffding. Most important was Jeppesen's correspondence with the Danish organist, writer and musicologist Povl Hamburger (1901–1972), who actually published a number of important studies supplementing Jeppesen's. Their exchange of letters – spanning the 30-year period from 1932 to 1961 – consists of approximately 45 letters, and is also somewhat unevenly distributed in that Jeppesen meticulously saved Hamburger's letters, while nearly all the original letters that Jeppesen wrote to Hamburger are lost. Nevertheless, owing to the drafts Jeppesen kept of some of his letters to Hamburger, valuable insight into the matters they discussed can be gained. In this particularly case, the letters represent one of the only times – after the publication of his textbook in 1930 – that Jeppesen elaborated on the

[35] They now form part of the collected edition of Carl Nielsen's letters, cf. John Fellow (ed.), *Carl Nielsen Brevudgaven* (The Letters of Carl Nielsen), 12 vols. (Copenhagen, 2005–2015). Cf. Thomas Holme Hansen, «Carl Nielsen and Knud Jeppesen. Connections and Collaborations, Influences and Significances», in: *Carl Nielsen Studies*, V (2012), pp. 107–147.

details of the style of Palestrina. These letters, then, are perfect examples of how exceptional knowledge often emerges in such microcosms and, not least, how it often remains there[36].

Jeppesen's letter exchange with Alice Jeppesen

In 1923, Knud Jeppesen married Alice Jeppesen (1895–1987)[37], who remained his wife for the rest of his life. She was a woman of many talents. She obtained a degree as Bachelor of Engineering – a most exceptional choice of employment for a woman in those days – and she won no less than ten Danish championships in skating and several in tennis as well. Nevertheless, she gave up her personal career and devoted herself entirely to being Jeppesen's wife and personal assistant. Kristian Jeppesen was their only child.

Although Knud Jeppesen was occasionally accompanied by his wife (and son) on his trips throughout Europe, they were often apart. During these periods of time, they stayed in contact through an extensive exchange of letters – often one per day, in each direction – for which reason hundreds of postcards and letters are preserved. Knud Jeppesen did not keep a diary, so these letters are unique in several ways. Of course, most of what can be learnt from this material is of a purely private nature, but the letters also contain a wealth of information that otherwise would be impossible to acquire. Regarding the whereabouts of Jeppesen, it is often possible to obtain a fascinating day-by-day narrative of his fatiguing train travels from one town to another with the purpose of actually knocking on the door of the local church or archive and

[36] Cf. Thomas Holme, «Counterpoint in casu *Kontrapunkt* – the Greenhouse of Knud Jeppesen and Povl Hamburger»; forthcoming.

[37] Alice's maiden name was Krayenbühl.

asking for permission to look into whatever could be hidden behind the walls.

A stunning example is the events surrounding his sensational discovery of the so-called Mantua masses by Palestrina that took place in Mantua at the beginning of June in 1950. Jeppesen was a skilled writer with a colourful language, and it is fantastic to read his lively accounts of the exciting and thrilling course of events. Indeed, his letters to Alice reveal a part of the story that otherwise never would have been revealed.

Already during the 1930s, Jeppesen was in search of these mystical, vanished masses by Palestrina, but without success. Then, World War II prevented any further search. In continuation of two post-war visits to Milan, Jeppesen once again arrived in the city in May 1950 and during the following weeks, he wrote a string of letters to his wife.

> Dear Alice […] Yesterday, I started the day by going to the cathedral. I stopped two priests and asked them how it would be possible to get information on which music could be found in the S. Barbara church[38].

Subsequently, Jeppesen gives a detailed and entertaining description of his endeavours, which finally yielded the result he wanted:

> […] from a big storage chest, the custodian pulls out more than 20 big choir books […] which triumphantly are carried to the bishops palace. […] finally, His Excellency makes his entry along with his entourage and ceremoniously I am presented to him. […] He is a distinguished and a bit ironic old gentleman […] who with graceful dignity entertains himself with the heretic from

[38] «Kæreste Alice. […] jeg begyndte i Gaar med at begive mig til Domkirken og standse to Præster […] og spørge dem, hvorledes man kunde faa Besked om, hvilke Musikalier, der fandtes i S. Barbara». Letter from Knud Jeppesen to Alice Jeppesen, 3 June 1950; *LKJ-C.*

God knows where. However, he grants me permission to photograph the manuscripts[39].

Some days later, yet another report is sent to Jeppesen's son, Kristian:

I am still in Milan under dramatic circumstances. I have located 10 unknown Palestrina masses, but for a long time, the star has been standing over Milan, and the musicological atmosphere here is nervous. The Italians monitor every tic of my face – perhaps they are smarter than me, perhaps not[40].

And in an ensuing letter to Alice, Jeppesen continues:

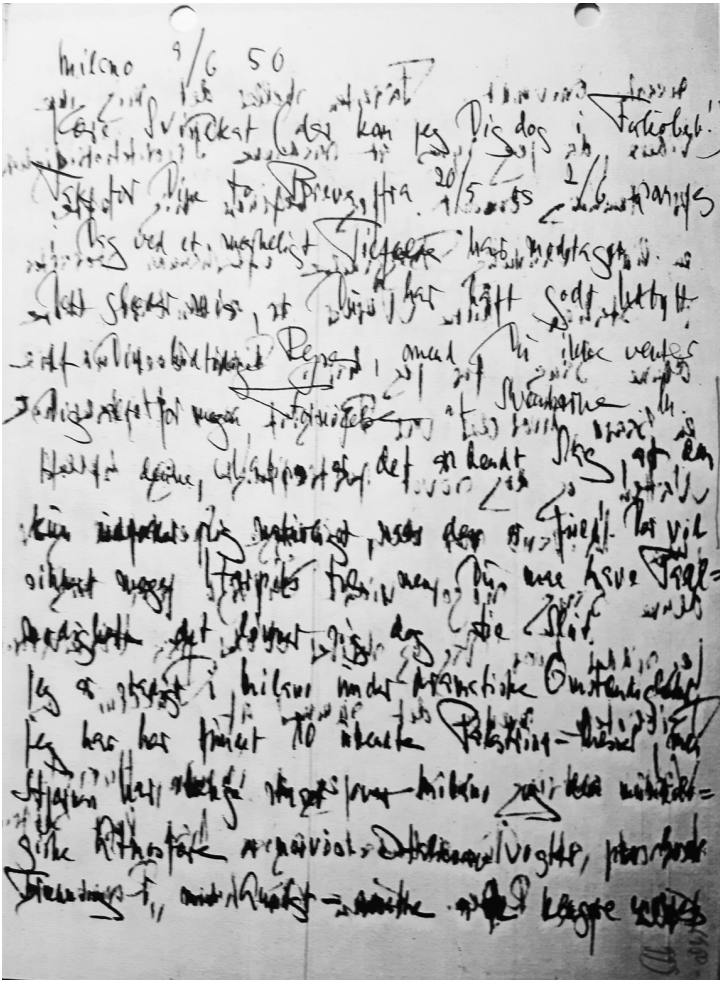
Today, I have worked in the library in Milan. Very exciting. […] but the Italians seem to be on the track, and it is not improbable that they will grab the bone from my mouth. They must be very unintelligent if they do not know by now that something is afoot[41].

---

[39] «[…] op af en stor Dragkiste fremdrager han [Kustoden] mere end 20 store Korbøger, […] [som bliver] baaret i Triumf til Bispepalæet. […] endelig holder ogsaa selve hans Eccelence Biskoppen med Følge sit Indtog og jeg bliver højtideligt forestillet for ham. Det er en fin lidt ironisk gammel Herre, […] som med gratiøs Værdighed underholder sig med Kætteren fra Gud ved hvor. Han giver mig imidlertid Tilladelse til at fotografere Ms. […]»; ibid.

[40] «Jeg er stadig i Milano under dramatiske Omstændigheder. Jeg har her fundet 10 ukendte Palestrina-Messer, men Stjernen har længe staaet over Milano og den musikologiske Atmosfære er nervøs. Italienerne vogter paa hver Trækning i mit Ansigt – maaske er De klogere end jeg maaske omvendt». Letter from Knud Jeppesen to Kristian Jeppesen, 9 June 1950; *LKJ-C*. (S. Facsimile, p. 51.)

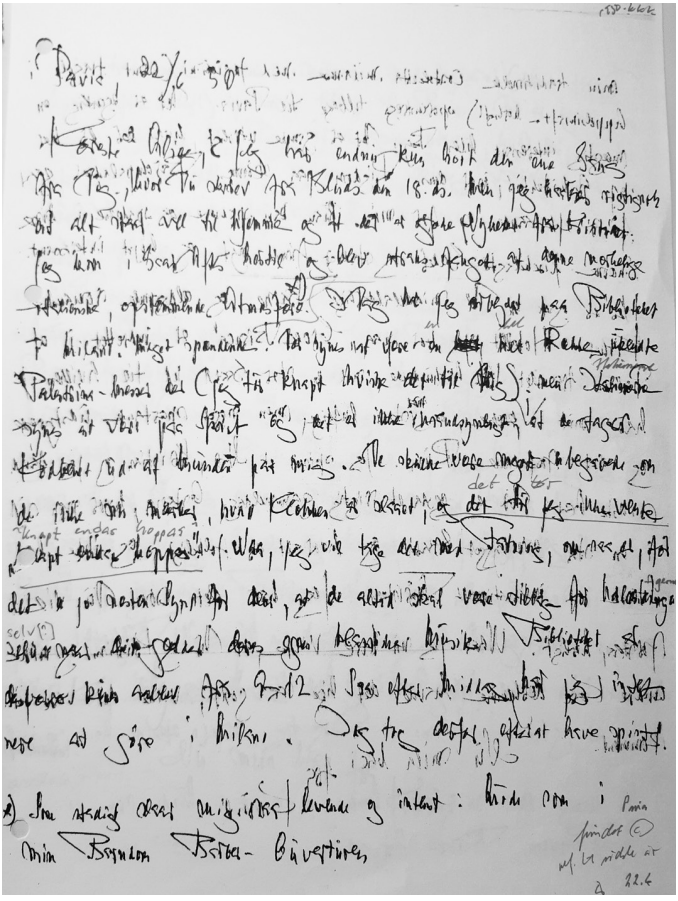
[41] «I Dag har jeg arbejdet paa Biblioteket i Milano. Meget spændende. […], men Italienerne synes at være paa Sporet og det er ikke usandsynligt, at de tager Kødbenet ud af Munden paa mig. De skulle være meget ubegavede om de ikke nu mærker, hvad Klokken er slaaet». Letter from Knud Jeppesen to Alice Jeppesen, 22 June 1950; *LKJ-C*. (S. Facsimile, p. 52.)



Jeppesen to Kristian Jeppesen, 9 June 1950

Milano 9/6 50.

Kære Svinekat. Jeg er stadig i Milano under dramatiske Omstændigheder. Jeg har her fundet 10 ukendte Palestrina-Messer, men Stjernen har længe staaet over Milano og den musikologiske Atmosfære er nervøs. Italierne vogter paa hver Trækning i mit Ansigt – maaske er De klogere end jeg // maaske omvendt.



Jeppesen to Alice Jeppesen, 22 June 1950

Pavia, 22/6 50

Kæreste Alice. Jeg kom i Gaar Aften hertil og blev straks fanget af denne mærkelige italienske, opstemmende Atmosfære. I Dag har jeg arbejdet paa Biblioteket i Milano. Meget spændende. Der synes at være en hel Række ukendte Palestrina-Messer der (jeg tør knapt hviske det til dig), men Italienerne synes at være paa Sporet og det er ikke usandsynligt, at de tager Kødbenet ud af Munden paa mig. De skulle være meget ubegavede om de ikke nu mærker, hvad Klokken er slaaet, og det tør jeg ikke vente «knapt endas hoppas». Naa, jeg vil tage det med Fatning, om saa er, for det er jo næsten synd for dem, at de altid skal være tilbage for Udlændingene selv naar det gælder deres egen klassiske Musik.

Without any doubt, certain individuals and authorities actually tried to 'grab the bone' from Jeppesen. More than 100 letters of different kinds testify to an utmost problematic course of events in the wake of his discovery, which eventually resulted in his publication of the 10 masses[42].

Among many other examples of the correspondences during Jeppesen's travels are his letters in connection with his participation in the IGMW congress in Barcelona in 1936 and his trip to the *International Congress of Musicology* in New York in 1939. Travelling across Europe in those days was troublesome, and due to the highly problematic political situation, the Barcelona congress turned out to be a battlefield among musicologists – especially Nazi sympathisers versus their counterparts, including escaped Jews – with tightly drawn lines. This as well as his trip to New York appear from Jeppesen's letters. At the outbreak of World War II, and only a few days after one of the first big passenger ships sank, Jeppesen went on a similar ocean liner and reached New York in time for the congress.

What is a correspondence, actually – and when?

In general, Knud Jeppesen's overall exchange of letters during his lifetime – his *opera omnia epistola* – opens up new perspectives on both the scholarly

[42] Jeppesen's edition of the Mantova masses was published as *Le Messe di Mantova,* I-II, *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. XVIII-XIX (Rome, 1954). Cf. Knud Jeppesen, «The recently discovered Mantova Masses of Palestrina. A provisional communication»; in: *Acta Musicologica*, 22/1-2 (1950), pp. 36–47; ibid., «Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrina's. Ein ergänzender Bericht»; in: *Acta Musicologica*, 25/4 (1953), pp. 132–179.

activities of Jeppesen and the intellectual world of 20th-century musicology. The preceding examples, however, merely represent a small part of this corpus with the purpose of documenting significant and different sides thereof – for example, the (im)balances as to sender/recipient, correlations/connections and information/documentation, and whether the content of the items is of a neutral and/or sensitive character, perhaps even meant for the recipient's eyes only[43].

To summarise, the letter exchanges have primarily been selected because of their different characteristics, each of them being representative of many other of Knud Jeppesen's correspondences. Although some of the presentations have been very brief and incomplete, the following characterisations and categorisations are tentatively put forward.

Jeppesen's correspondences with regard to IGMW and *Acta Musicologica* are examples of a mixed exchange of letters partly with an 'institution' and partly with a number of individuals, but with a common denominator.

As to his letter exchanges with a great number of leading musicologists, they collectively paint a picture of Jeppesen as a significant figure in the centre of the scholarly milieu at the time[44].

---

[43] In relation to the previously mentioned Vatican manuscript, Jeppesen tellingly notes that «Eine wichtige Quelle, sicher *die intimste*, […], bildet das Ms. Vat. lat. 5318 der vatikanischen Bibliothek»; Jeppesen, «Eine musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento», p. 3; accentuation by the author.

[44] In addition, both Jeppesen's quarter-century editorship of *Acta Musicologica* and his appointment as IGMW's first post-war president point to his unquestionable neutral national affiliation that enabled him to navigate the war years in an impartial way acceptable to (nearly) all parties involved.

The letter exchange with Guido Adler is not only Jeppesen's most comprehensive one with a scholarly colleague, but it also reveals when and from whom Jeppesen received the definitive impulse to choose a career within musicology. And, not least, due to Adler's prominent position in the history of modern musicology, a continuous exchange of letters between him and anybody else (not least in Denmark) demands attention.

As regards Jeppesen's correspondences with Scandinavian colleagues, they contribute to the history of establishing musicology as a scholarly discipline in the Scandinavian countries, which at the time lagged behind the leading European countries in many respects.

Knud Jeppesen's exchange of letters with Edward Lowinsky is yet another example. In some instances, it is not particularly surprising if a correspondence turns out to be somewhat meagre, even though it 'ought to be' copious, and in other instances, it is not immediately understandable. In the former case, for example, a small 'geographical' distance – not necessitating an exchange of letters – can be decisive, and in the latter case, all sorts of hidden 'agendas' can be at play. Neither of these possibilities, however, gives a reasonable explanation as to the 'meagreness' of the Jeppesen-Lowinsky correspondence – that is regarding the Renaissance compilation of letters – but it nevertheless turns out to be informative in other ways.

Within the Danish context, the selected correspondences also exemplify significant variations in terms of character. Jeppesen's letter exchange with Thomas Laub represents an imbalance of items, while the Nielsen letters hold a unique position in that they – with a bit of good will – can be considered a Danish national treasure. The letters exchanged with Povl Hamburger are unevenly divided as well, but even

though a number of Jeppesen's – without doubt very detailed – letters have not survived, the correspondence is unrivalled because of its exhaustive discussion of issues attached to the style of Palestrina and other composers.

Finally, Jeppesen's vast correspondence with his wife provides insight into the everyday events and work of a 20th century musicologist – from both a personal and a professional point of view.

In the light of the heterogeneity of these examples, it is not surprisingly impossible to come up with a definite and unambiguous answer as to what constitutes and qualifies as a 'real' letter correspondence. Perhaps a well-balanced interrelationship between the number of items and the proportions of their contents – for instance a distinction of the value of a long string of polite greetings compared to a small number of content-loaded letters – can count as the most important prerequisite.

But even a 'soft' limitation such as this does not encompass some the examples presented in the foregoing, and the same goes for several other of Jeppesen's – and countless other individuals' – exchanges of letters. More as a rule than an exception, one is faced with small or big, numerous or only a few pieces of a jigsaw that do not lead to a reasonable and distinct pattern. Nevertheless, letter exchanges – no matter their size and content – are often designated as correspondence, also the ones of Jeppesen. So, perhaps a more relevant – but also very 'soft' – question to ask is when an exchange of letters is *not* a correspondence.

Or perhaps the question can be answered in another way? As mentioned earlier, Jeppesen spent a substantial part of his professional life unearthing, transcribing, editing and publishing a large number of Renaissance manuscripts that otherwise could risk falling into oblivion. Nowadays, the same is true

regarding the correspondences of Jeppesen himself along with many other musicologists from the 20th century. Whatever the circumstances, every piece of source material ends up in the hands of posterity[45], whether these hands are 'right' or 'wrong'. Hence, on the one hand, an exchange of letters naturally is a correspondence, but on the other hand, the final 'decision' regarding this question – no matter the number, size and content of the letters – is always made by posterity, that is, by manpower and funding. However, this is an entirely different matter.

[45] The author has borrowed this wording from R. C. Wegman's review (Early Music, 20/3 (1992), p. 482) of *A Correspondence of Renaissance Musicians*; cf. footnote 21.

УДК 82-94

The Correspondence of Franz Joseph Maximilian and Caroline von Lobkowitz, 1792–1815*

Kathryn L. Libin (New York)

Переписка Франца Йозефа Максимилиана и Каролины фон Лобковиц, 1792–1815

Катрин Либин (Нью-Йорк)

Аннотация. В архивах замков Роуднице и Нелагозевес (Чешская Республика) хранится обширная переписка, охватывающая многие поколения семьи Лобковиц. Настоящая статья посвящена корпусу писем, связывавших Франца Йозефа Максимилиана, 7-го принца Лобковиц (1772–1816), с его женой Марией Каролиной, урожденной Шварценберг (1775–1816). Переписка (на французском и немецком языках) началась в 1792 г., когда был заключен их брак, и продолжалась вплоть до 1815 г., прекратившись лишь незадолго до кончины супругов. Она включает 450 писем и представляет собой подробный, содержательный и лич-

* I wish to acknowledge with deep gratitude William and Alexandra Lobkowicz, for granting access to this extraordinary trove of family letters, and for the many ways in which they support my work. Many thanks are also due to Soňa Černocká, Curator of the Lobkowicz Library and Archives, for her skilled and knowledgeable assistance. This research has received support from Vassar College's Louise Boyd Dale Fund.

[Хочу выразить глубокую благодарность Вильяму и Александре Лобковиц за разрешение работать с их необыкновенной коллекцией семейных писем, а также за многостороннюю поддержку моей работы. Благодарю также Соню Черноцкую, хранительницу Библиотеки и Архива Лобковиц, за ее компетентную помощь. Данное исследование получило поддержку Фонда Луизы Бойд Дейл из колледжа Вассар.]

ностно окрашенный отчет о повседневной жизни этой аристократической семьи. Письма дают представление о ежегодных переездах между Веной и Чехией, связанных с сезонами охоты, театра (драматического; оперы и балета); исполнением придворных обязанностей и т. д. Сильное влияние на семью Лобковиц оказали войны между Австрией и Францией, что нашло отражение, в частности, в письмах 1805 и 1809 гг., когда французские войска оккупировали Вену.
Преданность музыке пронизывала почти все стороны жизни дома. Переписка дает представление о музыкальном творчестве семьи Лобковиц; об отношениях между ее членами и некоторыми музыкантами, служившими у них: молодой певицей (сопрано) Кристианой Герхарди Франк (Christianne Gerhardi Frank), которая пела на премьере «Сотворения мира» Й. Гайдна; Луиджи Басси, прославившимся как первый исполнитель роли Дона Жуана Моцарта, а также в операх Паизиелло, Паэра и других композиторов; капельмейстером Антоном Враницким, воспитавшем в стенах этого дома свою собственную музыкальную семью, и др.

Ключевые слова: 7-й князь Лобковиц, Франц Йозеф Максимилиан Лобковиц, Мария Каролина Лобковиц, переписка супругов Лобковиц, музыка и музыканты у Лобковиц, Кристиана Герхарди Франк, Луиджи Басси, Антон Враницкий.

Катрин Л. Либин – доцент музыки в колледже Вассар (штат Нью-Йорк). Получила степени бакалавра и магистра по классу фортепиано в Консерватории Оберлина и Нью-Йоркском университете, а также PhD по музыковедению в Нью-Йоркском университете. Читала лекции и сделала ряд публикаций по произведениям и рукописям Моцарта; музыке в романах Д. Остин и музыкальным источникам в библиотеке Лобковиц в Нелагозевесе. Сборник ее статей под названием «Моцарт в Праге» опубликован в Праге в 2016 г. Американским обществом Моцарта, SECM (Society for Eighteenth-Century Music) и Чешской академией наук.

В настоящее время Л. Либин руководит каталогизацией музыкального архива Лобковиц и работает над биографией 7-го князя Лобковиц, музыкального мецената и предпринимателя. В течение шести лет она возглавляла музыкальное отделение Вассара, а также была президентом Американского общества Моцарта и Американского общества музыкальных инструментов.

Abstract. Within the massive archives of the Lobkowicz family, located at Roudnice and Nelahozeves castles in the Czech Republic, resides a voluminous body of family correspondence that extends over many generations. This essay addresses a specific corpus of letters exchanged between Franz Joseph Maximilian, 7th Prince Lobkowitz (1772–1816), and his wife Maria Caroline, *née* Schwarzenberg (1775–1816). The letters date from 1792, the year of their marriage, through 1815, shortly before their deaths the following year. Written primarily in French and occasionally in German, this correspondence of some 450 letters offers a detailed, informative, and personal account of day-to-day life in an extraordinary aristocratic household. One important function of the correspondence has been to help establish a chronology of events in the family's life, and to gain a sense of the annual pattern of its migrations between Vienna and Bohemia, which were linked to seasons of hunting, theatre (including spoken drama as well as opera and ballet), court functions, etc. The wars between Austria and France also exerted a powerful influence on the life of the family, reflected especially in letters of 1805 and 1809, when French troops occupied Vienna. Particularly significant is the evidence preserved within the letters about the family's cultivation of music, which permeated nearly every aspect of their lives. Their musical activities, relationships with musicians, collecting of music and instruments, musical education of their children, and many related topics, form an ongoing conversation between the couple. This essay examines a few case studies from the letters that offer a glimpse of music-making in the domestic sphere of the Lobkowitz

household, and of relationships that developed between the Prince and Princess Lobkowitz and some of the musicians they employed. For example, the letters discuss the young soprano Christianne Gerhardi Frank, who sang in the premiere of Haydn's *Die Schöpfung* and joined the Lobkowitz household in 1802 to take part in opera productions, accompanying them to their estates in Bohemia and forming a friendship with Caroline. Luigi Bassi, celebrated for his role as Mozart's first Don Giovanni, began to sing in the Lobkowitz house theatres in 1804, appearing in *Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro* as well as operas by Paisiello, Paer, and many other composers. Bassi achieved a trusted status within the household, traveling with it to Bohemia for lengthy periods, and offering lessons in singing and even fencing to the Lobkowitz children. The letters also reveal the all-encompassing role of Lobkowitz Kapellmeister Anton Wranitzky, who raised his own musical family within the walls of Lobkowitz houses, and busied himself with nearly every aspect of music-making therein.

Keywords: 7th Prince Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, Maria Caroline Lobkowitz, Lobkowitz correspondence, Lobkowitz music and musicians, Christianne Gerhardi Frank, Luigi Bassi, Anton Wranitzky

Kathryn L. Libin is Associate Professor of Music at Vassar College. From 2013–2019 she led a project to catalogue the Lobkowicz Music Archive, and recently published *The Lobkowicz Collections Music Series: Highlights* (Scala Arts & Heritage Publishers, 2019). Currently she is writing a second volume for this series on Beethoven sources in the collection, as well as a biography of the 7th Prince Lobkowicz. Dr. Libin received performance degrees from the Oberlin Conservatory and New York University, and a PhD in musicology from NYU. She has served as chair of Vassar's music department, as well as president of the Mozart Society of America and the American Musical Instrument Society.

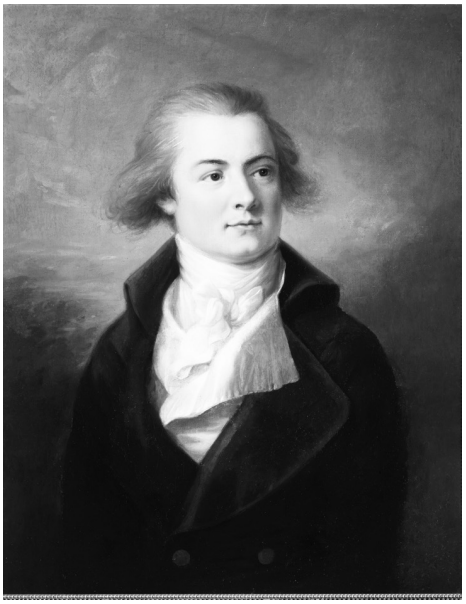
kalibin@vassar.edu

The marriage of Franz Joseph Maximilian, 7th Prince Lobkowitz (1772–1816), to Princess Maria Caroline Theresie von Schwarzenberg (1775–1816) on 2 August 1792 united two of the major aristocratic houses in the Habsburg realm. It also united two individuals with very similar backgrounds, both of whom had grown up in large palaces in central Vienna, worshipped in the same Catholic churches, paid court to the same emperors. Both families were deeply rooted in the kingdom of Bohemia, with the Lobkowitz territories running from Prague northward along the Vltava and Elbe rivers to the German border, and the Schwarzenberg estates extending southward from Prague along the Vltava to the family's main seat at Český Krumlov. Both families had distinguished themselves in political, diplomatic, and military service over the course of many generations. Both families had for centuries been important patrons of the arts, and as privileged youngsters Joseph and Caroline had grown up surrounded by fine paintings and sculpture, within buildings designed by some of the most important architects of their time. Both families shared long histories of musical patronage as well, supporting notable composers and producing their share of accomplished amateurs. With all these elements of rank, position, and culture in common, their marriage was highly appropriate for dynastic reasons and would likely have been successful even if no strong personal bond developed between the pair. But there is abundant evidence to suggest that their marriage meant a great deal more to each of them than a dynastic contract; that in fact the young Prince Lobkowitz and Princess Schwarzenberg fell deeply in love, and sustained a warm, confidential intimacy over

the course of their all too short 24-year marriage. This evidence resides in their correspondence, a substantial and hitherto unexamined corpus of letters that opens a window onto their thoughts and interests, and the circle of family and friends with whom they shared their lives.

These letters survive today in the archives of the Lobkowicz family[1]. The earliest letters date from the spring of 1792, during the months just prior to their wedding, and are addressed to Caroline from Joseph; for some as yet unknown reason, no letters to Joseph from Caroline stemming from the first six years of their marriage are to be found in the Lobkowicz archives. But beginning in 1798 the correspondence comprises a steady exchange of letters, totaling some 450 in all, and extends until October 1815, four months before Caroline's unexpected death on 24 January 1816. Most of the letters are written in fluent, comfortable French, occasionally salted, even in mid-sentence, with German. French is the language of choice for nearly all discussion of family, friends, the state of the household, and local events. Apart from short colloquial phrases, German tends to be used in a more business-like fashion in this correspondence; particularly between 1813 and 1815, when Lobkowitz was beset by financial and legal difficulties, he frequently breaks into German or writes entire letters to Caroline in German when the discussion centers on their problems. Joseph's letters to Caroline are generally written in ink on plain paper, folded into small packets, addressed, sealed and stamped with his insignia in red wax. Caroline favored

[1] The letters form part of the Roudnice Lobkowicz Family Archives, or Lobkowiczová Roudničtí–Rodinný Archív (LRRA), now held at the Lobkowicz Library and Archives in Nelahozeves, Czech Republic. The Germanic spelling of the name Lobkowitz, with «tz» at the end, was used by the family until the 20th century, when it adopted the Czech form with «cz».



Portrait of Franz Joseph Maximilian, 7th Prince Lobkowitz.

Photo courtesy of The Lobkowicz Collections

Princess Caroline von Lobkowitz, by August Friedrich Oelenhainz (ca. 1800).

Photo courtesy of The Lobkowicz Collections

elegant papers, sometimes with charmingly embossed, stencilled, or tinted border motifs, including little mottos such as «*Liebe und Freundschaft*», or «*Les hommes se taisent . . . mais le papier parle*», occasionally with gilt edges, and often with separate small envelopes, many of which have been preserved. The fancy papers, however, disappear during the later period of financial crisis. Of the two writers, Princess Caroline was the more prolific, accounting for nearly two-thirds of the correspondence. But if Prince Lobkowitz did not write as frequently, he did write regularly and consistently to his wife when they were apart; and during the spring of 1809, when he joined his battalion during a critical period in the wars with Napoleon, his lengthy and informative letters form a remarkable series of historical documents.

Originally my interest, as a musicologist, in this family story centered entirely on the musical activities of the 7th Prince Lobkowitz. In the musical literature he has always appeared as a minor but significant character in Beethoven's biography, particularly as a signatory with his friends Archduke Rudolph and Prince Ferdinand Kinsky to the remarkable 1809 agreement that granted Beethoven a guaranteed annuity for the rest of his life. Among the important Beethoven biographers, Alexander Thayer seems to have been particularly cognizant of Lobkowitz's role in supporting Beethoven, but naturally enough his focus was on the composer's life; despite some early investigation into Lobkowitz's background, he included little of that information in his biography of Beethoven[2]. Twentieth-century studies of

[2] In Thayer's biography, information about Prince Lobkowitz's dealings with Beethoven emerges particularly in volume 1. Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, rev. and ed. Elliot Forbes, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1964). See also Thayer's serialized article, «The Lobkowitz Family», in *The Musical World* (May 17, 24, 31, 1879): 307, 325–26, 335.

Lobkowitz as a musical patron maintained the focus on his relationship with Beethoven, though a more expansive treatment by Jaroslav Macek investigated Lobkowitz's musical expenditures in some detail[3]. In compiling evidence of the prince's musical consumption, Macek relied almost exclusively on the copious and informative account records of the Lobkowicz archives. My initial plan in approaching this subject was to create a more holistic view of Lobkowitz as a musician and patron by examining not only the valuable account records, but also his music collection and the body of family letters. Yet the letters, with their richly detailed, highly personal accounts of day-to-day life in an extraordinary household, have transformed my project. In the biography of Prince Lobkowitz that I am now writing, his musical interests still hold central place, but extend far beyond Beethoven to encompass an unusually diverse range of activities and associates. My narrative also examines his roles as a husband, father, friend, hunter, soldier, courtier, and entrepreneur. It has been especially revelatory to realize that music, in one way or another, informed all of those roles.

One important function of the exchange of letters has been to help establish a chronology of events in the family's life, and to gain a sense of the annual pattern of their migrations between Vienna and Bohemia. Several factors in the couple's existence contributed to separations and thus to correspondence. First, during the months of October and November, and often beginning in September, it was usual for Prince Lobkowitz to make a round of his estates for hunting season, including particularly Eisenberg (Jezeří) and Liebshau-

[3] Jaroslav Macek, «Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunst-mäzen», in *Beethoven und Böhmen*, ed. Sieghard Brandenburg and Martella Gutiérrez-Denhoff (Bonn: Beethoven-Haus, 1988), 147–201.

sen (Libčeves) in the northern Bohemian forests[4]. Early in the couple's marriage, before he had set up his own hunting establishment to his satisfaction, Lobkowitz also joined his Schwarzenberg in-laws for hunting at their southern Bohemian estates, especially Wittingau (Třeboň) and Frauenberg (Hluboká). The period of winter and early spring was typically spent by the family in Vienna, and though occasionally business would draw Prince Lobkowitz to Prague during that time, the Vienna season of opera and theatre was an important reason to stay in place. The Vienna palace was also, as Lobkowitz frequently declares in his letters, «the best of my houses», and his favorite residence[5]. In July and August the family usually resided together at Raudnitz (Roudnice), the family's ducal seat, so the spring and summer offer fewer letters. Once the children began to arrive, with the first born in 1793 and the others at roughly two-year intervals until the birth of the twelfth and last in 1814, Caroline was spending longer periods not only at spas such as Baden, but also with the growing family and shared nursery of her brother Joseph and sister-in-law Pauline on their estates. The wars between Austria and France also exerted an increasingly powerful influence on the life of this family. In autumn 1805, the occupation of Vienna by French troops produced an upsurge of letters as Caroline left the city

[4] In general, Bohemian place names appear in the family correspondence in their German forms; I therefore follow this example, but on first usage supply the Czech name in parentheses.

[5] For example, on 26 Nov. 1809 he writes of his happiness in returning to Vienna and «my house, which is certainly the best of all those I possess» («ma maison, qui est surement la meilleure de touttes celles que je posséde»). LRRA D/198 1809. It should be noted that spelling, grammar, and punctuation in these letters are highly variable and often idiosyncratic; all translations are my own.

with her sister and children and Joseph joined his brother-in-law, Karl von Schwarzenberg (1771–1820), with his regiment in Bohemia. In 1809, during the War of the Fifth Coalition, Lobkowitz commanded a battalion of his own, and the family again vacated Vienna as French Marshal André Masséna (1758–1817) and his staff occupied their palace[6]; in this period of hot battles and catastrophic events, the letters between the couple intensified. Frequent separations on account of Lobkowitz's military obligations continued into 1815 and engendered a brisk correspondence, with Joseph writing from various fortresses or encampments, and Caroline often writing from the households of her elder, married daughters. Finally, the prince's near bankruptcy after 1811, which imposed on him an Administration that took over the management of his estates, meant that the family eventually rented out its palace in Vienna and went to reside in Bohemia. Though occasionally together in Prague or on nearby estates, the family from this point until the deaths of both parents in 1816 was frequently apart.

I would like to offer a few case studies from the letters that allow us to develop a fuller picture of musicians and music-making in the domestic sphere of the Lobkowitz household. Evidence for the semi-public performances hosted by Prince Lobkowitz, including formal academies, operatic productions, and oratorio concerts, can be gathered in the account records and even in the surviving music; but a great deal of information about the performers themselves,

[6] Account records indicate that Masséna was quartered in the Lobkowitz palace from 13 May to 7 Nov. 1809, during which time he led troops at the battles of Aspern-Essling and Wagram. Lobkowitz, who returned to Vienna on 17 Nov., told his wife that he was sorry to have missed seeing Masséna. Letter of 19 Nov. LRRA D/198 1809.

and their relationships with members of the Lobkowitz family, emerges in the letters. Evidence about private music-making, which involved family and friends as well as professional musicians, is also more readily obtained from the letters. The letters provide lively, often humorous, anecdotes that give us a sense of the human beings that lie behind well-known names. For example, Baron Gottfried van Swieten (1733–1803), imperial court librarian, composer, and organizer of the Handel oratorio series that Mozart conducted in Vienna in the late 1780s, was deeply involved with commissioning Haydn's oratorio *The Creation* and gathering sponsorship for its first performances in 1798. Both Prince Lobkowitz and his brother-in-law, Prince Joseph von Schwarzenberg (1769–1833), were among *The Creation*'s major patrons. The Lobkowitz letters show that Baron van Swieten was invited to join the family for socializing away from Vienna's concert scene in the period leading up to *The Creation*. In November 1796, for example, van Swieten joined a hunting party at Frauenberg, one of the larger Schwarzenberg estates, and Lobkowitz wrote to his wife, «The Baron is very nice, and particularly finds that they cook very good meat at Joseph's, so he eats like a devil and drinks like one too. He shoots rather well for a man in his early sixties, bears the cold and humidity astonishingly well, and was very much amused by the closed hunt»[7]. This glimpse of van Swieten as a vigorous sportsman and *bon vivant* is very much at odds with the generally received image of a learned and

[7] «Le Baron est très aimable, et trouve surtout que l'on fait très bonne chaire chez Joseph aussy mange t'il comme un diable, et boit de même, il tire assai bien pour un homme qui commence à 60. ans, et soutient étonnament le froid et l'humiditée, il s'est fort bien diverter à la chasse fermée». Letter of 20 Nov. 1796. LRRA D/197 1796.

formal gentleman whom Haydn described as «stiff»[8]. It also hints at a comfortable camaraderie between van Swieten, a member of Austria's second-rank nobility, and the members of this upper aristocratic milieu, and especially of the friendly regard in which he was held by the young Lobkowitz.Van Swieten also endeared himself to Princess Caroline with a gift of elegant writing paper[9], and played card games with her and her sister-in-law Pauline at Frauenberg. Such purely social interactions no doubt eased the way when van Swieten approached these nobles for substantial contributions toward productions such as *The Creation.* The family members who provided musical evenings during Bohemian sojourns with van Swieten included Lobkowitz himself, who sang along with his young sister-in-law Therese von Schwarzenberg, accompanied «with complete perfection» by their uncle Philipp at the piano[10].

The letters have shed much light on the musical accomplishments of Lobkowitz family members. Prince Lobkowitz was a bass singer who performed frequently in house concerts and theatricals. In Vienna and Bohemia he would sing the part of Raphael in Haydn's *Creation*, Bartolo in *Marriage of Figaro*, and many other

---

[8] Haydn was said to have commented that van Swieten's symphonies were «as stiff as the man himself». Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810); trans. by Vernon Gotwals in *Haydn Two Contemporary Portraits* (Madison: University of Milwaukee Press, 1968), 38.

[9] Embossed with a musical motif of lute, lyre, and trumpet, this paper served when Caroline wrote to her mother, saying that paper so «magnificent» would hopefully render her handwriting more worthy of it. Letter of 15 Nov. 1797. LRRA D/196.

[10] «L'oncle Philippe» referred to Philipp von Oettingen-Wallerstein, brother of Caroline's mother. Letter of 20 Nov. 1796. LRRA D/197 1796.

roles. He had also played the violin since his childhood, and in the 1790s acquired a new cello, which Caroline reported was «doing very well» during a time when he was not at home to play it[11]. Princess Caroline did not take part in family concerts and tended to deprecate her own abilities; in a letter to Lobkowitz in November 1798 she wrote, «I've taken up the keyboard again since you order it, though I believe myself to be too old for this» (she was an elderly lady of twenty-three at the time)[12]. However, the letters make clear that she appreciated music and had a keen ear and discernment; she was also thoroughly engaged with the musical training of their children. Their eldest daughter, Gabrielle, became quite an accomplished pianist. In November 1802, when Gabrielle was nine years old, her mother wrote, «the new piano of Gabrielle is very pretty» and though costly, «a necessary expense and built to last»[13]. The letters reveal that both Gabrielle and the next eldest daughter, Eleonore or Lorie, studied piano with Viennese pianist Emanuel Aloys Förster, a friend of Beethoven, who often recommended students to him. Their third daughter, Therese or Resie, likewise studied piano and became an excellent singer, taking lessons with house composer Antonio Cartellieri, as well as with Giuseppe Simoni, a professional singer and family friend; she also played the guitar. At least three of the boys studied violin, and the eldest son and heir, Ferdinand, became a fine tenor along with pursuing violin and piano lessons. The third son, Joseph or Pepi, became a good enough pianist that he

[11] Letter of 17 Nov. 1798. LLRA D/200 1798.

[12] «J'ai repris le clavecin puisque tu l'ordonne quoique je me crois trop vieille». Letter of 22 Nov. 1798. LRRA D/200 1798.

[13] «Le nouveau Clavecin de Gabrielle est très jolie, il coute 50 # mais c'étoit une dépense nécessaire et faite pour toujours». Letter of 19 Nov. 1802. LRRA D/200 1802.

drew Beethoven's attention[14]. As the family grew, the health and education of the children were very much at the center of this exchange of letters, which testify to how carefully they were nurtured. Not only did ten of them achieve long and healthy lives, they did so with an abundance of musical training and activity in which their parents played guiding roles.

The production of opera held a central place in the musical activities of the Lobkowitz household, and substantial sums of money were lavished on house theatres in the Eisenberg and Raudnitz castles in Bohemia, and the city and garden palaces in Vienna. Apart from two singers on the Lobkowitz payroll, Lodovico and Giuseppe Verri, there were also several other singers who received contracts for numerous operatic seasons, travelled with the family between various venues, had most of their expenses paid on top of their performance fees, and in some cases developed special friendships with family members. One such singer was a young woman, Christianne Gerhardi Frank (b. 1777), who sang the soprano role of the Angel Gabriel at the famous premiere of Haydn's *Creation* in 1798. According to Joseph Sonnleitner, a distinguished librettist and secretary of Vienna's court theatres, Frank was

> the daughter of an official at the court of the Emperor Leopold II <...> an excellent singer, but remained a dilettante and sang chiefly in concerts for charitable

[14] Beethoven's friend, writer Joseph Carl Bernard, mentioned to Beethoven on 24 Nov. 1819 that the young Joseph «has a great deal of talent for music and already plays compositions of yours». The young prince's piano teacher, Joseph Czerny, told Beethoven a few months later that Pepi was studying his piano trio in B flat (op. 97). *Beethoven's Conversation Books. Volume I: Nos. 1–8 (February 1818 to March 1820)*. Ed. and trans. Theodore Albrecht (Woodbridge: The Boydell Press, 2018), 79 and 257.

> purposes <…> She was at the time the most famous amateur singer in Vienna, and inasmuch as Haydn knew her well there is no doubt but that he had her in mind when he composed *The Creation*; indeed, she sang the soprano part with great applause not only at Schwarzenberg but also at the first performance in the Burgtheater. All reports agree that she met Beethoven often at Frank's and that he frequently accompanied her singing on the pianoforte[15].

Though Madame Frank's name frequently appears in scholarly literature, very little of her activity outside a handful of concerts is known[16]. She was invited to join the Lobkowitz household to sing in its operas during the summer and fall of 1802, and is mentioned frequently in Caroline's letters when the grand opera productions at Raudnitz were finished, the prince and other guests had departed, and the remaining family moved on to the cooler air of Eisenberg. At Eisenberg, the princess equipped her guest for riding and they also enjoyed long walks together[17]. In November, the entourage moved into Prague, where the young singer was given her own apartments in the Lobkowitz palace on the castle hill, and furnished with a rented piano so she could rehearse for upcoming engagements. On 2 November they attended the opera together, and the impresario Domenico Guardasoni visited them in

---

[15] Passage quoted in translation in Thayer, *Life of Beethoven*, 232–233.

[16] Her first name is usually given as «Christine»; but in letters to Prince Lobkowitz she signs herself «Christianne». It has been shown that Frank belonged to a circle of female amateur singers who performed with Empress Marie Therese in private concerts. See John A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court 1792–1807* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 62.

[17] Letters of 16 Sept. and 28 Oct. 1802. LRRA D/200 1802.

their borrowed loge[18]. On the 3rd they planned a trip to the Strahov monastery to view the celebrated library and «the famous organ» on which Mozart had played; however, Madame Frank stayed in to nurse a sore throat and Princess Lobkowitz went to Strahov alone[19]. On the 7th, Madame Frank gave a concert for a select circle of connoisseurs at the Malá Strana palace belonging to the Prague branch of the Lobkowitz family. According to a highly amused Caroline, the singer aroused extraordinary passion in certain members of the audience, including Joseph's elderly widowed cousin, Prince August. Though this scandalized August's son, Anton Isidor, the younger prince nevertheless collected the prima donna in his phaeton the next day and took her for a walk in his gardens[20]. She was invited to sing at yet another private gathering two days later. This relationship between women of extremely divergent social strata, founded upon music and flowering as a warm friendship, continued both in Bohemia and Vienna until Madame Frank left with her husband early in 1804 for Russia.

A second singer who achieved a special status within the Lobkowitz household was the bass-baritone Luigi Bassi (1766–1825), a much honored performer renowned for his acting as well as his singing abilities, and the first Don Giovanni in Mozart's 1787 production. After Bassi's semi-retirement from the public stage, he was hired in 1804 for Prince Lobkowitz's house ensemble, paid a high salary and provided with lodging in the Vienna palace. The roles performed by Bassi in Lobkowitz operas can be ascertained in part from the inscriptions of his name on many performance parts that survive in the Lobkowicz Library; Mozart's *Don*

[18] Letter of 2 Nov. 1802. LRRA D/200 1802.

[19] Letter of 3 Nov. 1802. LRRA D/200 1802.

[20] Letters of 8 and 9 Nov. 1802. LRRA D/200 1802.

Giovanni and *Le nozze di Figaro*, Paisiello's *Le barbiere di Siviglia*, Paer's *Griselda* and *Leonore*, are only a few of the house productions in which Bassi took part. But the letters provide us with a more intimate view of his role within the house. In October 1804 Bassi took part in a large house party at Raudnitz, where he sang the role of Don Giovanni and other guests, including the Polish Prince Radziwill and the Russian Prince Kuragin, played guitar and took part in quartets[21]. During the French occupation of Vienna in the fall and winter of 1805/06, Bassi travelled with Caroline and the household to Prague, Raudnitz, and to her brother's estates, while Joseph joined his brother-in-law's Bohemian troops. After the death in 1807 of Antonio Cartellieri, one of the household Kapellmeisters, Bassi took over a few of his responsibilities and began to help out with certain activities behind the scenes, such as entertaining visiting musicians, ordering music, and giving occasional singing lessons to the children. In March 1809, after Prince Lobkowitz had left to join his battalion, the war-time fervor obviously infected the entire household. While the two older sons were already taking fencing and shooting lessons by this time, another child was also taking an interest in warfare, and Bassi had a chance to share his stagecraft, as Caroline explains in this report to her husband:

> Resie has just been amusing herself by taking fencing lessons with Bassi; she had the air of a small *Jeanne d'Arc*, you would feel consolation in having a warrior daughter. She doesn't get that from her mother; though I recall having played Alexander the Great in my childhood, nothing of that ardor remains with me now[22].

---

[21] Letter of 12 Oct. 1804. LRRA D/200 1804.

[22] «Resie vient de s'amuser a prendre des leçons d'armes de Bassi, elle avoit l'air d'une petite Jeanne d'Arc vous auriés éprouvé une consolation d'avoir une fille guerriere elle n'a pas

In his return letter of 2 April, Joseph wrote:

> I laughed over what you wrote me of Resie, and what you said about playing Alexander the Great in your childhood; it's the first time you've told me that, if I'd known in advance, I would have married you with even more eagerness. Tell Bassi and Roesler that I have a true thirst to hear some music, and if all remains calm but I still can't return to Vienna, I'll have them, Wranitzky and his family, and my quartet brought here to amuse me in the evening; for I've never been so long without music, and the drums of my battalion and the trumpets of my *corps de chasseurs* can in no way replace the beautiful pieces of music that I'm accustomed to hearing[23].

Bassi continued to live with the family on terms of intimacy and friendship well after the other musicians had been pensioned off during their financial crisis in 1812–13.

Another person mentioned in that letter, and the one most closely concerned with all musical activities in the Lobkowitz household, was Bohemian composer

---

cela de sa Mere cependant je me rappelle d'avoir toujours joué Alexandre le grand dans mon enfance, il m'a peu resté de cette fougue». Letter of 29 Mar. 1809. LRRA D/201 1809.

[23] «J'ai ris de ce que Vous m'écrivez de Resie, et de ce que Vous aviez joué Alexandre le grand dans Vôtre enfance, c'est la premiére fois que Vous me dites celà, si je l'avois sçu d'avance, je Vous aurois épousé ancor plus volontiers. Dites a Bassi et à Roesler que j'ai une vraie soif d'entendre de la musique, que si tout est tranquil, mais que je ne puisse cependant pas retourner à Vienne je ferai venir ces Messieurs, Vranitzky, sa famille, et mon Quatuor pour m'amuser le soir car je n'ai jeamais été si longtems sans musique, et les tambours de mon battaillon de Landwehr et les trompetes de mon corps de chasseurs ne peuvent en rien me remplacer les beaux morceaux de musique que je suis acoutumé d'entendre». Apart from Bassi, the other musicians mentioned here are Joseph Rößler, a pianist and composer in Lobkowitz service, and Kapellmeister Anton Wranitzky. Letter of 2 Apr. 1809. LRRA D/198 1809.

and violinist Anton Wranitzky (1761–1820). Wranitzky became the young prince's violin teacher in 1790, and joined the household as its Kapellmeister in 1792, around the time of Joseph's marriage to Caroline; Wranitzky would raise his own musical children within apartments in a big house that adjoined the Lobkowitz palace in Vienna. As music director Wranitzky was charged with implementing all the musical activities and projects that might be desired. He helped Lobkowitz identify and hire the musicians for the house ensemble, and contracted outside musicians whenever a larger orchestra was needed. He himself played first violin with the orchestra and often as part of a quartet. He ordered music in vast quantities, and directed rehearsals. He organized the maintenance of all the instruments in the household, as well as the purchase of new ones. Perhaps most importantly, he composed dozens of symphonies, concertos, quartets, and Mass music for use by the Lobkowitz ensemble. Because of all these responsibilities, Wranitzky's name appears everywhere within the account records of the Lobkowitz archives, and this allows us to form an accurate idea of his professional activities on behalf of the prince. The family letters enhance our view, however, of his personality and his role within the family's extended web of relationships. There are many references to his concerts and rehearsals, which formed a near-constant soundscape in whatever house they all inhabited at the time. In January 1804, for example, Caroline wrote, «yesterday morning I went and breakfasted with the children, at 10:00 I drew with Lorie, in the next room your gentlemen tried out a quartet, it was a veritable school of fine arts»[24]. The following month, Wranitzky and his

[24] «<…> hier matin je suis allé déjeuner chés les Enfans à dix heures j'ai dessiné avec Lorie c'étoit une véritable école des beaux arts à côté de nous vos Messieurs essaïoient un Quartetto». Letter of 29 Jan. 1804. LRRA D/200 1804.

family put on a small concert in their apartment in the adjoining house, which the older Lobkowitz children attended[25]. In November 1809, when Prince Lobkowitz returned to Vienna after a period away with his battalion, he mentions casual concerts at home with Wranitzky and his daughters, both fine singers, Luigi Bassi, and others. A passage written from Eisenberg on 23 August 1807 declares quite openly how Lobkowitz treasured this music-making; he says,

> I come back to the castle where nearly every day there are meetings, and after that quartets in the fresh air of the garden, a delicious thing of my own invention; my gentlemen, and especially Emanuel and the young Kraft, play divinely well and their ensemble is marvelous. It's my greatest pleasure to listen to them play, and afterwards I take supper in the open air[26].

In all of these and many more examples, the letters testify to the omnipresence of music in the lives of the Lobkowitz family. In the nearly five hundred letters that survive between this couple alone – quite apart from exchanges of correspondence between them and the many other members of their family – there are very few that do not mention music or musicians. Though it is possible to construct a coherent historical record of this family through the array of surviving account re-

[25] Letter of 4 Feb. 1804. LRRA D/200 1804.

[26] «je reviens au chateau ou il y a presque tous les jours conférence et après cela quatuor en plein air au jardin ce qui est une chose délicieuse de mon invention, mes gens et surtout Emanuel et le jeune Kraft jouent divinement bien et l'ensemble vat à mérveille c'est mon plus grand plaisir que de les entendre jouer, après cela je soupe en plein air…» The musicians named are Emanuel Foyta (violin) and Nicholas Kraft (cello), both members of the house ensemble. Letter of 23 Aug. 1807. LRRA D/197 1807.

cords, contracts, and other documents, as well as the musical scores and parts that were used by house musicians and singers that also provide significant data about early performances, the letters are an especially valuable resource. They greatly enrich our knowledge of this milieu by offering a detailed, nuanced, often humorous, deeply human perspective on individuals and their interactions. They allow us to trace a chronology and patterns of music-making within the context of other family activities, as well as within a broader social and even political context. In short, the letters bring these personalities vividly to life. As one of Caroline's eloquent letter mottos states, «men may fall silent, but paper speaks».

УДК 78.03

«les petites instructions». Briefe eines französischen Gambenvirtuosen an den preussischen Kronprinzen

Martin Kirnbauer (Basel)

«Маленькие инструкции». Письма французского виртуоза-гамбиста прусскому кронпринцу

Мартин Кирнбауэр (Базель)

Аннотация. В основу статьи положены пять писем (1767–1769) французского виртуоза игры на гамбе Жана-Батиста-Анн Форкёре (1699–1782) прусскому кронпринцу, а позднее королю Фридриху Вильгельму Второму (1744–1797). Началом переписки послужил запрос, сделанный в октябре 1767 г. от имени кронпринца, в котором Форкёре, сына знаменитого исполнителя на гамбе при французском дворе, просили о нотах и струнах. В сохранившихся письмах последующих лет Форкёре детально объясняет игру на виола-да-гамба, струнном инструменте, по размеру близком виолончели. Семейство гамб развивалось начиная с рубежа XVI в., его расцвет пришелся на период с XVI до начала XVIII в. Однако затем инструмент, часто ассоциируемый с аристократией, всё более утрачивал свою популярность. Интересу к нему со стороны кронпринца Форкёре придавал глубокое значение. Исследования, проведенные в берлинских архивах, позволили воссоздать картину особого положения виолы-да-гамба, которую дополняют не изученные в этом аспекте письма восемнадцатилетнего кронпринца. Концерт «“Письма к принцу”. – Музыка для двух гамб между Парижем и Берлином около 1767 г.», прозвучавший в рамках петербургской конференции, позволяет с культурно- и музыкально-исторической точки зрения взглянуть на «послецветие» этого инструмента.

Ключевые слова: виола-да-гамба, виолончель, Жан-Батист-Анн Форкёре, Антуан Форкёре, Людвиг Христиан Хессе, кронпринц Фридрих Вильгельм II Прусский.

Мартин Кирнбауэр – профессор, доктор искусствознания, руководитель отдела исследований, член дирекции Базельской школы – Schola Cantorum / FHNW (Университет прикладных наук и искусств северо-западной Швейцарии). Получив образование как мастер-изготовитель музыкальных инструментов и исследователь, Кирнбауэр был хранителем коллекции исторических музыкальных инструментов в Германском национальном музее (Нюрнберг). Музыковедение изучал в университетах Эрлангена и Базеля. Защитил кандидатскую диссертацию по теме о позднесредневековых певческих книгах (1998) и докторскую – о хроматической и энгармонической музыке XVII в. (2007). Преподает музыковедение в университете Базеля. В 2004–2017 гг. был директором Музея музыки (входящего в состав Исторического музея Базеля) и куратором его коллекции музыкальных инструментов.

«les petites instructions». Letters of a French Viola da Gamba Virtuoso to a Prussian Prince Royal

Martin Kirnbauer (Basel)

Abstract. Central to this paper are five letters, spanning the years 1767 to 1769, from the French viola da gamba virtuoso Jean-Baptiste-Anne Forqueray (1699–1782) to the Prussian Prince Royal and future King Friedrich Wilhelm II (1744–1797). The correspondence opens with an inquiry in October 1767 on behalf of Friedrich Wilhelm, asking for music and strings. In the preserved letters Forqueray explains in detail how to play the viol, an instrument once especially favoured in aristocratic circles that by this time was only rarely played. Though the viol family had thrived in the 16th to early 18th centuries, the viola da gamba was now being surplanted by the violoncello, and Forqueray thus prized the prince's

specific interest in the viol. Forqueray himself was the son of a very well-known viol player at the French court, Antoine Forqueray (1672–1745), who had lived during the instrument's heyday. In one letter Forqueray, already 69 years old, toys with the idea of going to Potsdam to teach the prince. But he then learns that the prince already had a good teacher and moreover had diverted his interest to the violoncello; indeed, the prince later became the dedicatee of the so-called «Prussian»quartets by Mozart (KV 575, 589, 590), and of the cello sonatas, op. 5, by Beethoven. The first editor of these letters suspected that this musical re-orientation was linked to personal changes in the prince's life, such as his 1769 divorce. But recent studies sketch a more concise picture of the seemingly old-fashioned viol, especially at the Prussian court. In addition, letters by the 18-year-old prince from the period of the Seven Years' War help to clarify his acquaintance with the instrument. These letters give valuable insights into the late flourishing of a princely instrument.

Keywords: Viola da gamba, violoncello, Jean-Baptiste-Anne Forqueray, Antoine Forqueray, Prince Friedrich Wilhelm II of Prussia.

Martin Kirnbauer is head of research and board member of the Schola Cantorum Basiliensis / FHNW (University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland). After his musical studies and training as a musical instrument maker, he became conservator for historical musical instruments at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. He studied musicology at the universities of Erlangen and Basel, where he earned the PhD in 1998 with a study on a late-medieval songbook, followed by a Habilitation in 2007 on 17th-century chromatic and enharmonic music; since then he has served as Lecturer in musicology at the University of Basel. From 2004–2017 he was Director of the Music Museum of the Historisches Museum Basel and curator of its collection of musical instruments.

martin.kirnbauer@fhnw.ch

Bereits vor einiger Zeit förderte ein Zufallsfund in den persönlichen Papieren des preussischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm und späteren Königs Friedrich Wilhelm II. fünf Briefe eines französischen Gambenvirtuosen zu Tage, die ebenso ungewöhnliche wie rare Einblicke in musikalische Belange um die Mitte des 18. Jahrhunderts gewähren: Einblicke in das musikalische Privatleben des Prinzen, in das Spiel der Viola da gamba, in die Ablösung dieses zunehmend 'altmodischen' Instrumentes durch das Violoncello und noch vieles mehr. Weitere, bislang in diesem Zusammenhang weitgehend unbeachtete Schreiben des Kronprinzen ergänzen dieses einzigartige musikalische «Briefbild». Im Rahmen der St. Petersburger Tagung sollen nun diese interessanten Materialien vorgestellt und kontextualisiert werden[1].

*

Im Zentrum stehen fünf Briefe von Jean-Baptiste-Anne Forqueray (1699–1782) an den preussischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (1744–1797) aus den Jahren 1767 bis 1769[2]. Zwar ist keiner dieser Brie-

[1] Das Referat diente an der St. Petersburger Tagung als eine Art Einleitung zu einem Konzert mit den beiden Gambisten Brigitte Gasser und Brian Franklin, das im Anschluss im Sinne einer sozusagen «musikalischen Lesung» stattfand und in dem einige der Zitate mit der entsprechenden Musik erklangen.

[2] Erstmals publiziert in Yves Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe et la manière d'en jouer, d'après une correspondance inédite de Jean-Baptiste Forqueray au prince Frédéric-Guillaume de Prusse», in: *Recherches sur la musique française classique* 2 (1961/62), 165-71; vgl. auch Fred Flassig, *Die solistische Gambenmusik in Deutschland im 18. Jahrhundert,* Göttingen: Cuvillier 1998, 162-7.

Jean-Baptiste-Anne Forqueray (1699–1782)

fe datiert, aber durch ein offensichtlich vorausgegangenes Schreiben eines gewissen Espérandieu an Forqueray vom Oktober 1767, der den Briefwechsel mit dem Kronprinzen vermutlich einleitete, lassen sie sich relativ gut datieren; die Gegenbriefe des Kronprinzen haben sich offenbar nicht erhalten. Zum besseren Verständnis sind anfangs einige Erklärungen notwendig: Zu den «Dramatis Personae» wie zum Instrument Viola da gamba, das hier eine gewichtige Rolle spielt.

Der preussische Kronprinz Friedrich Wilhelm war der Neffe des preussischen Königs Friedrich II (1712–1786)[3]. Da dieser kinderlos blieb, wurde sein Bruder August Wilhelm zum Thronfolger ernannt. Nach dessen frühzeitigen Tod 1758 rückte dessen Sohn Friedrich Wilhelm nach, der zu diesem Zeitpunkt erst 14jährig war. Allerdings gab es grosse Spannungen zwischen den beiden Brüdern, die durch einen militärischen Misserfolg von August Wilhelm noch gesteigert und zu seiner unehrenhaften Entlassung aus der Armee führten (und wegen dieser Schande angeblich auch zu seinem Tode). Aber schon lange zuvor, Friedrich Wilhelm war erst drei Jahre alt, wurde er zur prinzlichen Erziehung an den Berliner Hof verbracht und dort einem strengen Bildungsregiment unterworfen.

Mit 20 Jahren (also 1764) wurde er zur Sicherung der Dynastie mit seiner Cousine Elisabeth Christine Ulrike von Braunschweig-Wolfenbüttel verheiratet, eine allerdings unglückliche Allianz. Es wird berichtet, dass Friedrich Wilhelm eher moderne und vom Sturm und Drang beeinflusste Vorstellungen von einer Liebesheirat hatte und er sich zudem um 1762 in die Tochter eines Hofmusikers Wilhelmine Encke verliebt hatte, die auch zeitlebens seine Mätresse blieb (mit

[3] Vgl. hierzu allgemein Brigitte Meier, *Friedrich Wilhelm II. König von Preußen. Ein Leben zwischen Rokoko und Revolution*, Regensburg: Pustet 2007.

insgesamt 6 Kindern)[4]. Als dann 1767 seine offizielle Gattin eine Tochter zur Welt brachte, wurde ein Seitensprung vermutet – und die Ehe mit Einverständnis von Friedrich II. 1769 aufgelöst; er heiratete dann Friederike Louise von Hessen-Darmstadt. In diese Zeit fällt der Briefwechsel, obwohl nichts von den «geschilderten» Ereignissen darin thematisiert wird.

Ein zentrales Stichwort bildet in den Briefen allerdings die Musik – wie sein Onkel Friedrich II. war auch Friedrich Wilhelm ein musikalischer Prinz[5]. Das am Berliner Hof gepflegte Musikleben umfasste bekanntlich auch ein aktives Musizieren der Hofgesellschaft, wie vielleicht am prominentesten das Flötenspiel Königs Friedrich II. In seiner gut ausgestatteten Hofkapelle (ab 1740, dem Jahr seiner Thronbesteigung, waren es bald über 40 Musiker, darunter so bekannte wie die Brüder Franz und Georg Benda, Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Joachim Quantz)[6]. Auch ein Viola da gamba-Spieler ist hier zu finden, Ludwig Christian Hesse[7]. Das kann als ungewöhnlich gelten, da die Viola da gamba im 18.

---

[4] Siehe Alfred Hagemann, *Wilhelmine von Lichtenau (1753–1820). Von der Mätresse zur Mäzenin,* Köln etc.: Böhlau 2007 (Studien zur Kunst 9).

[5] Michael O'Loghlin, *Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School*, Aldershot: Ashgate 2008.

[6] Johann Adam Hiller, «Verzeichniß der Personen, welche gegenwärtig die königliche preußische Capellmusik ausmachen, im Julius 1766»; in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 10 (1766), 73-9.

[7] Johann Adam Hiller, «Bey seiner königl. Hoheit dem Prinzen von Preußen sind als Musici in Diensten»; in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* 11 (1766), 81; vgl. auch O'Loghlin, *Frederick the Great and his Musicians*, 121-41.

Jahrhundert ihre «Blütezeit» bereits hinter sich hatte und nur noch von wenigen gespielt wurde. Das Instrument wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts – und damit noch vor ihrem Schwesterinstrument, der Violine – im humanistischen Kontext entwickelt und fand seine Verbreitung vor allem im adligen und gebildeten Kontext[8]. Damit ähnelt die Viola da gamba in gewisser Weise der Laute, mit der sie auch weitere Gemeinsamkeiten teilt, wie etwa die besondere Stimmung der 6 oder 7 Saiten in Quarten mit einer Terz in der Mitte – dies im Gegensatz zur Violinstimmung mit nur 4 in Quinten gestimmten Saiten – und die sogenannten «Bünde», quer über das Griffbrett verlaufende Darmschnüre, die die Fingerpositionen für das Abgreifen der Saiten in Halbtonschritte markieren (dies wiederum im Gegensatz zur Violine mit einem «nackten» Griffbrett). Schliesslich wurde die Viola da gamba – wie schon der Name sagt – in der Regel im Sitzen gespielt und zwischen den Beinen gehalten (von ital. «da gamba», mit den Beinen), während die Schwesterfamilie «da braccio» (ital. für auf dem Arm) gehalten wurde, hier zumindest die kleineren bzw. hohen Instrumentengrössen. Während die «da braccio» – Instrumente als sozial mindere und Berufsmusikern vorbehaltenen Instrumente galten, waren die Gambeninstrumente vor allem in den Adelskulturen Italiens (im 16. Jahrhundert) und Frankreichs (im 17. Jahrhundert) beliebt und verbreitet. Und das galt auch noch im 18. Jahrhundert:

> Unter den besaiteten [Instrumenten] haben wiederum einige vor andern etwas voraus, als die Violdigamb und Laute in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber; […][9].

[8] Ein gute Einführung bieten die einschlägigen Kapitel in Bettina Hoffmann, *Die Viola da Gamba*, Beeskow: ortus 2014.

[9] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister,* Hamburg: Christian Herold 1739, 479.

Mit diesen knappen Worten charakterisiert 1739 der Musikschriftsteller Johann Mattheson (1681–1764) die besonderen Aspekte des Instruments: Wie die Laute ist die Gambe ein exklusives Instrument, das mit seinem diskreten Klang für die intime Kammer vorgesehen ist und ein ausgesuchtes, sozial hochstehendes Publikum voraussetzt, das den 'Anstand' zu schätzen weiss.

Bereits der Vater Friedrichs Wilhelms, August Wilhelm, hatte die Viola da gamba gespielt, weshalb vielleicht auch Ludwig Christian Hesse (1716–1772) an den Berliner Hof geholt wurde, über den Johann Adam Hiller 1766 urteilt:

> Die Fertigkeit, Nettigkeit und das Feuer in der Ausführung, welches unser Herr Hesse in so hohem Grade besitzet, machen ihn, zu unseren Zeiten, unstreitig zu dem größten Gambisten in Europa[10].

Auch nach dem Tode von August Wilhelm 1758 blieb Hesse in Berlin, und sein Sohn Friedrich Wilhelm wurde von ihm im Gambenspiel unterrichtet – ganz offenbar eine der wesentlichen Beschäftigungen des Prinzen, um der Langeweile seines prinzlichen Lebens zu entgehen.

Dies wird anschaulich in bereits vor über 100 Jahren publizierten, bislang aber kaum beachteten Briefen, die er Ende März 1762 aus dem militärischen Winterquartier des Königs in Breslau (heute Wrocław) nach Berlin an seinen Erzieher, den Schweizer Nikolaus von Béguelin (1714–1789), schreibt (wir befinden uns im «Siebenjährigen Krieg», den Friedrich II. zwischen 1756 und 1763 führte):

> Je m'ennuie, personne ne me peut donner des livres […][11]

---

[10] Hiller, «Bey seiner königl. Hoheit dem Prinzen von Preußen sind als Musici in Diensten», 81.

[11] Friedrich Wilhelm an Béguelin, 20. März 1762; Ernst Berner, «Die Teilnahme König Friedrich Wilhelms II. von Preußen am

> <Ich langweile mich, niemand kann mir Bücher leihen.>

und, nur ein paar Tage darauf:

> On m'a prêté une maudite basse de viole qui est fondue du haut en bas et qui se décorde à tout moment; tous les jours ils sautent du moins deux cordes. Vous savez que je ne peux pas accorder moi-même. J'ai si peu de musique qu'en jour je la joue d'un bout à l'autre, c'est toujours la même chose; dès que je vois mes notes, j'en trémis d'horreur[12].

> <Man hat mir eine verwünschte Bassgambe geliehen, die von oben bis unten offen ist und die sich andauernd verstimmt; jeden Tag reissen mindestens zwei Saiten. Sie wissen, dass ich nicht selbst stimmen kann. Ich habe so wenig Musik, dass ich an einem Tag alles von vorne bis hinten durchgespielt habe, es ist immer das gleiche; sobald ich meine Noten sehe, fange ich an zu zittern vor Widerwillen.>

Wiederum kurz darauf, Anfang April 1762, hat er schliesslich seine eigene Gambe aus Berlin erhalten, wie er an seinen jüngeren Bruder Friedrich Heinrich (1747–1767) berichtet:

> J'aurais dans quelques jours concert chez-moi, je jouerai de la basse de viole, mon instrument est arrivé de même que tous mes équipages[13].

Siebenjährigen Kriege (Briefwechsel des Prinzen Friedrich Wilhelm mit seinem Bruder, dem Prinzen Heinrich von Preußen, und seinem Erzieher Beguelin. Vom März 1762 bis März 1763.)» ; in: *Hohenzollernjahrbuch* 6 (1902), 212-40, 219 (Brief Nr. 2).

[12] Friedrich Wilhelm an Béguelin, 26. März 1762; Berner, «Die Teilnahme König Friedrich Wilhelms II. von Preußen», 219-20 (Brief Nr. 3).

[13] Friedrich Wilhelm an Friedrich Heinrich, 7. April 1762; Berner, «Die Teilnahme König Friedrich Wilhelms II. von Preußen», 222 (Brief Nr. 6).

> <Ich werde in einigen Tagen Konzert bei mir halten, ich werde die Gambe spielen, mein Instrument ist am gleichen Tag wie meine Ausrüstung eingetroffen.>

Es folgt eine Bemerkung, dass er in einem Brief der Schwester Wilhelmine (1751–1820) gelesen habe, dass Friedrich Heinrich ebenfalls auf der Gambe «à livre ouvert», also 'vom Blatt' begleitet habe und merkt neckend an, sein Bruder würde wohl noch «un second Hesse» – damit auf ihren gemeinsamen Gambenlehrer anspielend, den er in anderen Briefen auch grüssen lässt.

Wieder etwas später, der Feldzug ging inzwischen weiter und Friedrich Wilhelm hält sich nun Mitte August 1762 im Generalquartier im Peterswalde (heute Piotraszewo) auf, berichtet er:

> Ma sœur a reçu de princesse Amélie les ballets de l'opéra de Rodelinde. Ayez la bonté de les faire copier par valet vert de les faire mettre dans la clef du violon et puis de me les envoyer. […] Vous me ferez plaisir de me les envoyer au plus vite, je joue beaucoup de la basse de viole trois à quatre heures par jour. J'ai reçu un grand livre de sonates françaises par les meilleures maîtres de la viole qui me plaisent beaucoup; […][14]

> <Meine Schwester hat von der Prinzessin Amalie die Ballette der Oper «Rodelinde» [von Händel oder von Telemann?] erhalten. Haben Sie die Güte und lassen sie durch den Diener Grün im Violinschlüssel kopieren und sie mir dann schicken. […] Sie würden mir einen Gefallen tun und sie mir sobald als möglich zu senden, ich spiele jeden Tag 3 bis 4 Stunden Gambe. Ich habe einen Band mit französischen Sonaten der besten Meister der Gambe erhalten, der mir sehr gefällt.>

[14] Friedrich Wilhelm an Friedrich Heinrich, 28. August 1762; Berner, «Die Teilnahme König Friedrich Wilhelms II. von Preußen», 231-2 (Brief Nr. 20).

Diese Sammlung, bezeichnet «Recueil des Plus belles Sonates a basse de Viole par les meilleurs auteurs François et Italien» wurde wohl von Hesse zusammengestellt und hat sich in Berlin erhalten[15].

Im Oktober 1762, der Kronprinz befindet sich noch immer in Peterswalde und berichtet von Konzerten und anderen Divertissements:

> Je m'ennuie le moins que je peux, comme vous voyez, mais il faut bien des ressources, quand on est seul chez-soi depuis 2 de l'après dîner jusqu'à 8 du soir. Quand je ne lis pas, j'écris, et quand je n'écris pas, je joue de la viole. Voilà comme je pousse le temps avec les épaules[16].
>
> <Wie Sie sehen, langweile ich mich so wenig wie möglich, aber man muss seine Hilfsmittel haben, wenn man allein ist zwischen 2 Uhr nach dem Essen bis abends um 8 Uhr. Wenn ich nicht lese, dann schreibe ich, und wenn ich nicht schreibe, dann spiele ich Gambe. Voilà, so schiebe ich die Zeit mit meinen Schultern.>

Es ist zum einen bemerkenswert, wie hier die Langweiligkeit eines höfischen Lebens zum Ausdruck kommt, obwohl sich der Prinz zu dieser Zeit mitten in einem Kriegszug befindet, den er offenbar vor allem mit Lesen, Briefeschreiben und Gambenspiel bestreitet …

Zum anderen ist interessant, welche Rolle die Verfügbarkeit von Musikalien eine Rolle spielte und welche Musik auf der Gambe gespielt wurde. Wie bereits gesagt, war die Blütezeit der Gambe bereits vorüber und Neukompositionen entsprechend rar. So behalf man sich mit Bearbeitungen bzw. Einrichtungen –

---

[15] D-Bs Mus KHM 6208; Flassig, *Die solistische Gambenmusik in Deutschland*, 166-7.

[16] Friedrich Wilhelm an Béguelin, 17. Oktober 1762; Berner, «Die Teilnahme König Friedrich Wilhelms II. von Preußen», 234-48 (Brief Nr. 25), 237.

Friedrich Wilhelm bittet mehrfach um Ballettmusik aus Opern – und stürzte sich auf Neuerscheinungen, wenn man sich ihrer denn habhaft werden konnte.

Dies war wohl auch der Anlass der Kontaktaufnahme mit Forqueray im Jahre 1767. Der französische Gambist Jean-Baptiste-Anne Forqueray (1699–1782) war zu dieser Zeit bereits ein alter Herr, aber zehrte noch von dem Ruhm, Sohn eines berühmten Gambisten, Antoine Forqueray (1672–1745), zu sein[17]. Dessen Musik gab er 1747 in der wohl letzten grossen Publikation mit Gambenmusik heraus (*Pièces De Viole, avec la Basse Continuë*, Paris 1747); gewidmet ist sie seiner Schülerin «Mme Henriette de France» (1727–1752), einer Tochter von Louis XV. In der Widmung findet sich die bezeichnende Zeile:

> La Viole, malgré ses avantages, est tombée dans une Espéce d'oubli [...][18]
>
> <Die Gambe, die trotz ihrer Vorzüge in eine Art Vergessenheit geraten ist>

Diese Publikation erregte offenbar auch im fernen Berlin Aufmerksamkeit, denn im Oktober 1767 schreibt ein gewisser Espérandieu an Forqueray und bittet diesen im Namen des Prinzen um Gambenmusik, die kopiert werden würde (beigelegt ist eine Tabaksdose mit dem Porträt des Prinzen). Als Postscriptum hängt er noch eine Bitte an:

> ...dans ches moment' son Altesse vous prie de Luy procurer' une petite provisiont des Cordes' pour violes' des meme donc vous vous serves' il me sembles que vous

[17] Vgl. Lucy Robinson, *The Forquerays and the French Viol Tradition*, PhD diss. University of Cambridge 1981.

[18] *Pièces De Viole, avec la Basse Continuë, Composées Par M. Forqueray Le Pere*, Paris, 1747, unpag. Widmung.

me fites lhoneur de me dire que vous Le tirries de venisse ou de quel [...] autre place dhitalie[19]

> <In diesem Moment bittet Seine Hoheit ihm einen kleinen Vorrat an Gambensaiten zu besorgen, die gleichen deren Sie sich auch bedienen; mir scheint, Sie hätten mir die Ehre erwiesen zu sagen, ob Sie diese aus Venedig oder von einem anderen Ort in Italien beziehen.>

Auf dieses Schreiben hin setzen die erhaltenen Briefe Forquerays ein, der selbstbewusst direkt an den Kronprinzen schreibt[20]. In dem wohl ersten erhaltenen Brief bezieht er sich auf 'die Schwierigkeiten, die Euer Hoheit in meiner Musik finden', die 'sich lösen können mittels der kleinen Anweisungen, die ich die Ehre habe Ihnen zu senden' («les difficultés [...], que Votre Altesse trouve dans ma musique peuvent s'aplanir par les petites instructions que j'ay l'honneur de lui envoyer»)[21]. Das ist sehr wörtlich zu verstehen, handelt das Schreiben von der Wahl der Instrumente: Üblich seien englische Instrumente, die aber wegen der Verzierungen gar nicht so gut klingen würden; Forqueray empfiehlt dann zwei französische Instrumentenbauer, von denen einer mit englischem Holz arbeiten würde; von diesem habe er noch von seinem Vater zwei Instrumente: «L'une pour les pièces, l'autre pour l'accompagnement». Wichtig sei auch die Höhe des Steges, die zu einem spitzeren Winkel der Saiten und damit einen grösseren Saitendruck auf die Decke führe. Fachkundig fügt er an,

---

[19] Espérandieu an Forqueray, 26. Oktober 1767; Lionel La Laurencie, «Deux violistes célèbres: les Forquerays»; in: *Mercure musical* 4 (1908), 1251-74, 1269-71.

[20] Für die Briefe siehe Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe», für eine Beschreibung etwa Flassig, *Die solistische Gambenmusik in Deutschland*, 163-6.

[21] Forqueray an Friedrich Wilhelm; Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe», 166-8 (Brief Nr. 1).

dass man hierzu gegebenenfalls einen Keil zwischen Hals und Griffbrett einfügen müsse. Weiter gibt er detaillierte Angaben zur optimalen Besaitung (die beiden obersten mit 'römischen' Saiten, die übrigen aus Neapel stammend, darunter welche mit einer speziellen Umwicklung); hier handelt es sich nicht nur um Herkunftsangaben, sondern um verschiedene Sorten und Qualitäten. Und er rät, nicht zuviel Kolophonium zu verwenden, weil es sonst 'pfeifen' würde und die Saiten 'knirrschen' lasse («parce que le trop donne une pâte qui fait siffler et grincer la corde et l'applatit»).

Forqueray bietet sich sogar an, für ein Jahr nach Berlin zu kommen – er ist allerdings schon 69 Jahre alt:

> Mon âge avancé joint à quelques infirmités me privent du plus grande plaisir que j'aurois ressenti dans le courant de ma vie de voler auprès de Son Altesse Royale si mon foible talent eut pû luy être de quelque utilité. Je ne doute nullement que la personne qui a l'honneur de luy enseigner ne soit très capable de luy donner le goût de mes pièces, il n'est question, Monseigneur, que de les bien doigter; c'est le principal[22].
>
> <Mein fortgeschrittenes Alter ist mit gewissen Gebrechen verbunden, die mich daran hindern mit dem allergrössten Vergnügen zu Ihrer Königlichen Hoheit zu fliegen, wenn mein schwaches Talent von irgendeinem Nutzen sein könnte. Ich zweifle keinesfalls, dass die Person, die die Ehre hat Euch zu unterrichten, nicht fähig sein sollte, Euch in dem Geschmack meiner Stücke zu unterrichten; man muss nur einen guten Fingersatz verwenden, Monseigneur, dass ist die Hauptsache.>

Forqueray hatte offenbar erfahren, dass der Kronprinz bereits einen Lehrer hat, dessen Namen er aber

[22] Forqueray an Friedrich Wilhelm; Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe», 166-8 (Brief Nr. 1), 167.

nicht kennt (wie auch sonst niemand in Paris). Trotz gegenteiliger Floskeln, traut er diesem offenbar auch nicht recht, denn es schliessen sich detaillierte Kommentare über das richtige Spiel und das Üben an. Er gibt genaue Hinweise über (komplizierte und ungewöhnliche) Fingersätze, die er in den mitgesandten Noten einzeichnete; über die Haltung der Finger und des Bogens. Hier folge ein Beispiel für den Detailgrad dieses «Fernunterrichts»:

> A l'égard de la droite qui est la main de l'archet, il doit exprimer toutes les passions: c'est l'archet qui remue l'âme; enfin c'est l'archet qui donne les caractères de toutes les musiques. […]
> c'est le jeu du troisième doigt de l'archet, qui est le grand mobile de l'expression, et qui caractérise toute la musique. Il faut pour cela que le crin de l'archet soit posé en croix sur la première jointure du troisième doigt, qu'il ne quitte jamais cette position. Ce doigt appuye le crin sur les cordes pour tirer plus ou moins de son, en l'appuyant ou le relachant imperceptiblement ce qui fait l'expression, le doux et le fort. Il faut surtout observer, Monseigneur, que le pouce de l'archet soit molement placé sur le bois. S'il est trop appuyé, il donne beaucoup de dureté à l'exécution et écrase l'archet sur la corde, ce qu'il faut absolument éviter[23].

> <Mit der rechten, die die Hand des Bogens ist, muss man alle Leidenschaften ausdrücken: Es ist der Bogen, der die Seele rührt, und schliesslich ist es der Bogen, der jeder Musik seinen Charakter gibt. […]
> Es ist das Spiel des dritten Fingers der Bogenhand, der die treibende Kraft des Ausdrucks ist und der jede Musik charakterisiert. Dazu ist es nötig, dass die Bogenhaare das erste Gelenk des dritten Fingers kreuzen und diese Stellung niemals verlassen. Dieser Finger drückt die Haare auf die Saiten, um mehr

[23] Forqueray an Friedrich Wilhelm; Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe», 166-8 (Brief Nr. 1), 167-8.

> oder weniger Klang zu erlangen, indem er den Druck unmerklich verstärkt oder verringert; das macht den Ausdruck, das Zarte und das Starke. Man muss auf jeden Fall beachten, Monseigneur, dass der Daumen locker auf der Stange liegt; wenn er zu sehr drückt, gibt er dem Spiel Härte und quetscht den Bogen auf die Saiten, was man um jeden Preis vermeiden muss.>

In den weiteren erhaltenen Schreiben wird deutlich, dass sich der Fokus auf Musik verschiebt, die Forqueray für den Kronprinzen schreibt (wiederum mit Fingersätzen, darunter eines mit dem Titel «L'Altesse Royale», offenbar nicht erhalten), aber zunehmend auch aktuelle in Paris aufgeführte Opern, die er für den Kronprinzen subskribiert. Es handelt sich um Opern von André Ernest Modeste Grétry, Philidor und Pierre Alexandre De Monsigny (hier die Opéra Comique «Le Déserteur»):

> On y pleure de très bonne foy, et l'on rit de même; cet ouvrage, qui est en trois acte, captive tous les suffrages des Connoisseurs, on espère qu'il sera incessamment gravé; je ne manqueray pas le faire tenir à Votre Altesse[24].
>
> <Man weinte dort ziemlich oft und lachte gleichermassen; dieses Werk, das in drei Akten ist, eroberte den Beifall aller Kenner; man hofft, dass es unverzüglich publiziert wird; ich werde nicht versäumen, es für Eure Hoheit zu besorgen.>

Auch versuchte Forqueray offenbar, eine seiner beiden berühmten Gamben (die bereits erwähnten aus dem Besitz seines Vaters) zu verkaufen, an denen der Kronprinz 1767 noch Interesse gezeigt hatte:

> C'est avec bien du regret que j'ay appris que Votre Altesse Royale ne vouloit plus de la Viole qu'elle avoit paru désirer avoir il y a quelques mois; la bonté de cet instru-

[24] Forqueray an Friedrich Wilhelm; Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe», 168-9 (Brief Nr. 2), 169.

ment méritoit sans doute d'être dans d'aussy illustres mains que les vôtres[25].

> <Mit grossem Bedauern erfahre ich, dass Ihre Hoheit nicht mehr die Gambe haben wollen, die sie anscheinend vor einigen Monaten haben wollten; die Güte dieses Instruments verdient es zweifelsohne in ähnlich illustren Händen wie den Euren zu sein.>

Geschickt preist er die Qualität der Instrumente an und betont dabei, dass die zur Begleitung geeignete (und wohl grössere) Gambe den gleichen Klang und auch Lautstärke wie ein Violocello habe und leicht zu spielen sei («et le même Son et la même force d'un violoncel, et très aisé à jouer»). Dieser Vergleich mit dem Konkurrenzinstrument Violoncello ist nicht zufällig, da dieses Instrument die Gambe zunehmend aus ihrer Position verdrängt hatte[26]. Auch der Kronprinz spielte später bekanntlich vor allem das Violoncello und war auch Widmungsträger etwa von Mozarts «preussischen Quartetten» KV 575, 589 und 590 sowie von Beethovens Cello-Sonaten Op. 5[27]. In der Sekundärliteratur wurde daraus die schöne, aber leider unwahre Geschichte, dass der Kronprinz 1769 (dem Ende der Korrespondenz mit Forqueray) seine unglückliche Ehe beendete und den italienischen Cellisten Carlo Graziani kennenlernte, der ihn ins Cellospiel einführte und ihn sozusagen zu 'neuen Ufern' aufbrechen liess[28].

---

[25] Forqueray an Friedrich Wilhelm; Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe», 169-70 (Brief Nr. 3), 169.

[26] Berühmt ist die einschlägige Publikation von Hubert Le Blanc, *Defense de la Basse de Viole Contre les Entréprises du Violon Et les Prétentions du Violoncel*, Amsterdam: Pierre Mortier 1740; vgl. auch Mark Summers, «La mort de la viole en France pendant le dix-huitième siècle: an enquiry into the viol's fall from grace», in: *Chelys* 29/3 (2001), 44-61.

[27] Flassig, *Die solistische Gambenmusik in Deutschland*, 163.

[28] Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe», 171; siehe auch: O'Loghlin, *Frederick the Great and his Musicians,* 130.

Tatsächlich begann er bereits als Knabe, zunächst allerdings heimlich, Cello zu spielen. So berichtet er in den bereits erwähnten Briefen aus dem Siebenjährigen Krieg 1762 seinem Bruder begeistert, dass er nun begänne, Cello zu lernen:

> Je commencerais une chose demain, qui vous étonnera beaucoup, c'est d'apprendre à jouer du violoncelle; c'est un musicien excellent qui m'enseignera, on le dit meilleur que Mara. J'achéterai un violon aujourd'hui. Il y a ici un faseur d'instruments, qui est pour le moins si bon de Bachmann. N'êtes-vous pas étonnés de cette nouvelle idée? C'est Mr. de Prittwitz et le baron Langendahl, qui m'ont donné cette idée, je ne veux qu'apprendre autant qu'il m'en faut pour accompagner au concert. Le violoncelle de mon maître est ici depuis hier; mon maître fut ce matin chez-moi, il m'a donné le nom des cordes et j'ai joué de son instrument, je compte en pouvoir jouer dans 15 jours passablement. J'ai déjà la basse d'un air d'opéra aujourd'hui. La basse de viole n'est pas négligée pour cela, elle restera toujours mon instrument favori, l'autre n'est que pour accompagner. Ne dites pas cela à ma sœur et surtout pas à Hessien, gardez vous en bien[29].
>
> <Ich werde morgen etwas beginnen, was Sie sehr erstaunen wird, nämlich Violoncellospielen lernen; ein exzellenter Musiker wird mich unterrichten, man sagt, dass er besser als (Johann Baptist) Mara sei. Ich werde heute ein Violon(cello) kaufen. Es gibt hier einen Instrumentenmacher, der mindestens so gut wie Bachmann ist. Seid Ihr nicht überrascht von dieser neuen Idee? Herr von Prittwitz und Baron Langendahl haben mich darauf gebracht, ich will nicht mehr lernen als es braucht um im Konzert zu begleiten. Das Violoncello meines Lehrers ist bereits seit gestern da: er war diesen Morgen bei mir und

[29] Friedrich Wilhelm an Friedrich Heinrich, 2. April 1762; Berner, «Die Teilnahme König Friedrich Wilhelms II. von Preußen», 221 (Brief Nr. 5).

> brachte mir die Namen der Saiten bei und ich spielte auf seinem Instrument. Ich rechne damit, in 15 Tagen ganz passabel spielen zu können. Ich habe heute bereits den Bass eines Opernlieds gelernt. Die Gambe wird dadurch nicht vernachlässigt, sie wird immer mein bevorzugtes Instrument bleiben, das andere dient nur zum Begleiten. Sagt nichts zu meiner Schwester und vor allem nichts zu an Hesse, hütet das Geheimnis gut.>

Tatsächlich kann er bald darauf berichten, dass er in Konzerten auf dem Violoncello begleiten konnte[30]. Demnach scheint es – neben dem Vertreiben der Langweile – eher der Wunsch gewesen zu sein, mit anderen zusammen zu spielen, die den Kronprinzen von der eher solistischen Gambe zum Violoncello brachten.

Diese Briefe aus dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts erweisen sich als wertvolle Dokumente, die ein detailliertes Bild zeichnen helfen, wie es sonst nur wenige andere Quellensorten (etwa Tagebücher) können. Von diesen unterscheiden sie sich aber vor allem dadurch, dass sie halböffentlich sind und sich an ein definiertes, wenn auch räumlich fernes Gegenüber richten. Dabei überbrücken sie aber auch aus heutiger Perspektive eine historische Distanz – wie dies auch die Musik vermag.

---

[30] Siehe Berner, «Die Teilnahme König Friedrich Wilhelms II. von Preußen», 233 (Brief Nr. 23), 234-48 (Brief Nr. 25), 238-9 (Brief Nr. 27).

УДК 94(470)18

Междуцарствие 1825 года в переписке членов императорской семьи

Татьяна В. Андреева (Санкт-Петербург)

The Interregnum of 1825 in Correspondence of Members of the Imperial Family

Tatiana V. Andreeva (St. Petersburg)

Аннотация. В статье рассматривается междуцарствие в России (19 ноября – 14 декабря 1825 г.), ставшее прологом восстания декабристов. Анализ официальной и частной переписки членов императорской семьи позволяет сделать вывод, что идеологические традиции, феодальная сущность и социально-политические основы самодержавия способствовали династическому кризису, переросшему в политический. Военное выступление на Сенатской площади в значительной степени отражало конфликт между абсолютизмом, не ограниченным фундаментальными государственными законами, и просвещенной частью дворянства, стремящейся соблюдать верховенство закона даже в его рамках. Секретные законодательные материалы, касающиеся престолонаследия и относящиеся к концу царствования Александра I, официальная и личная переписка великих князей Николая и Константина Павловичей, а также письма вдовствующей императрицы Марии Федоровны цесаревичу второй половины ноября – первой декады декабря 1825 г. свидетельствуют о том, что династия сама создала условия междуцарствия. Члены императорского дома, рассматривая сложности престолонаследия не как государственную проблему, а как личное дело царской семьи, старались скрыть важнейшие документы о наследовании российского трона не только от дворянского общества, но и от ближайших высокопоставленных чиновников. Более того, каждый «виновник» междуцарствия стремился реализовать свои

амбициозные планы, вытекающие из династических событий, и найти свой выход из кризисной ситуации.

Ключевые слова: Россия, Александр I, вдовствующая императрица Мария Федоровна, цесаревич Константин Павлович, великий князь Николай Павлович, междуцарствие, 14 декабря 1825 г.

Андреева Татьяна Васильевна – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского института истории РАН.

Abstract. This article considers the Russian interregnum, which lasted from 19 November to 14 December 1825 and became the prologue to the Decembrist uprising. An analysis of the official and private correspondence of members of the imperial family suggests that feudalism and the socio-political conditions of autocracy contributed to a dynastic crisis, which grew into a political one. The events on the Senate Square represented, to a great extent, a conflict between absolutism, unlimited by fundamental laws, and the enlightened members of the nobility, striving to observe the rule of law even within an absolutist framework. Secret materials dealing with the succession at the end of the reign of Alexander I, including official and personal correspondence of the Grand Dukes Nicholas and Konstantin Pavlovich, as well as letters from widowed Empress Maria Feodorovna to the Tsarevich in the second half of November to mid-December 1825, indicate that the dynasty itself created the interregnum. Members of the imperial house who considered the complexities of the succession of power not as a state problem, but as a private family matter, tried to conceal the most important succession documents not only from noble society, but also from the closest high-ranking officials. Moreover, each «culprit» of the interregnum sought to realize his or her own plans arising from dynastic events and to find their own way out of the crisis.

Keywords: Russia, Alexander I, widowed Empress Maria Feodorovna, Crown Prince Konstantin Pavlovich, Grand Duke Nikolai Pavlovich, interregnum, 14 December 1825.

Tatiana Vasilievna Andreeva – holds a doctorate of Sciences (History), and an appointment at the Institute of History, Russian Academy of Sciences in St. Petersburg.

ta-a.andreeva2014@yandex.ru

Исследование российского междуцарствия, продолжавшегося с 19 ноября по 14 декабря 1825 г. и ставшего прологом восстания декабристов, имеет основательную историографическую традицию. Этой теме уделяли особое внимание дореволюционные историки М. А. Корф, Н. К. Шильдер, Г. Василич, к ней обращались советские исследователи А. Е. Пресняков и С. Б. Окунь[1]. В современных работах Я. А. Гордина, С. В. Мироненко, Л. В. Выскочкова, Т. В. Андреевой династический кризис рассматривается как самостоятельный и важный этап развития политического процесса, приведшего к военному выступлению в столице[2]. Однако до

---

[1] *Корф М. А.* Восшествие на престол императора Николая I-го СПб., 1857; *Шильдер Н. К.* Император Александр Первый. Его жизнь и царствование: в 4 т. Т. 4. СПб., 1898; *Василич Г.* Восшествие на престол императора Николая I. М., 1910; *Пресняков А. Е.* 14 декабря 1825 года. М.; Л., 1926. С. 65–75; *Окунь С. Б.* История СССР. Лекции. Ч. 2. 1812–1825 гг. Л., 1978. С. 201–208.

[2] *Гордин Я. А.* 1) Мятеж реформаторов: 14 декабря 1825 года. Л., 1989; 2) Драма междуцарствия. 19 ноября – 13 декабря 1825 года. СПб., 2006; *Мироненко С. В.* 1) Страницы тайной истории самодержавия: Политическая история России первой половины XIX столетия. М., 1990. С. 74–99; 2) Александр I и декабристы. Россия в первой четверти XIX века. Выбор пути. М., 2016. С. 366–382; *Выскочков Л. В.* 1) Император Николай I: Человек и государь. СПб., 2001. С. 186–210, 219–229; 2) Николай I и его эпоха. Очерки истории России второй четверти XIX века. М., 2018. С. 120–146; *Андреева Т. В.* 1) Противостояние: Константин и Николай // 14 декабря 1825 года. Источники. Исследования. Историо-

сих пор истоки междуцарствия остаются до конца не изученными и являются одной из наиболее дискуссионных проблем отечественной истории. Важным источником личного происхождения, дающим представление о скрытых механизмах, субъективной стороне событий и явлений, мотивационной основе поступков главных героев династической драмы, является переписка членов императорской семьи 1820–1825 гг.

Проблема престолонаследия. Еще с XVIII в. проблема престолонаследия была предметом особого внимания носителей верховной власти в России, что нашло отражение в официальных документах – прежде всего законодательных актах. 5 апреля 1797 г. было обнародовано «Учреждение об Императорской Фамилии»[3], устанавливавшее новый порядок наследования российского престола по закону, а не завещанию, в мужском колене по нисходящей. Павел I, осознавая негативный опыт дворцовых переворотов первой половины столетия и стремясь укрепить правовой фундамент наследственной самодержавной монархии, не только изменил тип правления с женского на мужской, но и регламентировал порядок престолонаследия твердыми юридическими нормами. В условиях широкого проникновения в Россию идей Великой Французской революции и династических споров данный законодательный акт должен был возвысить авторитет абсолютизма как политической системы и обеспечить независимость императорской семьи в вопро-

---

графия. Библиография. СПб.; Кишинев, 2000. Вып. 2. С. 174–208; 2) Тайные общества в России в первой трети XIX в.: правительственная политика и общественное мнение. СПб., 2009. С. 533–597.

[3] Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1. СПб. Т. XXIV. № 17906. 1830. С. 525–569.

се о престолонаследии от сановно-бюрократической элиты.

Однако к этому времени у наследника российского престола, старшего сына Павла I – Александра Павловича, не было законного преемника. 18 мая 1799 г., после шести лет брака с Елизаветой Алексеевной, у великого князя родилась девочка – великая княжна Мария Александровна, которая прожила всего год. В силу этого, а также «за подвиги храбрости и беспримерного мужества» (как сказано в высочайшем указе[4]), проявленные Константином Павловичем в Швейцарском походе А. В. Суворова, титул цесаревича 28 октября 1799 г. был пожалован Павлом I, в нарушение «Учреждения», и его второму сыну. Оппозиционность Александра Павловича павловскому режиму и раскрытие осенью 1798 г. двухлетней антиправительственной деятельности первого в России тайного политического общества, с которым был связан великий князь[5], обусловили настороженность императора к старшему сыну, отношения с которым становились всё более натянутыми. В этих условиях Павел Петрович сбалансировал наследственный статус Александра предоставлением титула цесаревича и Константину. Таким образом, в России почти два года было два наследника престола.

И хотя Константин Павлович понимал подоплеку решения Павла I, всю двусмысленность и опасность ситуации, чреватой новым дворцовым переворотом, он не стремился изменить положение дел. С во-

---

[4] Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1. Т. XXV. № 19170.

[5] См.: *Андреева Т. В.* Тайные общества в России в первой трети XIX в.: правительственная политика и общественное мнение. С. 279–282.

царением Александра I Константину был сохранен статус цесаревича. Вероятно, принималось во внимание отсутствие у императора законных наследников мужского пола. Отчуждение, возникшее между Александром Павловичем и Елизаветой Алексеевной, повлекло за собой череду легких романов наследника российского престола, а с 1801 г. – устойчивые и длительные отношения монарха с супругой обер-егермейстера Д. Л. Нарышкина – М. А. Нарышкиной, урожденной княжной Четвертинской. У Александра I от М. А. Нарышкиной было несколько детей, которых он признавал своими. Единственным же романтическим увлечением императрицы был молодой кавалергардский офицер А. Я. Охотников, от которого 3 ноября 1806 г. Елизавета Алексеевна родила девочку, названную Елизаветой и прожившую немногим более года. А. Я. Охотников скончался от чахотки через несколько месяцев после ее рождения на 27-м году жизни[6].

Между тем официальная семейная жизнь не только императора, но и цесаревича оказалась неудачной. Брак Константина Павловича, заключенный 15 февраля 1796 г. с Юлией-Генриеттой-Ульрикой, принцессой Саксен-Кобургской, после принятия православия – великой княгиней Анной Федоровной (1781–1860), через пять лет фактически распался. Этому обстоятельству предшествовали любовные увлечения цесаревича, рождение у великой княгини мертвого ребенка, а также скандал 1801 г., связанный с самоубийством вдовы португальского ювелира А. Араужо, исполнявшего обязанности консула. Не ответившая на ухаживания Константина Павловича молодая женщина была привезена в «вотчину» цесаревича – Мраморный дворец и изнасилована

[6] См.: *Выскочков Л. В.* Николай I и его эпоха. Очерки истории России второй четверти XIX века. С. 85–95.

компанией пьяных офицеров, среди которых находился и он сам. Александр I приказал провести расследование, но документальных свидетельств об участии в оргии Константина Павловича не было обнаружено (да и вряд ли они могли существовать). Скандал замяли, но сама история на долгие годы определила негативное отношение к цесаревичу со стороны петербургского общества[7].

Неудивительно, что Анна Федоровна уже летом 1801 г. уехала к родителям в Кобург, а затем – в Швейцарию, где постоянно жила до конца своих дней, а ее супруг почти двадцать лет вел свободный образ жизни. Еще в 1800 г. Константин Павлович хотел развестись с ней и жениться на польской княжне Е. Любомирской; в 1803 г. – на фрейлине Ж. А. Четвертинской, сестре М. А. Нарышкиной (Четвертинской); в 1806 г. он просил разрешения на брак с француженкой Ж. Фридрихс. Однако всякий раз получал отказ, поскольку Александр I и вдовствующая императрица Мария Федоровна считали, что цесаревич должен избрать себе новую жену из русской аристократической семьи или немецкого владетельного дома. Между тем французская мещанка Ж. Фридрихс (урожд. Лемерсье) 24 марта 1808 г. родила ему сына, названного в честь покойного императора Павлом. Александр I благосклонно отнесся не только к гражданской жене брата, даровал ей дворянское достоинство и русское имя – Ульяна Михайловна Александрова, но и к незаконнорожденному племяннику. Согласно указу от 27 апреля 1812 г., ему было присвоено дворянство и имя – Павел Константинович Александров. Николай I продолжил се-

[7] Об этой истории рассказывают несколько мемуаристов: *Эдлинг Р. С.* Записки // Державный сфинкс. М., 1999. С. 176; *Толстой Ф. П.* Записки. М., 2001. С. 140; *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М., 2002. С. 149.

мейную традицию, в 1829 г. назначив племянника своим флигель-адъютантом, а в 1831 г. определив ему пожизненную ренту. П. К. Александров умер в Петербурге в 1857 г. в звании генерал-адъютанта и чине генерал-лейтенанта[8].

Что же касается Константина Павловича, то в 1815 г. в Париже состоялась встреча, определившая всю его дальнейшую жизненную и государственную судьбу. На балу у князя И. Зайончека он познакомился с дочерью польского помещика, прусского подданного Антона Грудна-Грудзинского – Иоанной (Жанеттой). По отзывам современников, она «не была красавица, но была красивее всякой красавицы. Белокурые, струистые и густые кудри ее, голубые выразительные глаза, улыбка умная и приветливая, голос мягкий и звучный, стан гибкий и какая-то облегающая ее нравственная свежесть и чистота – всё соединялось в ней и придавало ей совершенно особенную привлекательность»[9]. Цесаревич был покорен и через несколько лет знакомства, в 1819 г., сделал Жанетте Антоновне предложение. После долгих и сложных переговоров с императором и вдовствующей императрицей было получено разрешение на развод. 20 марта 1820 г. обнародован высочайший манифест о расторжении брака Константина Павловича и Анны Федоровны. В нем оговаривалось, что в случае последующего морганатического брака цесаревича его сыновья лишались соответствующего сана и права наследования российского престола. Но поскольку сам Константин Павлович сохранял титул цесаревича и, придя к власти, мог отменить данный манифест, един-

[8] РГИА. Ф. 472 (Канцелярия Министерства императорского двора). Оп. 22. Д. 230. Л. 58.

[9] *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: в 12 т. СПб., 1878. Т. 2. С. 8.

Портрет императора
Александра I.
Художник Ж.-А. Беннер.
1821 г.

Портрет великого князя
Николая Павловича.
Художник В. А. Голике.
1820-е гг.

Портрет великого князя Константина Павловича. Художник Ж.-А. Беннер. 1821 г.

Портрет императрицы Александры Федоровны. Художник К. Робертсон. 1840–1841 г.

ственной гарантией исполнения закона становился его официальный отказ от наследования трона. Таким образом, манифест 20 марта можно считать начальной точкой отсчета документальной подготовки императорской семьей передачи правопреемства российского престола великому князю Николаю Павловичу. Это было необходимо не только для сохранения принципа наследственной монархии, но и чистоты династии. Обнародование данного манифеста в общественном мнении начала 1820-х гг. было воспринято «равносильно назначению Николая наследником»[10].

12 мая 1820 г. в Варшаве состоялось бракосочетание Константина Павловича и Жанетты Грудзинской – вначале по православному обряду в церкви Королевского замка, а затем – по католическому в каплице замка. Обряд прошел в присутствии только самых близких и доверенных лиц. Вскоре, согласно манифесту от 8 июля того же года, опубликованному только в Царстве Польском, Жанетте Грудзинской был присвоен титул княгини Ловичской, или Лович, по названию имения, пожалованного Константину Павловичу Александром I. Княгиню, которая была как бы исключена из императорской семьи, долгое время не приглашали в Петербург, но во время пребывания в Варшаве император и великие князья Николай и Михаил Павловичи с удовольствием встречались с ней в польской столице. Несмотря на национальные надежды многих поляков, возлагаемые на брак польки с цесаревичем, княгиня Лович не вмешивалась в политику и не стремилась оказывать влияние на государственные дела. Тем не менее она осознавала роль Александра I в придании особого статуса Польше в составе Российской

[10] *Завалишин Д. И.* Воспоминания. М., 2003. С. 146.

империи, видела в нем не только «благодетеля поляков», но близкого родственника и личного друга. Будучи чрезвычайно религиозной, Жанетта не только усмиряла вспыльчивый нрав своего супруга, но и направляла его. Благодаря ей Константин Павлович полюбил польскую культуру, а польский язык стал ему почти родным[11].

Именно под влиянием княгини Лович Константин Павлович занял твердую позицию отказа от наследования российского престола, сыгравшую в истории междуцарствия в России в ноябре–декабре 1825 г. весьма важную, но неоднозначную роль. В письме матери от 26 ноября 1825 г. цесаревич подчеркивал, что в связке брак – отречение от трона ведущим для него являлся брак, морганатический и с полькой[12]. Надо сказать, что после опубликования манифеста от 20 марта 1820 г. с указанными условиями Константин Павлович был весьма озабочен возможностью династического кризиса в случае абдикации или кончины Александра I. Поэтому Константин приоткрыл своему младшему брату – великому князю Михаилу Павловичу – во время его приезда в Варшаву (лето 1821 г.) все сложности проблемы престолонаследия:

> Я женат на женщине, которая не принадлежит ни к какому владетельному дому и что еще более, на польке, следственно, нация не может иметь ко мне необходимой доверенности, и отношения наши всегда оста-

---

[11] См.: *Kozłowski Eligiusz.* Joanna z Grudzińskich – księżna Łowicka (1791–1831) // Polski słownik biograficzny. Wrocław, 1964–1965.T. XI. S. 246–247.

[12] Письмо Константина Павловича вдовствующей императрице Марии Федоровне. 26 ноября 1825 г. // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи / Подг. Б. Е. Сыроечковским. М.; Л., 1926. С. 149.

нутся двусмысленными. Итак, я твердо положил себе уступить престол брату Николаю, и ничто не поколеблет этой зрело обдуманной решимости. Покамест же, она должна остаться в глубокой между нами тайне[13].

Константин Павлович. 1822 г. Выполняя свои обязательства, 14 января 1822 г. личным письмом на имя Александра I Константин Павлович подтвердил свой отказ от наследования российского престола. В нем цесаревич, мотивируя такое решение, писал:

Все обстоятельства моего нынешнего положения меня наиболее к сему убеждают и будут пред государством нашим и всем светом новым доказательством моих искренних чувств. Я передаю право наследования тому, кому оно принадлежит после меня[14].

Согласно «Учреждению об Императорской Фамилии», это означало – Николаю Павловичу.

Итак, в январе 1822 г. императорская семья приняла окончательное решение в вопросе о престолонаследии. В силу этого личное письмо цесаревича на имя императора должно было стать основанием официального правового документа – манифеста с отказом Константина Павловича от наследования российского престола. Надо думать, именно поэтому черновой вариант письма Константина был исправлен самим Александром I. На нем есть помета и автограф императора: «С подлинным верно: Александр»[15]. Письмом от 2 февраля 1822 г. император от своего имени и имени Марии Федоровны, изъяв-

[13] Воспоминания Михаила Павловича о событиях 14 декабря 1825 г. // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 50.

[14] Об отказе от престола великого князя цесаревича Константина Павловича // РГИА. Ф. 1409 (Собственная ЕИВ Канцелярия). Оп. 1. Д. 4567. Л. 3.

[15] Там же. Л. 1.

ляя согласие на «просьбу» Константина Павловича, писал:

> Нам обоим остается, уважив причины, Вами изъясненные, дать полную свободу Вам следовать непоколебимому решению Вашему[16].

Однако до периода междуцарствия в императорской семье сохранялось полное молчание, никто и вида не показывал, что знает о формальном отказе цесаревича от престола.

На мой взгляд, письмо Константина на имя императора отражало очередной этап «семейной сделки» между Александром I, Марией Федоровной и Константином Павловичем. Как писал современник, «сделка ужасная, которая, как увидим далее, откликнулась кровавою борьбой». Ее сущность состояла в том, что «оба старших брата при согласии матери сговорились передать столь тяжелую ношу младшему, более молодому»[17]. «Сделка» должна была гарантировать династию от вырождения, сохранить устойчивость и стабильность наследственной монархии. Об этом свидетельствуют прежде всего высказывания самого Константина Павловича в двух эпистолярных источниках. В упоминаемом письме-отречении от 14 января 1822 г. он подчеркивал, что отказывается от престола, «не чувствуя в себе ни дарований, ни тех сил, ни того духа, чтоб быть, когда бы то ни было возведену на то достоинство, к кото-

---

[16] Об отказе от престола великого князя цесаревича Константина Павловича // РГИА. Ф. 1409 (Собственная ЕИВ Канцелярия). Оп. 1. Д. 4567. Л. 4–5.

[17] *Глинка С. Н.* Исторический взгляд на общества европейские и судьбу моего отечества: Шестой период царствования Александра Первого от 1818 года до 1825 // Николай I: личность и эпоха. Новые материалы / Отв. ред. А. Н. Цамутали. Отв. сост. Т. В. Андреева. СПб., 2007. С. 120.

рому по рождению могу иметь право»[18]. А в письме матери от 2 декабря 1825 г. цесаревич писал:

> Мое решение принято, оно было принято 24 года тому назад. Это не желание, чтобы я мог его изменить[19].

Следует сказать, что и в общественном мнении первой четверти XIX в. была широко распространена версия, что Константин Павлович никогда не связывал свою жизнь с престолонаследием[20]. После убийства Павла I мысль об отречении от правопреемства российского трона еще более утвердилась в сознании цесаревича. По словам генерала Н. А. Саблукова, сразу после трагедии великий князь был настроен решительно:

> Брат мой может царствовать, если ему это нравится; но, если бы престол когда-нибудь должен был перейти ко мне, я несомненно бы от него отказался[21].

В 1822 г. решение Константина Павловича, принявшее устойчивый и твердый характер, имело в своем основании два аспекта: политический и личностный (при доминировании первого). Константин прекрасно осознавал, что, оставаясь цесареви-

---

[18] Об отказе от престола великого князя цесаревича Константина Павловича // РГИА. Ф. 1409 (Собственная ЕИВ Канцелярия). Оп. 1. Д. 4567. Л. 1.

[19] Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 151.

[20] См.: *Воейков А. Ф.* Великому князю невозможно было царствовать. 1830-е гг. // ОР РНБ. Ф. 73 (Коллекция В. А. Бильбасова, А. А. Краевского). Оп. 1. Д. 336. Л. 1–8 об; Из воспоминаний принца Евгения Вюртембергского «Моя поездка в Россию в 1825 году и петербургский заговор» // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 108; *Трубецкой С. П.* Записки // Мемуары декабристов. М., 1988. С. 37.

[21] Записки генерала Н. А. Саблукова о времени императора Павла I и о кончине этого государя. М., 2002. С. 97.

чем без законного наследника, разрушал основной принцип самодержавия – принцип наследственной монархии, а став императором при морганатической жене, да еще польке, нарушал веками утверждавшуюся связь между православным монархом и подданными. Как член императорской семьи при решении столь важного государственного дела, каким он считал престолонаследие, цесаревич исходил не столько из личных желаний, сколько из государственных интересов, поступал, как он считал, во благо империи и династии. На этом настаивал и Александр I в своем секретном манифесте от 16 августа 1823 г, говоря:

> Брат, с таким забвением своей личности, решился принести сию жертву для утверждения родовых постановлений Нашего Императорского Дома и для непоколебимого спокойствия Всероссийской Империи[22].

Итак, согласно решению императорской семьи, обозначенному в 1801 г., реально принятому в 1807–1809 гг. и документально оформлявшемуся в начале 1820-х гг., престол со временем должен был перейти к великому князю Николаю Павловичу. В этой связи необходимо было подготовить великокняжескую чету к судьбоносному для нее известию. 13 июля 1819 г. во время войсковых учений в Красном Селе состоялся знаменитый разговор Александра I с Николаем Павловичем в присутствии его супруги великой княгини Александры Федоровны. Не вызывает сомнений, что разговор был спланирован, ему предшествовал подготовительный этап в целом ряде обсуждений, в которых принимали участие император, вдовствующая императрица и цесаревич. Что же касается сюжета в Красном Селе, то Александр

[22] Цит. по: *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый. Его жизнь и царствование: в 2 кн. М., 1997. Кн. 1. Приложение. С. 595.

Павлович говорил Николаю и его жене, что рад их «семейному блаженству», что ни у него, ни у брата Константина нет законных наследников, а им Бог даровал сына; что «он чувствует, что его силы ослабевают», чтобы управлять страной, а Константин Павлович имеет «природное отвращение к сему месту, решительно не хочет ему наследовать на престоле». Поэтому было решено, что великокняжеская чета должна «знать наперед», что она призывается «на сие достоинство»[23].

О том, что именно в 1819 г. проблема престолонаследия приобрела особую актуальность, а Николай Павлович получил новый статус в императорской семье, свидетельствует и дневник генерал-лейтенанта А. И. Михайловского-Данилевского. В нем приведен разговор Александра I с Константином Павловичем, состоявшийся также летом 1819 г. Император говорил брату:

> Я должен сказать тебе, брат, что хочу абдикировать с той минуты, когда почувствую сему время. Я устал и не в силах сносить тягость правительства; я тебя предупреждаю для того, чтобы ты подумал, что тебе надобно будет делать в сем случае[24].

Согласно свидетельству Михайловского-Данилевского, именно с этого времени Николай стал присутствовать в кабинете Александра I при всех докладах «по военной и гражданской части». Однако до самой смерти Александр Павлович в общении с младшим братом не возвращался к разговору, состоявшемуся в Красном Селе.

---

[23] Николай I. Записки. Тетради 1-я и 2-я «О наследии после императора Александра I» // Николай I: личность и эпоха. Новые материалы /Отв. ред. А. Н. Цамутали. СПб., 2007. С. 15–16.

[24] Цит. по: *Шильдер Н. К.* Император Александр Первый. Его жизнь и царствование: в 4 т. СПб., 1898. Т. 4. С. 146.

Александр I. 1823 г. Тем не менее Александр I прекрасно осознавал, что одной «семейной сделкой» не мог быть изменен коренной закон Российской империи от 5 апреля 1797 г. Необходимым условием законного решения проблемы престолонаследия император посчитал составление официального законодательного акта, т. е. манифеста о передаче права наследования престола. В числе сановников, посвященных в дело, было только несколько лиц из ближайшего окружения императора – гр. А. А. Аракчеев, кн. А. Н. Голицын, гр. М. А. Милорадович. Само же составление манифеста поручено архиепископу (позже митрополиту) Филарету. Здесь важны три момента: во-первых, при передаче через А. Н. Голицына императорского повеления Филарету ему был представлен оригинал письма Константина Павловича императору от 14 января 1822 г., а в качестве наследника престола впервые открыто назван Николай Павлович; во-вторых, манифест определялся как духовное завещание Александра I; в-третьих, его составление должно было сохраняться в строжайшей тайне[25]. Всё это свидетельствует о том, что император хотел законодательно утвердить имя своего преемника; рассматривал письмо-отречение Константина Павловича как составную часть пакета официальных документов, которые определялись в качестве приложений к манифесту, а главное – не стремился к форсированному решению проблемы престолонаследия. Причем легитимность личного письма Константина Павловича монарху в качестве официального акта не вызывала сомнений ни у Александра I, ни у сановной элиты, что отражает

[25] См.: Митрополит Филарет. Воспоминания, относящиеся к восшествию на престол государя императора Николая Павловича// Николай I: личность и эпоха. Новые материалы. С. 132–142.

отсутствие у них правового мышления. Между тем именно тот факт, что письмо цесаревича не имело статус официального, не было подкреплено манифестом и не обнародовано, обусловил династический кризис ноября – декабря 1825 г., способствовавший политическому и приведший к 14 декабря 1825 г.

16 августа 1823 г. в Царском Селе Александр I подписал секретный манифест. В документе указывалось, что «свободное отречение» Константина Павловича является «твердым и неизменным», подтвержденным его письмом, удостоверяющим «сие отречение», а главное – утверждалось: «вследствие того на точном основании акта о наследовании Престола Наследником Нашим быть второму брату Нашему Великому Князю Николаю Павловичу»[26].

Однако ни в этот день, ни позже и до самой смерти император так и не приказал обнародовать свой манифест-завещание. 25 августа 1823 г. оригинал манифеста был тайно положен в ковчег Успенского собора в Москве. Копии с него отправлены в Петербург в Государственный совет, Сенат и Синод, где также хранились секретно. При этом на конверте с копией, отложенной в Совете, Александр I сделал следующую собственноручную надпись:

> Хранить в Государственном Совете до Моего востребования, а в случае Моей кончины раскрыть, прежде всякого другого действия в Чрезвычайном собрании Совета[27].

Вероятно, Александр I посчитал, что им сделано всё для решения проблемы престолонаследия: подготовлено «законное постановление», которое в над-

---

[26] Цит. по: *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый. Его жизнь и царствование. Кн. 1. Приложение. С. 595–596.

[27] Документы Государственного совета, относящиеся к восшествию на престол императора Николая I. 1825 г. Копии // ОР РНБ. Ф. 542 (А. Н. Оленин). Д. 430. Л. 15–15 об.

лежащее время или в случае его кончины приобретет статус официального завещания. Император не предполагал, что его повеление не будет исполнено и это приведет к эскалации династического кризиса и междуцарствию.

Вопрос о том, почему Александр I не обнародовал письмо-отречение Константина Павловича и свой манифест о передаче права наследования престола Николаю Павловичу, чтобы придать им законную силу, оставался одним из самых острых не только в период междуцарствия, но и много лет спустя после событий конца 1825 г. В поисках ответа на него ломали копья несколько поколений историков. Причем даже адепты официального направления полагали, что Александр I, поступив таким образом, «оставил Россию в жертву междоусобию единственно из трусости или опасаясь, чтобы второй брат не отказался от наследования, подобно старшему, или для того, чтобы при жизни своей оберечь щекотливое самолюбие этого старшего»[28].

В современной литературе эта проблема также интерпретируется по-разному. Я. А. Гордин и А. Н. Сахаров объясняют действия Александра Павловича его страхом не столько перед «энергичным, напористым и жестоким Николаем», сколько перед оппозиционным движением против императора с использованием имени Николая Павловича[29]. По мнению С. В. Мироненко, обнародование мани-

---

[28] *Корф М. А.* Историческая записка о происхождении и издании книги «Восшествие на престол императора Николая I-го» // ОР РНБ. Ф. 380 (М. А. Корф). Оп. 1. Д. 50. Л. 79 об. – 80.

[29] См.: *Гордин Я. А.* Мятеж реформаторов: 14 декабря 1825 года. С. 21–22; *Сахаров А. Н.* Александр I (К истории жизни и смерти) // Российские императоры. 1801–1917. М., 1993. С. 87.

феста, в котором наследником престола без всяких условий назывался Николай, никогда не признававший конституционного устройства в России, означало бы окончательное признание Александром I, что «с мечтами о конституции покончено навсегда». Поэтому, уступая нажиму Константина Павловича, Александр I подготовил всё необходимое для оформления передачи престола, но не придал законную силу официальным документам, оставив для себя «иллюзию возможности иного выбора»[30].

С моей точки зрения, проблема перемены преемника российского трона должна рассматриваться отдельно, без жесткой связи с оппозиционностью Александру I «слева» или «справа» и конституционными поисками императора. Что касается версии об опасениях монарха, связанных с возможностью оппозиционного движения во главе с Николаем Павловичем или под его именем, то это не находит документального подтверждения и алогично. Ведь в воспоминаниях современников всегда отмечалась непопулярность великого князя в столичном обществе и армии, что делает весьма сомнительным всякое предположение о возможности создания и деятельности «партии», знаменем которой он или его имя могли стать. Следует добавить, что при той подозрительности и нетерпимости, которые развились у Александра Павловича в последние годы его жизни, приобретать симпатии армии, особенно гвардии, со стороны Николая Павловича было бы больше, чем политической ошибкой. Притом, что император, по словам некоторых мемуаристов, специально усиливал «контрасты между собою и своими братьями», боясь иметь наследника, который бы затмил его во

[30] *Мироненко С. В.* Страницы тайной истории самодержавия: Политическая история России первой половины XIX столетия. С. 87.

мнении общества и глазах народа, как он сам когда-то затмил своего отца[31].

Что же касается необнародования Александром I своего секретного манифеста и письма Константина Павловича, то это могло быть связано с несколькими моментами. Во-первых, как считали некоторые современники, император думал, что у него самого в случае смерти Елизаветы Алексеевны и последующего брака могли быть законные наследники мужского пола, ведь императрица «казалась слабой и приговоренной врачами к смерти»[32]. Во-вторых, Александр I не стремился к огласке передачи престолонаследия Николаю Павловичу, не столько остерегаясь честолюбивых притязаний великого князя, сколько считая вопрос о престолонаследии прерогативой только царствующей династии, не требующей огласки. Поэтому, когда 19 ноября 1825 г. в Таганроге неожиданно оборвалась жизнь Александра I, для всей России это означало, что на трон должен вступить Константин Павлович.

Николай Павлович. 1825 г. Весть о смерти Александра I достигла Петербурга в 11 часов дня 27 ноября 1825 г. и чрезвычайно поразила жителей столицы, поскольку всё происходившее в Таганроге держалось в строжайшей тайне, о болезни императора было информировано только несколько ближайших лиц при Дворе, слухи и толки пресекались.

---

[31] См.: Письмо гр. М. Д. Нессельроде (урожд. Гурьевой) брату Н. Д. Гурьеву от 6 декабря 1825 г. // *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый. Его жизнь и царствование. Кн. 1. С. 507.

[32] *Корф М. А.* Историческая записка о происхождении и издании книги «Восшествие на престол императора Николая I-го» // ОР РНБ. Ф. 380 (М. А. Корф). Оп. 1. Д. 50. Л. 74; *Бенкендорф А. Х.* Восстание 14 декабря 1825 года // Звезда. 2007. № 4. С. 152.

В тот же день Николай Павлович, зная о секретных завещательных документах и их содержании, привел к присяге Константину Павловичу войска, Государственный совет и Сенат. При этом, когда в Государственном совете были оглашены хранящиеся там копии секретного манифеста Александра I и письма-отречения цесаревича, Николай открыто признался, что ему давно было известно об их существовании[33]. Однако подобное проведение присяги, с точки зрения законов и традиции, делало ее нелегитимной, поскольку она должна была производиться только после обнародования Сенатом манифеста от имени нового монарха о его восшествии на престол. Причем первыми должны приводиться к присяге высшие государственные учреждения империи – Сенат и Государственный совет, а уже потом войска.

Но это мало волновало Николая Павловича, поскольку, согласно его плану прихода к власти, первая присяга должна была стать только «мостом» к его собственной присяге. В этом смысле я присоединяюсь к точке зрения Я. А. Гордина, что «ни самоотверженности, ни бескорыстия, ни великодушия тут не было». Но я не согласна с главным тезисом исследователя, который вслед за дореволюционными и со-

[33] Современные исследователи едины в совершенно справедливом мнении, что Николай Павлович знал о завещательных документах, однако никто не обосновывает этот тезис документально. Между тем его осведомленность подтверждается официальными документами: журналом Чрезвычайного собрания Государственного совета от 27 ноября 1825 г., где сказано, «что бумаги, ныне читанные в Государственном совете, Его Высочеству давно известны и никогда не колебали его решимости». См.: Документы Государственного совета, относящиеся к восшествию на престол императора Николая I. 1825 г. Копии // ОР РНБ. Ф. 542 (А. Н. Оленин). Д. 430. Л. 12.

ветскими историками полагает, что великий князь, напуганный настроениями в гвардейских войсках и обществе, подчинился воле петербургского генерал-губернатора – гр. М. А. Милорадовича[34]. На самом деле в этом была прагматика государственных интересов, а не давление М. А. Милорадовича, который только исполнял посредническую роль между великим князем и Государственным советом[35]. Сам же Николай Павлович пошел на этот шаг, полагая, что присяга Константину Павловичу оградит императорскую семью от вмешательства третьей силы в династический конфликт, т. е. убережет Россию от нового дворцового переворота. В ситуации необнародования документов о престолонаследии и обстоятельствах паралича власти Николай наиболее целесообразным актом посчитал использование модели двойной присяги. Великий князь рассчитывал, что первая присяга придаст законность переходу престола от Александра I к нему, поскольку вслед за ней Константин Павлович обнародует манифест о своем отречении от престола в его пользу. Об этом свидетельствуют постоянное, вплоть до 9 декабря 1825 г., ожидание Николаем Павловичем манифеста Константина об отречении от престола и критика им брата за бездействие, что нашло отражение в его письмах цесаревичу, а также дневниках и мемуарах[36]. Однако Константин Павлович в связи с ди-

---

[34] См.: *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый. Его жизнь и царствование. Кн. 1. С. 197; *Пресняков А. Е.* 14 декабря 1825 года. С. 67–76; *Гордин Я. А.* Мятеж реформаторов: 14 декабря 1825 года. С. 5–53.

[35] См.: *Андреева Т. В.* Тайные общества в России в первой трети XIX в.: правительственная политика и общественное мнение. С. 560–564.

[36] См.: Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 18–21.

настическими перипетиями имел свои планы и «избрал иной способ»[37] выхода из кризисной ситуации.

«Варшавское сидение». В Варшаве узнали о кончине Александра I на два дня раньше, чем в Петербурге, т. е. в 7 часов вечера 25 ноября 1825 г. Сразу после получения трагического известия Константин Павлович, воспринявший смерть императора как «грозное бедствие, разразившееся над всей Россией», собрал экстренное совещание сановников, на котором объявил о случившемся. Когда же Н. Н. Новосильцов обратился к нему с титулом «Ваше Величество», цесаревич накричал на него и сказал, что несколько лет назад отрекся от наследственных прав. В подтверждение своих слов он зачитал присутствовавшим хранившееся у него в копии свое письмо-отречение от 14 января 1822 г. и письмо-ответ Александра I от 2 февраля того же года и сказал:

> Теперь один законный государь и император наш – Николай Павлович! Теперь настала торжественная минута доказать, что мой прежний образ действия был не какою-нибудь личиной, и продолжать его с твердостью, с которою начал. В намерениях моих, в моей решимости ничего не переменилось, и воля моя – отречься от престола – более чем непреложна. Приступим к исполнению[38].

Тотчас по приказанию цесаревича началось составление официальных и личных писем вдовствующей императрице Марии Федоровне и Николаю Павловичу. Работа продолжалась всю ночь, и только днем 26 ноября 1825 г. цесаревич подписал бумаги.

---

[37] Николай I. Записка [о событиях 12–14 декабря 1825 г.] // Николай I: личность и эпоха. Новые материалы. С. 159.

[38] Воспоминания Михаила Павловича о событиях 14 декабря 1825 г. // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 52–53.

Для того чтобы удостоверить мать и брата в «непоколебимости» своего решения, Константин поручил великому князю Михаилу Павловичу отвезти их в Петербург. Через несколько дней Михаил Павлович прибыл в столицу и передал письма. Их текстологический анализ дает основание сделать следующие выводы.

Первое: письма Константина, как личные, так и официальные, по своей сути являются его политической декларацией. Второе: дублирование писем было обусловлено их различными задачами. Официальные письма должны были стать удостоверительными актами отречения цесаревича от права наследования, поэтому они носят лаконичный и строгий характер, наполнены пышной риторикой. Личные же письма, более свободные и пространные, имеют вид частной семейной переписки. Но все они содержат две важнейшие мысли: отречение от престолонаследия цесаревича было свободным и добровольным; передача права наследования основана на государственном законодательном акте – «Учреждении об Императорской фамилии», согласно которому престол переходит к великому князю Николаю Павловичу и его наследникам[39].

Поэтому, когда 2 декабря 1825 г. Константин Павлович получил официальное письмо Николая Павловича от 27 ноября и донесение председателя Государственного совета кн. П. В. Лопухина о принесении ему присяги в Петербурге (с приложением указа Сената, присяжных листов и копии журнала Совета), он был в бешенстве. В личных письмах

[39] Из переписки Николая I и Константина Павловича. 26 ноября – 16 декабря 1825 г. // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 141–143; Из переписки Константина Павловича и Марии Федоровны // Там же. С. 149–151.

от 3 декабря брату и матери Константин Павлович подчеркивал юридическую несостоятельность принесенной ему присяги, которую определял «незаконной, не имеющей никакого значения», поскольку она состоялась без манифеста за его подписью. Без порицания не остались ни Мария Федоровна, ни Николай Павлович. Довольно холодным и почти язвительным тоном Константин им выговаривал:

> Мое решение непоколебимо и одобрено (sanctionné) моим покойным благодетелем, государем и повелителем. Приглашение же ваше приехать скорее к вам не может быть принято мною, и я объявляю вам, что я удалюсь еще далее, если все не устроится сообразно воле покойного нашего императора.

Более того, Константин Павлович угрожал, что будет вынужден «удалиться из России, от мест, где возможны подобные сцены»[40], и приказал отправить все присяжные документы обратно в Петербург.

И в то время, когда в столице ждали манифест об отречении Константина Павловича или его приезд, он упрямо сидел в Варшаве. С моей точки зрения, «варшавское сидение», с одной стороны, являлось политической акцией цесаревича, а с другой – было обусловлено сложными личными взаимоотношениями братьев. Что касается акции, то она была обусловлена целым рядом причин и нашла отражение как в эпистолярии, так и особом документе под названием «Любезнейшим моим соотчичам от Его Императорского Высочества великого князя Константина Павловича торжественное объявление».

---

[40] Из переписки Николая I и Константина Павловича. 26 ноября – 16 декабря 1825 г. С. 142–143; Письмо Константина Павловича Марии Федоровне от 3 декабря 1825 г. // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 151–157.

Он был найден М. А. Корфом в 1852 г. в бумагах П. М. Волконского после его смерти и впервые напечатан в приложении к труду историка. Согласно документу, важнейшей мотивационной основой своих действий Константин Павлович определял наличие Высочайше одобренного его письма от 14 января 1822 г., которое он считал официальным актом и правовым основанием своего отречения от наследования престола[41]. В силу этого Константин полагал, что его воцарение было бы столь же незаконно, как и действия Николая и членов Государственного совета. Важнейшим доводом в пользу этого предположения является обоснование позиции Константина, сформулированное им самим в разговоре после 1825 г. с генерал-адъютантом А. Д. Балашовым:

> Что бы тогда было, если бы я вздумал принять подносимое мне императорство и объявил себя императором, а потом Елизавета Алексеевна объявила бы, что она уже несколько месяцев беременна? Я бы тогда был не только смешон, но был бы похититель престола[42].

В своем письме матери от 8 декабря 1825 г. цесаревич писал, что не имеет права обнародовать манифест об отречении, поскольку, «никогда не был императором»[43]. В целом Константин Павлович полагал, что таким образом остается верным слову,

---

[41] См.: *Корф М. А.* Восшествие на престол императора Николая I-го. С. 300–309.

[42] Записка А. Д. Балашова о разговоре с великим князем Константином Павловичем по поводу отказа от престола // Научно-исторический архив Санкт-Петербургского института истории РАН. Ф. 16 (А. Д. Балашов). Оп. 1. Д. 229. Л. 1 об. – 2.

[43] Письмо Константина Павловича Марии Федоровне от 8 декабря 1825 г. // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 155.

данному Александру I, и условиям «сделки» внутри царской семьи. Сидя в Варшаве в ожидании обнародования манифеста от 16 августа 1823 г., цесаревич был уверен, что поступает вполне законно и в интересах государства; что сделал все для урегулирования династического вопроса. 8 декабря 1825 г. он писал брату: «Я сделал все для восстановления должного порядка»[44].

Не последнюю роль в этом противостоянии Константина Николаю играла и психологическая мотивация. Оскорбленный «самовластным» произволом Николая Павловича, когда 27 ноября 1825 г. великий князь провел незаконную присягу в столице «императору Константину», цесаревич намеренно сидел в Варшаве, позволяя событиям развиваться по непредсказуемому сценарию. С определенной долей злорадства, издали наблюдая, чем же кончится дело и как «братец» выпутается из сложнейшей и запутанной ситуации, Константин так мотивировал свой отказ приехать в Петербург:

> Это имело бы такой вид, будто бы я водворяю на трон брата; он должен сделать это сам, основываясь в этом на завещательной воле покойного государя[45].

Вдовствующая императрица Мария Федоровна, участвовавшая в семейной сделке по передаче прав наследования трона Николаю Павловичу и опасавшаяся социального взрыва, стремилась своими письмами цесаревичу и разговорами с младшим сыном создать условия для спокойного, не дестаби-

---

[44] Из переписки Николая I и Константина Павловича. 26 ноября – 16 декабря 1825 г. // Междуцарствие 1825 года и восстание декабристов в переписке и мемуарах членов царской семьи. С. 144.

[45] Письмо Константина Павловича Марии Федоровне от 8 декабря 1825 г. // Там же. С. 156.

лизирующего ситуацию в стране разрешения проблемы престолонаследия. При этом императрица, желая сохранить руководящую роль в императорском доме и быть арбитром в династическом вопросе, вольно или невольно своими действиями и указаниями еще больше запутывала ситуацию. Зная о письме-отречении Константина и манифесте-завещании Александра I, она не остановила Николая I, который незаконно провел присягу Константину в Петербурге, а наоборот призывала членов Государственного совета присягать[46].

В центре же вопроса о судьбе российского престола стоял Николай Павлович. Великий князь еще с александровского царствования знал о существовании и содержании секретных документов о престолонаследии, передающих ему право наследования престола. Однако ситуация секретности, а главное незаконности передачи прав наследования по завещанию в виде секретного манифеста, поскольку существовал акт от 5 апреля 1797 г., ставила Николая в высшей степени затруднительное положение. При жизни Александра I не исключалась возможность не только перемены лица, предназначенного в преемники престола, но и изъятия в любой момент самого манифеста о престолонаследии. После кончины императора необнародование династических документов делало приход к власти Николая Павловича незаконным. Именно поэтому Николай с момента получения известия о кончине Александра I стал реализовывать свой план прихода к власти путем двух присяг – вначале Константину Павловичу, а затем ему самому, что еще более осложняло и запутывало династический узел. В письмах Константину Павловичу от 5 и 8 декабря 1825 г. он требовал от

[46] См.: *Корф М. А.* Восшествие на престол императора Николая I-го. С. 244–246.

цесаревича опубликовать манифест-отречение, как он писал, «подтверждавший непременную его волю», или приехать в Петербург, а в записке П. В. Голенищеву-Кутузову подчеркивал, что отказ от того и другого создает «опаснейшую в своих последствиях ситуацию»[47]. Считая поведение Константина Павловича безответственным и обвиняя брата в эгоизме, в письме цесаревичу уже после восстания, т. е. вечером 14 декабря 1825 г., Николай I писал:

> Ваша воля исполнена: я император, но какою ценою, Боже мой! Ценою крови моих подданных![48]

Но дело было не в эгоизме Константина Павловича, а в правовом нигилизме царствующей династии и феодальной сущности российского самодержавия. Ведь Константин Павлович еще в 1822 г., Александр Павлович в 1823 г., а Николай Павлович в 1825 г. не на основании закона, а «по-родственному» распорядились судьбой российского трона, а значит, и России. Так царствующая династия сама спровоцировала династический кризис, переросший в кризис власти, которым воспользовалось радикальное крыло Тайного общества декабристов, и возник политический кризис 14 декабря 1825 г. Когда судьбой государства распоряжаются посредством секретного завещания и отречения втихомолку, когда народу навязываются две противоречащие одна другой присяги, когда с нацией обращаются как с семейной собственностью, тогда публичный протест, пусть даже части общества, неизбежен.

---

[47] Из переписки Николая I и Константина Павловича. 26 ноября – 16 декабря 1825 г. С. 139, 141; Записка великого князя Николая Павловича П. В. Голенищеву-Кутузову. Б. д. Автограф // ГАРФ. Ф. 672 (Николай I). Оп. 1. Д. 338. Л. 3.

[48] Из переписки Николая I и Константина Павловича. 26 ноября – 16 декабря 1825 г. С. 145.

УДК 94(470)18

Научная эпистолография как особый жанр историографии

Игорь П. Медведев (Санкт-Петербург)

Scientific Epistolography as a Special Genre of Historiography

Igor P. Medvedev (St. Petersburg)

Аннотация. Статья посвящена анализу научной переписки российских ученых первой трети XIX в. в контексте эпистолографии графа Н. П. Румянцева – главы знаменитого кружка первых российских источниковедов и археографов, приступивших к научной деятельности в александровское и в начале николаевского царствования. Научная эпистолография этого времени, когда совершался переход от практического к научному пониманию задач исторического знания, рассматривается как особый жанр историографии. В ней доминируют важнейшие дискуссионные проблемы истории как фундаментальной науки – теоретико-методологических аспектов «историописания» и критики источников, атрибуции памятников письменности древних культур, методов передачи текста документов. Особое внимание уделено переписке графа Н. П. Румянцева, его ближайшего сподвижника и помощника академика Ф. И. Круга с известным парижским эллинистом К.-Б. Газе, посвященной двум главным, но малоизвестным исследовательским проектам, субсидированным графом. Это первые издания крупнейших византийских авторов – «Истории» хрониста Льва Диакона и «Хронографии» философа и богослова Михаила Пселла. Переписка, которая велась на немецком и французском языках, представлена автором как памятник исторической мысли первой трети XIX в., исследуется им в рамках развития российского историографического процесса

в дореволюционную эпоху, включавшего эволюции источниковедения, археографии, палеографии, кодикологии, текстологии.

Ключевые слова: Россия, Франция, первая треть XIX в., Н. П. Румянцев, Ф. И. Круг, К. Б. Газе, «История» Льва Диакона, «Хронография» Михаила Пселла, историография, источниковедение, палеография, кодикология, текстология.

Игорь Павлович Медведев – академик РАН, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Санкт-Петербургского института истории РАН.

Abstract. This article analyzes the scientific correspondence of Russian scientists during the first third of the 19th century in the context of the epistolography of Count Nikolaj P. Rumyantsev, head of the famous circle of researchers and archaeographers who studied the first Russian sources, and began their scientific work in the Alexander and early Nikolaev reigns. The article considers the scientific epistolography of this time, when a transition was made from a practical to a scientific understanding of the tasks of historical knowledge, as a special genre of historiography. Indeed, it is dominated by arguably the most important problems of history as a fundamental science – the theoretical and methodological aspects of «historical writing» and source criticism, attribution of the written monuments of ancient cultures, and methods for transmission of document texts. Special attention is paid to the correspondence of Count N. P. Rumyantsev and his closest associate and academic assistant F. I. Krug, with the famous Parisian Hellenist K. B. Hase, which relates to two primary but little-known research projects subsidized by the count. These are the first editions of the *History* of the important Byzantine chronicler, Leo the Deacon (950–1000); and the *Chronograph* of the famous Byzantine philosopher and theologian Michael Psellus (1018–1097). Concerning events in the second half of the 10th – beginning of the 11th century in Byzantium, the Bulgarian Kingdom, and Russia, these unique written sources became the subject

of active correspondence between three prominent representatives of world historical science. The author analyzes this correspondence (in German and French) as a monument of historical thought during the first third of the 19th century, and examines it as part of a development of Russian historiographical process – including the evolution of Russian sources, archeography, paleography, codicology and textual studies – in the pre-Revolutionary era.

Keywords: Russia, France, first third of the 19th Century, N. P. Rumyantsev, F. I. Krug, K. B. Hase, *History* of Leo the Deacon, *Chronography* of Michael Psellus, historiography, source studies, paleography, codicology, textual studies.

Igor P. Medvedev – Doctor of Historical Sciences, is an academic at the Russian Academy of Sciences, and chief researcher at the St. Petersburg Institute of History (RAS).

medvedip@mail.ru

Мне уже приходилось высказываться по поводу заявленной темы, правда, со ссылкой на научную переписку более позднего периода[1], чем тот, который я имею в виду в данном случае, а именно – первой трети XIX в. Занимаясь в последние годы изучением меценатской деятельности графа Н. П. Румянцева (1754–1826) и результатами научных исследований в рамках знаменитого Румянцевского кружка, я не мог не рассмотреть переписку представителей

[1] См.: *Медведев И. П.* Недодуманные мысли. Письма русских антиковедов и византинистов как особый жанр историографии (на примере переписки И. В. Помяловского) // Scripta Gregoriana: Сб. статей в честь 70-летия академика РАН Г. М. Бонгард-Левина. М., 2003. С. 300–310.

этого ученого сообщества[2] и убедился в том, что всё сказанное мною ранее в полной мере может быть отнесено и к данному источниковедческому материалу. Отличаясь и здесь исключительным богатством содержания и будучи бесценным источником по истории науки, эта эпистолография также является особым видом «субъективной историографии».

Зачастую в ней затрагиваются чисто научные вопросы атрибуции памятников письменности древних культур, высказываются те или иные соображения и оценки, порой излагаются целые концепции, и всё это доминирующе в порядке предварительной информации, спонтанно, даже порой по наитию, без необходимой предварительной проработки и проверки, в форме гипотез, а зачастую с формулировками, которые ученый никогда не допустил бы в печатном труде. Тем, наверное, письма и значительны. Ведь то, что высказано непроизвольно, без оглядки на потенциального «широкого читателя», порой интереснее того, что является уже результатом тщательно обдуманных, взвешенных и обставленных частоколом доказательств и библиографических ссылок идейных конструкций[3].

Для меня – византиниста – первостепенный интерес представляет переписка как самого графа Н. П. Румянцева, так и (особенно) его доверенного лица академика Филиппа Ивановича Круга (1764–1844) с их парижскими партнерами, прежде всего с известным парижским эллинистом немецкого происхождения Карлом Бенедиктом Газе (1780–1864).

---

[2] См., в частности: Граф Н. П. Румянцев и наука его времени. Т. 1. Переписка графа Н. П. Румянцева и академика Ф. И. Круга / Подгот. И. П. Медведева. М.; СПб., 2017 (всего опубликовано 249 писем в оригинале на французском языке и в переводе на русский).

[3] См.: *Медведев И. П.* Недодуманные мысли. С. 300 и сл.

В этой переписке отразилась весьма драматическая история двух главных исследовательских проектов, субсидированных графом Румянцевым, – наиболее результативного из них – первого издания «Истории» одного из крупнейших византийских писателей X в. Льва Диакона[4], а также наиболее «продвинутого» из тех румянцевских проектов Карла Бенедикта Газе, которые не были завершены, – первого издания «Хронографии» знаменитого византийского эрудита (философа, историка и богослова) XI в. Михаила Пселла[5]. Значительная часть переписки (она велась главным образом на немецком и французском языках) содержит обильную информацию о ходе исследовательской работы с рукописными греческими текстами; печатании и движении корректур. Академик Круг не только просматривал все корректуры, но делал свои поправки к публикуемым текстам. Большое внимание в письмах уделено различным (иногда весьма тонким) наблюдениям и рассуждениям по поводу возникающих проблем, связанных с палеографией, кодикологией, текстологией; откровенным признаниям; попыткам объяснить и оправдать непомерно затянувшееся издание и т. д.

Знакомясь с содержанием вышеозначенных писем, я, конечно, не мог не иметь в виду головоломную историю с предполагаемым (а теперь уже и до-

---

[4] См.: *Медведев И. П.* Россия как «спонсор» европейской исторической науки в начале XIX в. (Граф Н. П. Румянцев и его парижские партнеры) // Исторические записки. М., 2005. Т. 8 (126). С. 364–389; *Медведев И. П.* Петербургский «грант» Парижу на издание «Истории» Льва Диакона // *Медведев И. П.* Петербургское византиноведение. Страницы истории. СПб., 2006. С. 33–60.

[5] См.: *Медведев И. П.* Малоизвестный проект первого издания «Хронографии» Михаила Пселла // *Медведев И. П.* Петербургское византиноведение. С. 72–85.

казанным) изготовлением Карлом Бенедиктом Газе фальшивки – так называемой «Записки Готского топарха», т. е. некоего анонимного фрагментарного текста, который якобы был им найден в одном из рукописных кодексов Королевской библиотеки Парижа и затем исчез неизвестно куда и который, по мнению Газе, мог служить дополнением к краткому известию Льва Диакона о взятии Херсона (Корсуня) русскими при Владимире Святом, ибо был составлен непосредственным участником события[6]. Разумеется, рассчитывать на то, что в каком-то из своих писем Газе признается в подлоге или просто проговорится, не приходилось, – ничего конкретного по этому «делу» переписка не сообщает. И тем не менее некоторые мои наблюдения над «методологией» работы Газе с текстами, его высказывания по этой части, свидетельствующие о ярко выраженной склонности к «филологическим играм», к экспериментированию с византийскими текстами (с аттическими, как он сам сознается, он бы себе этого не позволил), с византийской лексикологией и семасиологией, убеждают нас в том, что одним из экспериментов такого рода могло стать (думаю, что и стало) сочинение им «Записки Готского топарха» (да и не только ее)[7], тем более что налицо был и мотив «преступления» – как можно более «раскошелить» не жалеющего денег русского «спонсора». Даже удивительно, как опытнейший и восприимчивый к та-

[6] См.: *Медведев И. П.* К вопросу о неподлинности так называемой «Записки Готского топарха» // Мир Александра Каждана. К 80-летию со дня рождения: Сб. статей. СПб., 2003. С. 160–172.

[7] См. например: *Медведев И. П.* Новонайденный текст письма Максима Катилианоса: еще одна подделка Карла Бенедикта Газе? // Византийский временник. 2007. Т. 66 (91). С. 307–322.

кого рода вещам академик Ф. И. Круг ничего не заподозрил и заняться этим пришлось (спустя полтора столетия) нам, сирым и убогим[8].

Уникальную информацию переписка с Газе содержит и о других его неизвестных или малоизвестных оставшихся неосуществленными издательских проектах (в частности, таких византийских памятников, как «Хроника» Георгия Амартола, уже упоминавшаяся «Хронография» Михаила Пселла, а также его письма, «История» Никифора Грегоры, сочинение знаменитого исихаста Григория Паламы, «Морейская хроника» и др.), но особенно – об одном, осуществленном именно с «подачи» Газе, крупномасштабном проекте, на сей раз в области ориенталистики, представленном парижским востоковедом Жаном Сен-Мартеном (имелось в виду издание восточных текстов о походах татаро-монгольских ханов, начиная с Чингизхана, на русские земли[9], «спонсором» которых также должен был выступить и, в сущности, уже выступил, так как им «вперед» были уже оплачены, по крайней мере, некоторые из

---

[8] Сошлюсь еще на несколько своих статей, опубликованных в столь престижных ныне зарубежных изданиях. Итак: *Medvedev I. P.* Ἱστορία ἑνὸς πλαστογραφήματος: ὁ λεγόμενος Toparcha Gothicus // Βυζαντινά. 2000. Τ. 21. Σ. 237–249; *Medvedev I. P.* Excellent Scholar – Excellent Forger: The Case of Karl Benedict Hase // Manufacturing a Past for the Present. Forgery and Anthenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth Century Europe. Leiden. 2015. P. 144–155; *Medvedev I. P.* Der neugefundene Text eines Briefes von Maximos Katelianos: nocheine Fälschung von Karl Benedikt Hase // Byzantinische Zeitschrift. 2016. Bd. 109. H. 2. S. 821–836.

[9] См.: *Медведев И. П.* Граф Н. П. Румянцев и парижский ориенталист Жан Сен-Мартен. Петербургский грант Парижу на издание восточных текстов // Санкт-Петербург – Франция: наука, культура, политика. СПб., 2010. С. 123–149.

названных материалов, Н. П. Румянцев). Со смертью графа 3 января 1826 г. все работы, однако, приостановились, прервалась почему-то и переписка Газе с Ф. И. Кругом.

Наконец, еще одним заслуживающим упоминания историографическим эпизодом из румянцевской эпистолографии я бы назвал переписку графа с бароном Густавом Андреевичем Розенкампфом (1764–1832), одним из первых исследователей рецепции византийского правового наследия на Руси, автором первого монографического исследования по истории Кормчей книги. Обнаруженные мною в недрах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки черновые тексты пяти пространных писем (целые трактаты!) за апрель и декабрь 1825 г., составленных Розенкампфом на французском языке и адресованных графу Н. П. Румянцеву, поражают именно историографичностью своего содержания. В сущности, все пять писем являются отчетами Розенкампфа о проделанной работе (ибо подлинным spiritus rector всего этого научного проекта был, естественно, граф Румянцев), по осмыслению исторических обстоятельств, потребовавших восприятия византийского правового наследия на Руси, несмотря на особенности, а иногда и явную несовместимость римско-правовых норм со славяно-русскими правовыми воззрениями; по констатации латинского (папского) влияния на формирование канонических сборников у славян «различных ответвлений», но в то же время доминирующего антилатинского принципа в отборе по содержанию текстов для Кормчей; по освоению конкретного рукописного материала в ходе скрупулезных палеографических и текстологических разысканий Розенкампфа. Небезынтересны, с нашей точки зрения, и его «исторические отступления», например его представление о политическом устройстве средневековой Руси,

которую он почему-то неоднократно именует «Империей» и в которой, по его утверждению, Кормчая книга «наряду со Святым Писанием представляла тогда собою livre par excellence, столь же полезную священникам, как и судьям»[10]. Ну и так далее.

Пожалуй, сказанного достаточно, чтобы представить себе значимость историографического фактора в научной корреспонденции, ведь данная заметка – всего лишь краткий анонс большой темы. Заинтересованному читателю лучше обратиться непосредственно к опубликованному эпистолографическому материалу, а еще лучше – погрузиться в поиски не опубликованного в архивах, его еще несметное количество.

[10] См.: *Медведев И. П.* Рецепция византийского права на Руси по данным неопубликованных трудов Г. А. Розенкампфа // Исторические записки. М., 2009. Т. 12 (130). С. 352–365.

УДК 82.09

Le médical dans la correspondance de Béranger

Frédéric-Gaël Theuriau (Tours)

Медицинская тема в переписке Беранже

Фредерик-Гаэль Терьо (Тур)

Аннотация. Французский поэт-песенник Пьер-Жан де Беранже оставил после себя обширную переписку. После смерти Беранже его друг Поль Буато собрал корреспонденцию поэта (несколько тысяч писем) и опубликовал четырехтомник «Переписка Беранже» (Paul Boiteau, Correspondance de Béranger, Paris, Garnier frères, 1858). В свою очередь, Поль Акар и Паскаль Фортюни подготовили издание «Неизданные письма Беранже Дюпону де л'Эру» (Paris, Maison Pierre Douville, 1908), в которое вошли более пятидесяти ранее неизвестных текстов, и снабдили его предисловием. К этому основному корпусу писем можно добавить несколько десятков эпистолярных записок, опубликованных в различных номерах «Обозрения истории литературы Франции» (Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, A. Colin).

В периодическом издании «Работы по лингвистике и литературе» появляется статья Жана Гольмье «Беранже и его врач» (*Jean Gaulmier*, Béranger et son médecin // Travaux de linguistique et de littérature, centre de philologie et de littérature romane de l'université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1963), в которой представлено исследование чуть более десяти писем, отправленных Беранже его врачу – доктору Блану (Blanc; 1828–1837). В этой переписке, как и в переписке со знаменитым врачом Пьером-Фиделем Бретонно (Bretonneau; 1778–1862), отражается интерес Беранже к медицине. Письма, обращенные к Бретонно, полны излияний на тему собственных проблем

со здоровьем, беспокойства по поводу здоровья близких и друзей.
11 декабря 1836 г. Беранже поселяется на мызе Гренадьер в Сен-Сир-сюр-Луар, пригороде Тура, и знакомится с доктором Бретонно, директором больницы Тура, который становится его личным врачом и другом (Béranger, Correspondance, recueillie par Paul Boiteau. Paris: Garnier frères, 1860. T. II; письмо господину Бежо от 16 декабря 1836 г.). Уже после отъезда поэта из Тура завязывается его переписка с доктором. Беранже делится опасениями по поводу своих заболеваний (истинных и мнимых), подробными описаниями недугов (экземы, болезни печени, проблем с дыхательной и сердечно-сосудистой системой); обращается к Бретонно и за советом по поводу недуга своего племянника, больного эпилепсией; рекомендует услуги врача поэту Франсуа Рене Шатобриану и его подруге, мадам Рекамье. Переписка превращается в настоящие медицинские консультации, всё более актуальные с ухудшением состояния здоровья поэта. Перед смертью его наблюдает Труссо – ученик Бретонно, живущий в Париже, – и в своих письмах информирует учителя о последних днях жизни Беранже. Во время пребывания в Турени (зима 1836–1837) Беранже застает эпидемию гриппа, унесшую жизни большой части населения провинции. Бретонно оказывает помощь беднякам. Письма Беранже – важнейший источник информации, позволяющий восстановить ценные сведения, которые не входят в медицинские учебники и тексты той поры.
Поэт узнает, что его друг работает над гипотезой передачи инфекционных заболеваний (по одним сведениям, примерно в 1829 г., по другим – в 1812). В любом случае – задолго до Пастера. Беранже выступает в защиту медицинских изысканий Бретонно. Об этом свидетельствует его письмо от 13 августа 1847 г., в котором он говорит о тифе и перечисляет несколько научных трудов, посвященных этому заболеванию (Ibid., письмо CCXCIV Беранже от 13 августа 1847 г.). Знакомясь с известным химиком Ипполитом Ботиньи

(Boutigny; 1798–1884), Беранже подробно расспрашивает ученого о предмете его изысканий. Живо интересуясь достижениями медицины, Беранже радуется научному конгрессу в Туре (1847); советует Бретонно послушать выступление Ботиньи и познакомиться с ним лично (Ibid., письмо CCXCV Беранже от 3 сентября 1847 г.).
Переписка Беранже – это подлинное свидетельство состояния и развития медицины в XIX в. во Франции, особенно в регионе Турени, в то время находящемся в авангарде научных достижений.

Ключевые слова: Беранже, Бретонно, корреспонденция, болезнь, медицинские исследования.

Фредерик-Гаэль Терьо – исследователь и преподаватель французского языка и литературы, доктор филологических наук (область французского языка и литературы), ассоциированный член Университета Франсуа Рабле (г. Тур, Франция) и Центра Университета Йорка «Канада – Средиземноморье» (Торонто, Канада), президент и основатель Университетского центра изучения литературы в г. Туре. В 2009 г. Ф.-Г. Терьо стал лауреатом университетской и литературной премии Луи Детерна за публикации, посвященные французскому памфлетисту Полю-Луи Курье. Специалист по народной литературе (от Средних веков до нашего времени) и романтизму (XIX в.). Главный редактор Литературного словаря народных писателей. Терьо – автор и главный редактор ряда монографий и коллективных монографий, в том числе «Добрый день, господин Франс» (2007), «Об источниках бальзаковских красот: Свет и тень» (2009), «Путь Толстого: В тени русского симулякра» (2010), «Доктор Бретонно в воспоминаниях Клоке и Беранже: Новое время медицины» (2011), «Пролетарская литература в XIX и XX вв.» (2013), «Порождающая мысль Шекспира: Поэтические, символические и образные элементы драматургии» (2013), «Хеди Бурауи и гуманистические ценности» (2014), «Эволюция критического подхода в культурном сообществе» (2015), «Плагиат в стенах высших учебных заведений: Кризис авторитета» (2016), «Пьер-Фидель Бретонно и его роль в обновлении научного подхода

к медицине» (2017), «Размышления о творчестве Хеди Брауи» (2017).

Medicine in Béranger's Correspondence

Abstract. An author's writings offer an informative glimpse of the state of a society at a given time. In Pierre-Jean Béranger's songs, his positions regarding certain sociopolitical factsappear clearly, including many references linked to health, illnesses, and medical themes. However, consultation of the songwriter's epistolary epitext provides valuable details that shed light on the concerns of his songs. The letters exchanged between Béranger and the medical doctor Pierre-Fidèle Bretonneau reveal very instructive information on illnesses and medical advances. The epistolary genre is therefore an essential source of testimony for medical discourse in 19th-century France, and especially Tours.

Keywords: Béranger, Bretonneau, correspondence, disease, medical studies

Frédéric-Gaël Theuriau – PhD, specializes in French language and literature and works as a teacher, researcher, literary critic, and essayist. He conducts research in narrative medicine, medical humanities, literature and medicine, and received his qualification from the Ethics Committee in Human Research of CHRU, Tours.

fredericgaeltheuriau@orange.fr

---

1. Un corpus épistolaire important

Paul Boiteau recueillit, après la mort de Béranger dont il était l'ami, les milliers de lettres du chansonnier et publia quatre volumes, en 1858, de la *Correspondance de Béranger*[1]. En 1908, Paul Hacquard

[1] Paul Boiteau, *Correspondance de Béranger*, Paris, Garnier frères, 1858.

et Pascal Forthuny rassemblèrent et annotèrent plus de cinquante *Lettres inédites de Béranger à Dupont de l'Eure*[2]. S'ajoutent à cela quelques dizaines d'autres missives disséminées dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*[3].

Jean Gaulmier présenta un article particulièrement instructif sur la connaissance épistolaire de Pierre-Jean de Béranger, «Béranger et son médecin», dans le cadre des *Travaux de linguistique et de littérature*[4] où une dizaine de lettres adressées au docteur Blanc, entre 1828 et 1837, permet de dresser un portrait de l'auteur centré sur le monde médical.

2 788 lettres furent mises au jour, écrites ou reçues entre 1793 et 1857. Mais des recherches plus approfondies pourraient facilement faire augmenter ce nombre. Qu'apporte de spécifique l'étude de l'abondante correspondance de Béranger sur le plan médical?

Ce sont principalement les échanges épistolaires avec le célèbre médecin tourangeau Pierre-Fidèle Bretonneau qui permirent à Béranger d'envisager autrement la médecine, de se livrer à des confidences sur ses maladies, de manifester des préoccupations sur la santé de ses amis et de s'intéresser aux avancées médicales.

2. Une confiance en la médecine

Après un progressif éloignement de Paris à partir 1831, Béranger, sa compagne Judith Frère et les

[2] Paul Hacquard et Pascal Forthuny rassemblèrent et annotèrent plus de cinquante *Lettres inédites de Béranger à Dupont de l'Eure*, Paris, Maison Pierre Douville, 1908.

[3] *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, A. Colin, octobre-décembre 1907, janvier-mars 1918, octobre-décembre 1918 et janvier-mars 1950.

[4] Jean Gaulmier, «Béranger et son médecin», *Travaux de linguistique et de littérature*, centre de philologie et de littérature romane de l'université de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1963.

chats Criquet et Minette arrivèrent à la closerie de la Grenadière à Saint-Cyr-sur-Loire le 11 décembre 1836. Le célèbre chansonnier fit alors la connaissance[5] du docteur Bretonneau qui était le médecin en chef de l'hospice général de Tours. Il devint rapidement un hôte assidu du domaine de Palluau qui se trouve sur la même rive que la Grenadière.

Passionné par le monde de l'horticulture, Bretonneau se livrait à la culture des plantes, des cerises, des fraises, des melons, des poires et des pommes, ce qui intéressait fort le chansonnier bien qu'il préférait contempler le résultat que participer à la plantation ou aux greffes. Ce fut le point de départ d'un dialogue puis d'une amitié. Malgré l'horreur de Béranger pour le monde médical, Bretonneau devint son médecin personnel et était, pour lui, «le seul médecin au monde en qui il eût confiance», écrit Paul Triaire qui travailla sur la correspondance de Bretonneau[6]. Au printemps suivant, en 1837, Béranger se plaignit de maux d'intestins. Il fut guéri en six semaines par l'homéopathie du docteur[7].

---

[5] Il lia connaissance avec le docteur, qui était venu le voir le jeudi 15 décembre 1836, par l'intermédiaire d'amis communs (Béranger, *Correspondance*, recueillie par Paul Boiteau, Paris, Garnier frères, 1860, t. II, lettre à monsieur Béjot du 16 décembre 1836).

[6] Paul Triaire, *Bretonneau et ses correspondants*, Paris, Félix Alcan, 1892, t. I, p. 163. Triaire songe certainement à ce passage tirée de la lettre CCCXXXIX de Béranger du 24 août 1853 : «Je sais d'ailleurs, vous, le seul médecin qui m'ait inspiré de la confiance, vous, que je place si haut au-dessus de tant d'autres, je sais que vous me répondrez [...]» (Paul Triaire, *ibid.*, t. II).

[7] Béranger, *Correspondance*, *op. cit.*, t. III, lettre au docteur Ulysse Trélat du 1er mai 1837.

Après la démission définitive de Bretonneau de son poste de médecin en chef de l'hospice Général de Tours, en décembre 1838, Béranger resta en contact avec lui[8]. Il rencontra même l'un de ses anciens élèves, le docteur Jacques Moreau[9] avec qui il sympathisa.

Lorsque Béranger tombait malade, les soins prodigués par Bretonneau sont peu connus parce que, comme les deux hommes se voyaient fréquemment, ils n'avaient pas besoin de s'écrire et traitaient leurs affaires de vive voix. Mais quand Béranger décida de quitter Tours, il rédigea une première lettre au docteur, le 18 avril 1840. Il s'étonnait que Bretonneau n'écrivît pas les résumés de ses travaux scientifiques dont l'utilité aurait été bien supérieure aux écrits d'un chansonnier[10], preuve qu'il estimait le scientifique et qu'il trouvait ses actions utiles.

L'amitié entre les deux hommes permit à Béranger de s'ouvrir au monde médical auquel il était rétif auparavant en raison du peu de sécurité que lui inspiraient les médecins. Plus tard, au fil de leurs échanges épistolaires, se dessina un profil médical de Béranger assez ambigu.

---

[8] Émile Aron, *La Médecine en Touraine*, Chambray-lès-Tours, C.L.D., 1992, p. 192 et Bretonneau, Chambray-lès-Tours, C.L.D., 1979, p. 254–246.

[9] Béranger témoigne de son amitié pour Moreau à Bretonneau et espère le revoir (Paul Triaire, *op. cit.*, t. II, lettre CCLV de Béranger du 10 juillet 1840).

[10] En 1848, Béranger s'enthousiasme lorsque Bretonneau décide de rédiger quelques notes scientifiques: «Je vous félicite de la pensée que vous avez de laisser un testament scientifique à votre élève, qui, j'en suis sûr, sera digne d'un tel legs; tâchez de le faire bien complet, bien détaillé: vous avez tant de secrets à transmettre!» (Paul Triaire, *Bretonneau et ses correspondants, op. cit.*, t. II, lettre CCCI de Béranger du 28 avril 1848).

3. Les maladies du chansonnier

Certaines lettres et chansons révèlent la pathophobie[11] de Béranger, c'est-à-dire qu'il avait une peur angoissante de la maladie[12]. Cela le rendait neurasthénique[13]. De plus, dans les années 1836, il se sentait vieillir: c'est pour cela, entre autres, qu'il voulait quitter Paris pour la région tourangelle.

D'abord, dans l'échange épistolaire qui s'instaura avec Bretonneau à partir d'avril 1840, il est parfois difficile de dire si Béranger était véritablement malade ou s'il exagérait, du moins jusqu'en 1855. Les indications laissées dans sa correspondance permettent d'éclairer certaines chansons qui trouvent ainsi un sens qui serait resté conjectural sans l'apport épistolaire. Le 19 août 1836, la chanson *De profondis* évoque la peur de la mort lorsqu'il dit «quitter le monde», «Je suis mort», «trépassé», «cent pieds sous terre», «je suis enterré», «Je vis en mort tranquille», «mon tombeau»… Bref, l'on ne sait s'il parodie le monologue d'Harpagon de *L'Avare* de Molière ou bien s'il est sérieux. Les lettres prouveraient qu'il avait une réelle crainte de mourir et qu'effectivement ses cinquante-six hivers lui paraissaient être beaucoup.

Par ailleurs, la correspondance tient parfois lieu de consultations écrites et de descriptions des maladies[14].

---

[11] Lire Frédéric-Gaël Theuriau, *La Méditation tourangelle de Béranger*, Tours, fgt, 2005.

[12] Émile Aron, *Figures tourangelles*, Chambray-lès-Tours, C.L.D., 1986, p. 23.

[13] Névrose qui se traduit par un abattement et une tristesse durables sans raisons précises (voir Émile Aron, *Figures tourangelles, op. cit.*, p. 27).

[14] Paul Triaire, *op. cit.,* t. II, lettre CCLVI de Béranger du 20 septembre 1840. Béranger s'informe ensuite de l'état de Bretonneau.

Bretonneau lui envoyait en réponse des médications[15] qu'il avait fait préparer au cas où l'eczéma dont Béranger était atteint reviendrait avec l'hiver[16]. Très préoccupé par sa santé, il écrivait de nombreuses lettres au docteur où il évoquait ses souffrances dont certaines étaient bien réelles. Elles n'ont pas toutes été publiées[17] mais il reste quelques exemples révélateurs[18].

Enfin, il arrivait au docteur Bretonneau de monter à Paris pour s'occuper de la santé de Béranger qui était atteint, depuis un certain nombre d'années, de problèmes au foie et de troubles respiratoires et cardiaques sérieux. C'est à cette époque que la santé du chansonnier devint préoccupante. Dans les derniers moments de sa vie, un ancien élève du médecin de Tours, Trousseau, le soignait[19] car il résidait et travaillait sur place, à Paris. En 1856, ce dernier évoquait souvent la maladie de Béranger à son confrère tourangeau[20]. Quelques semaines avant sa mort, Béranger sollicita à plusieurs reprises son ultime aide dans des lettres qui

---

[15] Bretonneau envoie des médications jusqu'à la mort de Béranger. Dans la lettre CCCXXXIX de Béranger du 24 août 1853 (Paul Triaire, *op. cit.*, t. II), le chansonnier écrit: «J'ai reçu, par M. Leroy, les pots de pommade».

[16] Paul Triaire, *ibid.*, t. II, lettre CCLVII de Béranger du 12 janvier 1841.

[17] Paul Triaire écrit en note de bas de page qu'il a dû «supprimer beaucoup de lettres du poète», *ibid.*, t. I, p. 379.

[18] *Ibid.*, t. II, lettre CCLXIV de Béranger de 1841et lettre CCLXV de Béranger du 27 janvier 1842.

[19] Trousseau soigne Béranger depuis l'hiver 1855–1856, époque où Béranger était véritablement malade.

[20] Paul Triaire, *op. cit.*, t. II, lettre CCCL de Trousseau du 19 juillet 1856.

apparaissent comme des suppliques[21]. Et Trousseau, en 1857, de tenir toujours informé Bretonneau sur l'inquiétant état de santé de Béranger[22] qu'il voyait deux fois par semaine[23].

Ainsi, certes de santé fragile de naissance, Béranger se rendait malade à imaginer qu'il pouvait tomber malade. Mais plus tard, devant de réels maux, il s'en remit totalement à la médecine, la vraie, non celle de charlatans. Il recommandait Bretonneau à ses amis tellement il avait confiance en ses médications et ses conseils.

4. L'entourage de Béranger

En effet, le chansonnier s'inquiétait également de la santé de son entourage parce que la sollicitude était une qualité importante de son caractère et qui transparaît aussi bien dans son œuvre que dans ses lettres.

En juillet 1841, un neveu de Lamennais souffrait apparemment de crises épileptiques. Béranger demanda conseil au médecin tourangeau au sujet des saignées censées guérir ce mal étrange[24]. Le médecin de Tours avait une opinion précise sur le sujet: il était l'un des premiers à prohiber la diète et la saignée. Dans bien d'autres lettres, ses préoccupations, cette fois au sujet de Lamennais, revinrent[25] ainsi que des angoissent

---

[21] Béranger, *Correspondance, op. cit.*, t. IV, lettre CCCIV du 11 mai 1857 à monsieur Trousseau, lettre CCCVI à monsieur Trousseau (fin mai 1857) et lettre CCCXV à monsieur Trousseau (fin juin 1857).

[22] Paul Triaire, *op. cit.*, t. II, lettre CCCLII de Trousseau de 1857.

[23] *Ibid.*, lettre CCCLIV de Trousseau du 17 juin 1857.

[24] *Ibid.*, lettre CCLXII de Béranger du 15 juillet 1841.

[25] Béranger, *Correspondance, op. cit.*, t. III, lettre CCLXX du 14 janvier 1848 à monsieur Bretonneau et Paul Triaire, *op. cit.*, t. II, lettre CCCXVI de Béranger du 7 septembre 1849.

sur la santé de Bretonneau qui n'était plus tout jeune, qui souffrait d'enflure[26] et qui, d'après certaines personnes, aurait même été assez gravement malade[27].

À l'époque où Béranger résidait en Touraine, une sérieuse épidémie de grippe[28] frappa la France durant l'hiver 1836–1837. Le chansonnier était aux premières loges pour constater l'efficacité et les efforts de Bretonneau pour sauver la population. Bien que peu d'ouvrages ne l'évoquent, les années 1847 et 1848 connurent une recrudescence du fléau. Les lettres de Béranger sont une source d'informations utile pour reconstituer ce que les manuels généraux n'évoquent pas faute de renseignements. Dans une lettre d'avril 1847, Béranger s'en fit l'écho[29] et manifesta sa contrariété face aux décès des pauvres gens.

Béranger s'informa encore de la santé de Chateaubriand qu'il connaissait depuis la Restauration. Les nouvelles n'étant pas fameuses, il souhaita le confier aux bons soins de Bretonneau[30] et les mit en relation épistolaire. Mais la maladie étant trop avancée, son sort fut scellé le 4 juillet 1848, deux mois après l'apparition de la sévère maladie nommé catarrhe qui est l'autre nom désignant la grippe. Lorsque Béranger l'avait visité les tous derniers jours, il avait rencontré madame de Récamier qui était à son chevet. Il l'avait encouragé, elle aussi, à consulter Bretonneau au sujet

---

[26] Paul Triaire, *ibid.*, t. II, lettre CCLVII de Béranger du 12 janvier 1841.

[27] Paul Triaire, *ibid.*, t. II, lettre CCLXXIX de Béranger du 12 janvier 1845 et Béranger, Correspondance, *op. cit.*, 1860, t. III, lettre à Bretonneau du 12 janvier 1845.

[28] Le terme existait depuis la fin du XIIIe siècle, mais dans un sens différent du contexte médical.

[29] Paul Triaire, *op. cit.*, t. II, lettre CCXCII de Béranger du 14 avril 1847.

[30] *Ibid.*, lettre CCCI de Béranger du 28 avril 1848.

de sa cataracte plutôt que quelque charlatan: elle était presque aveugle[31].

Le chansonnier français révèle ainsi sa vraie nature dans ses lettres qui mettent en évidence son esprit altruiste, compatissant et soucieux du bien-être de ses amis et du peuple. Il s'informait pour cela régulièrement des avancées médicales qui le passionnaient.

5. Les avancées médicales

Durant les années qu'il passa en Touraine, le chansonnier avait largement eu le temps de prendre des renseignements sur les travaux de Bretonneau qui perçut, vers 1829, et peut-être même dès 1812, le phénomène contagieux des maladies infectieuses[32], donc bien avant Pasteur.

Sur ce problème de la contagion[33], Béranger écrivit, le 8 mars 1847, une lettre à Bretonneau pour lui transmettre les références d'un ouvrage évoquant le caractère transmissible de certaines maladies[34]. En outre, une

---

[31] *Ibid.*, lettre CCCIX de Béranger du 23 septembre 1848.

[32] La correspondance de Trousseau et Bretonneau montre qu'en 1829, les deux hommes étaient d'accord sur la théorie de la contagion (Paul Triaire, *ibid.*, t. II, lettres de l'année 1829). Il s'oppose à la doctrine de l'inflammation de Broussais qui propose l'unique remède de la saignée, des sangsues et de la diète.

[33] Gisèle Bretonneau, dans *Valeurs médicales et invention chez P.-F. Bretonneau*, Paris, chez l'auteur, 1996, p. 64, cite l'article du docteur Victor Genty, «Bretonneau, médecin de Béranger», in revue *Le Progrès médical*, 1934, p. 52–53, concernant la clairvoyance de Béranger sur la contagion. Mais Genty ne fait que reprendre les propos de Paul Triaire, dans *Bretonneau et ses correspondants*, *op. cit.*, t. I, p. 164, de sorte qu'il n'apporte aucune information supplémentaire sur la connaissance des rapports entre le médecin et le chansonnier.

[34] Paul Triaire, *ibid.*, t. II, lettre CCXC de Béranger du 8 mars 1847.

discussion sur les vaccins envisagés pour d'autres maladies fut lancée, quelques semaines plus tard, contre la peste et la rage. Béranger lui manifesta même son regret de ne pas être médecin[35], discipline à laquelle il s'était intéressé assez tardivement dans sa vie.

Béranger était, certes, un patient, puis un ami de Bretonneau; mais il était aussi un défenseur de son œuvre médicale qu'il connaît parfaitement comme le témoigne une lettre du 13 août 1847 dans laquelle il évoquait la typhoïde et les différents travaux et thèses effectués sur cette maladie[36]. Lorsqu'il rencontra Hippolyte Boutigny (1798–1884), Béranger le questionna sur des questions de chimie. Le chansonnier, qui se tenait au courant des progrès de la science, apprit l'ouverture d'un congrès scientifique à Tours en 1847. Il conseilla à Bretonneau de se rapprocher du chimiste Boutigny et l'encouragea à aller l'écouter[37].

Il apparaît que Béranger transmettait des informations médicales à Bretonneau, tentait de le mettre en relation avec des savants et donnait même un avis éclairé sur diverses questions scientifiques.

6. Un témoignage sur la santé, les maladies et la médecine

L'analyse de la correspondance entre Béranger et Bretonneau fait ressortir quatre grandes attitudes autour de la question médicale. Le chansonnier prend confiance en la médecine qui entame un tournant sans doute novateur dans son système de pensée sous l'impulsion de Bretonneau[38]. Il évoque ses propres mala-

---

[35] *Ibid.*, lettre CCXCII de Béranger du 14 avril 1847.

[36] *Ibid.*, lettre CCXCIV de Béranger du 13 août 1847.

[37] *Ibid.*, lettre CCXCV de Béranger du 3 septembre 1847.

[38] *Pierre-Fidèle Bretonneau à l'origine du renouvellement de la pensée médicale*, Bari, AGA, Paris, Le Nouvel Athanor, col.

dies dont il a une très grande peur mais n'oublie pas non plus la santé de ses amis proches à qui il recommande souvent la consultation du médecin de Tours. Enfin, il apparaît que Béranger, s'informant sur les recherches et sur les expérimentations médicales, devient le chantre des théories Bretonniennes.

La consultation de l'épitexte épistolaire apparaît comme un moyen d'éclairer l'œuvre de Béranger qui contient une multitude d'évocations liées à la santé, aux maladies, au fait médical, thèmes traités par la question sociale. Comme le chansonnier écrit moins à la fin sa vie, sa correspondance vient compenser cette absence de création. Ainsi se complète la construction de la figure sociale et intime du célèbre chansonnier à travers certaines de ses lettres qui affinent, confirment et expliquent des évocations parfois présentes dans sa production poétique.

Le discours autour de la médecine est une des spécificités de la correspondance de Béranger et présente une vision sur certaines idées médicales de l'époque. C'est donc un témoignage sur le monde médical et ses avancées au XIXe siècle, surtout en Touraine qui était à l'époque l'un des centres principaux des avancées scientifiques en France et non pas la région parisienne encore engluée dans un apprentissage très académique et figé.

---

italo-française L'Orizzonte dirigée par R.-L. Etienne Barnett, Giovani Dotoli, Encarnacion Medina Arjona et Mario Selvaggio, n°3, 2017.

УДК 78.03

Матвей Юрьевич Виельгорский в переписке, дневниках, воспоминаниях. Материалы к биографии

Галина В. Петрова (Санкт-Петербург)

Matthew Yurievich Vielgorsky in Correspondence, Diaries and Memoirs: Materials for his Biography

Galina V. Petrova (St. Petersburg)

Аннотация. В статье мы опираемся на отдельные расшифрованные фрагменты неопубликованной рукописи из собрания РО ИРЛИ – Виельгорский Матвей Юрьевич. Дневник путешествия по Италии (на фр. яз.), а также на неопубликованные письма из того же фонда. Рукопись имеет непосредственное отношение к вояжу Виельгорского в Италию по найму для Петербурга итальянской оперной труппы. Некоторые дневниковые записи в сопоставлении с мемуарной литературой (отсылки на пребывание Виельгорского в Италии и его концерты как виолончелиста в частных домах) позволяют датировать рукопись 1828 годом. Дневник, как и приведенные письма, дает возможность включить в обиход ранее неизвестный эпистолярий Матвея Виельгорского, в котором отразился один из самых интересных и неизученных эпизодов его деловой и артистической биографии. Мемуарная литература содержит выразительные указания на то, что командировка по найму певцов выходит за рамки деловой поездки и приобретает черты артистического путешествия. Косвенные, но многочисленные свидетельства позволяют сделать вывод о том, что за время путешествия Виельгорский обрел многочисленные контакты со знаменитыми композиторами, дирижерами, исполнителями, впоследствии значительно расширенные.

Ключевые слова: граф Матвей Виельгорский, дневник, путешествие, Италия, итальянская труппа, рукопись, виолончель, артист.

Петрова Галина Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки, ученый секретарь Российского института истории искусств. Сфера научных интересов: история Императорского оркестра, институт капельмейстеров, концертная и инструментальная практика виртуозов, проблема мультикультурности в Санкт-Петербурге конца XVIII – рубежа XIX–XX вв.; Гектор Берлиоз и феномен его рецепции на русской почве. Автор десятков статей, опубликованных в России и за рубежом.

Abstract. This article examines separate decrypted fragments of an unpublished manuscript from the collection of Manuscripts Department of the Institute for Russian Literature (RO IRLI), «Vielgorsky Matthew Yurevich. Diary of Travel in Italy» (in French), as well as unpublished letters from the same foundation. Study shows that the manuscript relates directly to Vielgorsky's trip to Italy, on the order of the Directorate of Imperial Theatres, to hire singers from an Italian opera troupe for St. Petersburg. According to Vielgorsky's records, the journey lasted from January to the end of April. Through its content, and by comparison with memoir literature (including references to Vielgorsky's stay in Italy and his concerts as a cellist «in private houses» at this time), we may date the manuscript to 1828. This diary, along with selected letters, provides an opportunity to consider the previously unknown epistolary of Matthew Vielgorsky, which reflects one of the most interesting and unknown episodes of his business and artistic biography. The memoir literature expressively suggests that his journey to hire singers went beyond a usual business trip in its length and function, and acquired features of artistic travel. Indirect but abundant evidence suggests that during this period Vielgorsky formed numerous contacts with famous composers, conductors, and performers.

Keywords: Count Matthew Vielgorsky, diary, travel, Italy, Italian opera troupe, manuscript, cello, artist.

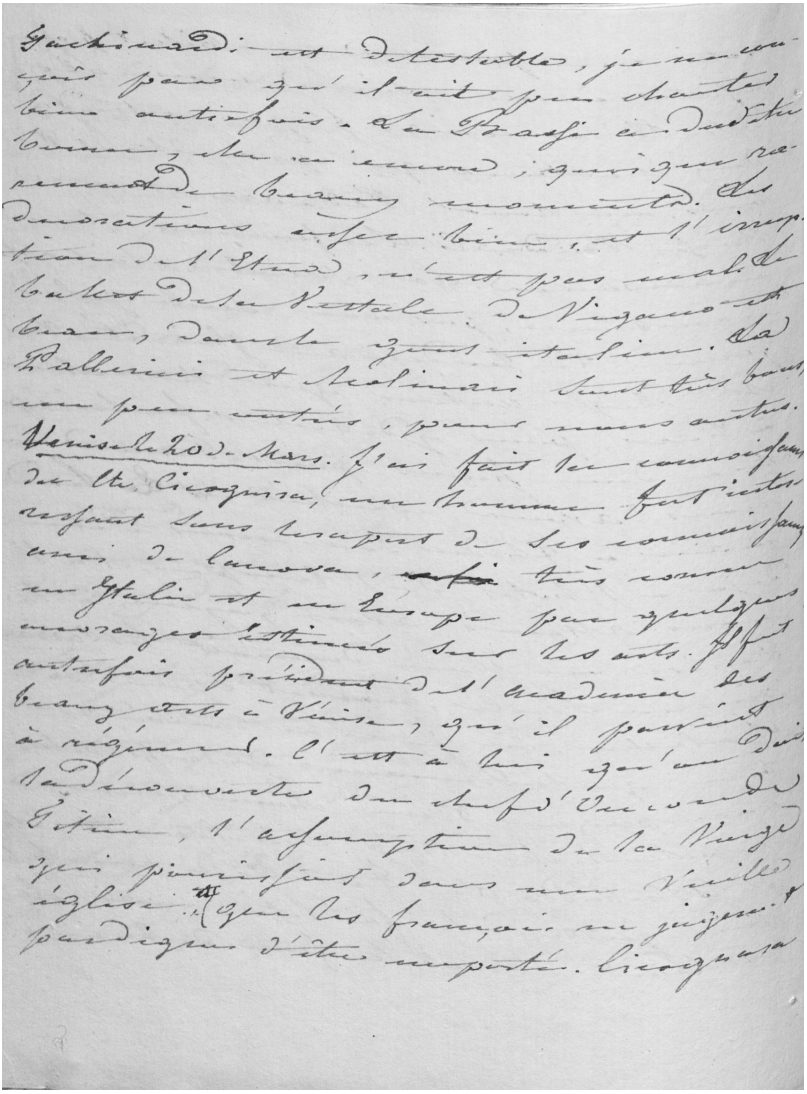
Galina V. Petrova – PhD in art and music, is senior research scientist of the Department of Music, and Academic Secretary of Russian Institute for the History of the Arts. Author of dozens of articles published in Russia and abroad, her research interests include the history of the Imperial Orchestra, the conception of the Kapellmeister's «Institute», concert practice of virtuosos, the problem of artistic multiculturalism in St. Petersburg from the late 18th to the 20th century, Hector Berlioz and the reception of his music in Russia.

gwmalkina@yandex.ru

– Je pris seulement le temps de me dégeler la figure, de me raser et de m'habiller, et je suivis mon obligeant introducteur chez le comte Wielhorski.

Je devrais dire les comtes, car ils sont deux frères, aussi intelligents et aussi chaleureux amis de la musique l'unquel'autre et qui habitent ensemble. Leur maison est à Saint-Pétersbourg un petit ministère des beaux-arts, grâce à l'autorité que donne aux comtes Wielhorski leur goût si justement célèbre, à l'influence qu'ils exercent par leur grande fortune et leurs nombreuses relations, grâce enfin à la position officielle qu'ils occupent à la cour auprès de l'Empereur et de l'Impératrice.

> – Я только что успел отогреть лицо, побриться, переодеться и последовал за своим любезным проводником к графу Виельгорскому. – Я должен бы, вернее сказать, «к графам», потому что их два брата, как тот, так и другой, – образованные и горячие поклонники музыки, и живут они вместе. Их дом в Санкт-Петербурге – это *маленькое министерство изящных искусств* (выделено мной. – *Г. П.*), благодаря авторитету, который дает им всеми признанный вкус, и влиянию, которым они пользуются,



Страница Дневника М. Ю. Виельгорского.
РО ИРЛИ. Ф. 50. Ед. хр. 146. [1828]. Л.15

обладая большим состоянием и многочисленными связями и, наконец, в силу своего официального положения, какое они занимают при дворе императора и императрицы[1].

Берлиоз метафорически описал братьев Виельгорских в «одном лице». И в наше время зачастую путают эти два имени, не делая различий между графом Михаилом[2] и графом Матвеем. Общий дом, музыкальный салон, единые устремления, схожее положение при дворе позволили истории нарисовать их «общий» портрет. Мой интерес фокусируется на личности младшего брата – Матвея Юрьевича, «второго главы дома Виельгорских» (А. С. Розанов), – музыканта, царедворца, известного виолончелиста, участника петербургских и европейских квартетных собраний, знатока оперы. Фигура Матвея Юрьевича чрезвычайно привлекательна для изучения феномена русской музыкальной аристократии в ее контактах с европейскими музыкантами-виртуозами, певцами, композиторами.

Я опираюсь на отдельные расшифрованные фрагменты неопубликованной рукописи из собрания РО ИРЛИ – Виельгорский Матвей Юрьевич. Дневник путешествия по Италии[3], а также неопуб-

---

[1] *Берлиоз Г.* Мемуары / Пер. с франц. О. К. Слезкиной; вст. ст. А. А. Хохловкиной; ред. перевода и прим. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М., 1967. С. 573–574.

[2] Виельгорский Михаил Юрьевич (10 / 31 октября 1788, Санкт-Петербург – 28 августа 1856, Москва; похоронен в Санкт-Петербурге). Композитор-любитель, музыкально-общественный деятель, гофмейстер, обер-шенк двора (1846).

[3] Виельгорский Матвей Юрьевич. Дневник путешествия по Италии. РО ИРЛИ Ф. 50. №. 146; б/г. На фр. яз. В 2-х тетрадях.

ликованные письма из того же фонда. Письма и дневники – источники типологически близкие, поскольку отражают скорее спонтанную реакцию на события (в них меньше постсобытийной рефлексии, свойственной, например, мемуарам). В настоящей статье документы – письма и Дневник (все они публикуются впервые) – связаны, к тому же, событийно и образуют единый корпус источников[4]. Это дает основание рассматривать их как единый комплекс, условно обозначая его термином «эпистолярий».

Страницы Дневника путешествия по Италии, письма приводятся на языке оригинала и в переводе. Некоторые записи сделаны Виельгорским на двух языках – французском и русском (обычная для того времени практика). Фрагменты рукописей в переводе, а также те, что изначально написаны по-русски, цитируются по правилам современной орфографии, что неизбежно приводит к их некоторому обезличиванию.

Документы публикуются избирательно и хронологически ограничены концом 1820-х гг. (Отмечу, что в отличие от писем Дневник Виельгорского не датирован.) Эпистолярий дополняется другими необходимыми материалами по биографии музыканта.

На период с 1880 по 1900-е гг. приходится максимальное количество публикаций о братьях Виельгорских[5]. Б. С. Штейнпресс – один из первых био-

---

[4] Корпус документов (в первую очередь Дневник) представлен главным образом в качестве исследовательского материала, который предполагает продолжение работы над расшифровкой и детальными комментариями.

[5] [*Соллогуб В. А.*] Воспоминания графа Соллогуба. СПб., 1887; *Чулков Н. П.* Граф Матвей Юрьевич Віельгорский (Велеурскій) // Сборник биографий кавалергардов: 1801–1826: по случаю столетнего юбилея Кавалергардского Ее Величества государыни Императрицы Марии Федоровны

графов Матвея Виельгорского, говоря о его малой известности, отмечал:

> Имя этого видного русского виолончелиста – солиста и ансамблиста, неутомимого организатора музыкальной жизни, друга и покровителя артистов – редко упоминается в учебниках по истории музыки[6].

В статье 1906 г., посвященной Михаилу Виельгорскому, Н. Ф. Финдейзен писал, что «о графе Матвее Юр. В-м почти никаких известий не сохранилось <…>»[7]. В 1990 г. вышла в свет монография Т. Щербаковой «Михаил и Матвей Виельгорские. Исполнители. Просветители. Меценаты»[8]. Здесь «младшему брату» – «по его деяниям» – отведено второе место[9], как и в ранних источниках. Обратимся к ним вновь. «Граф Михаил Юрьевич Виельгорский был одним из первых и самых любимых русских меценатов», – отмечал В. А. Соллогуб[10]. Отчасти причину смещения акцентов в оценке деятельности братьев находим в высказывании того же Соллогуба:

полка / сост. под ред. С. А. Панчулидзева. СПб.,1906. Т. 3. С. 263–265; *Финдейзен Н.* [*Ф.*] Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. К 50-летию его смерти // РМГ. 1906. № 35/36. 27 авг./3 сент. Стб. 749–752.

[6] *Штейнпресс Б. С.* Матвей Юрьевич Виельгорский // Советская музыка. 1946. № 8–9. С. 73.

[7] *Финдейзен Н.* [*Ф.*]. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский. К 50-летию его смерти. // РМГ. 1906. № 35/36. 27 авг./3 сент. Стб. 750.

[8] *Щербакова Т. А.* Михаил и Матвей Виельгорские. Исполнители. Просветители. Меценаты. М., 1990.

[9] См.: *Лямина Б. Э., Самовер Н. В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999. Издание оснащено множеством новых документов.

[10] [*Соллогуб В. А.*] Воспоминания графа Соллогуба. С. 293.

> Брат моего тестя[11], граф Матвей Юрьевич, далеко был не схож характером со своим братом; он был также человек ученый, умный и добрый, но гораздо сдержаннее и серьезнее своего брата; его неудавшаяся свадьба с графиней [Е. Г.] Строгановой осталась навсегда загадкой для всех близко знавших его людей[12].

Приведем некоторые факты из ранней биографии Виельгорских. В 1804 г. братья были увезены отцом, Ю. М. Виельгорским, за границу для получения дальнейшего образования. В связи с этим отметим интересный факт, ранее не получивший должного освещения в музыковедческой литературе. Перед отъездом распродавалась семейная музыкальная библиотека. Объявление о продаже впечатляет и может характеризовать это музыкальное собрание как одно из крупнейших в Петербурге:

> Любители музыки уведомляются, что в музыкальном магазине господина Феврие, состоящем в Садовой улице, против железных ворот Михайловского дворца 13, продается собрание нот <…> Оно состоит из 600 квартетов, 200 квинтетов, секстуоров и разных симфоний, более 400 арий, дуэтов, триоров, для пения 40 портициев, 14 французских опер, более 500 сонат, концертов и проч. для клавикордов. Все сии ноты хорошо переплетены и сие редкое собрание, составленное новейшими сочинителями, как то: Моцартом, Гейденом, Геслером, Клементием, Дюшекком, Бетговеном, Враницким, Жировецом, Сартием, Пейзиеллом и проч., можно купить за весьма сходную цену. В том же магазине продаются принадлежащие той же особе славные Клементиевы клавикорды о шести полных октавах, спинет и клавикорды, деланные в Петербурге[13].

---

[11] В. А. Соллогуб был женат на С. М. Виельгорской – дочери Михаила Юрьевича Виельгорского.

[12] [*Соллогуб В. А.*] Воспоминания графа Соллогуба. С. 297.

[13] Санкт-Петербургские ведомости 1804. № 47(?) С. 1823.

В 1808 г., после смерти отца, Виельгорские перебрались в Париж, где состоялось знакомство с Л. Керубини; затем побывали в Вене; не ранее 1811 г. вернулись в Россию[14]. Допетербургский период описан в литературе скупо; везде так или иначе упоминаются квартетные вечера в Вейдендамме[15], программы которых (в скорректированном временем виде) впоследствии откликнутся в Луизинских концертах (1822–1823), а позже – в Петербурге (с 1830-х) в квартетных вечерах, где Матвей Виельгорский играл партию виолончели.

Матвей Юрьевич был очень привязан к брату. Надо полагать, что в имении Бирона (Луизино Курской губернии), где около пяти лет вынужденно провел Михаил Юрьевич Виельгорский со своей второй женой Л. К. Бирон, он оказался не случайно[16]. Заметим, что и впоследствии Матвей Юрьевич был предан семье брата и жил на «своей половине» в их общем доме. Несмотря на замкнутое существование (отрыв от московской и столичной жизни), луизинские музыкальные «фестивали» с участием оркестра, подготовка концертных программ, выписка нотных новинок из-за границы, общение с соседями,

[14] Точная дата возвращения не установлена.

[15] Семья направлялась в Париж, но из-за неспокойной обстановки в Европе осела на четыре года в Риге. См.: *Rudolf M.* Rigar Theater und Tonküstler-Lexicon. Riga, 1890. S. 264.

[16] Опуская подробности службы в армии, участие Матвея Виельгорского в войне 1812 г., подчеркнем, что его перевод в 1821 г. в Псковский кирасирский полк и принятие команды над дивизионом, стоявшим в Севске Орловской губернии, вызваны были желанием находиться по соседству с имением Луизино. См.: *Лямина Б. Э., Самовер Н. В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. Опыт биографии человека 1830-х годов. С. 40–41. В качестве другой причины исследователи указывают неудачную помолвку с графиней Строгановой. В результате последовавших за этим событий Матвей Юрьевич серьезно заболел.

не менее именитыми и восприимчивыми к музыке и театру, отточили исполнительские возможности Матвея Виельгорского, обострили вкус, оформили устремления.

Возвращение в Москву в конце 1823 г. было недолговременным, и в 1826 г. братья поселяются в Петербурге, вероятно, заручившись поддержкой двора[17]. 21 января 1827 г. по Высочайшему указу императора Николая I Матвей Юрьевич (в гражданском чине коллежского советника, в придворном – камергера) был назначен членом только что сформированного Комитета театральной дирекции. Виельгорский получил в свое распоряжение оркестры Дирекции императорских театров и итальянскую оперу[18]. А спустя месяц ему поручили нанять новую труппу в Италии. Отъезд Виельгорского в Италию состоялся не ранее конца апреля 1827 г.[19] В связи с упомянутым фактом *служебной* биографии Матвея Виельгорского обратимся к эпистолярному документу из архива Пушкинского Дома[20]. Притом,

---

[17] Виельгорские перебрались в Петербург сразу после коронации Николая I. См.: *Лямина Б. Э., Самовер Н. В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского… С. 46.

[18] РГИА. Ф. 497. Оп. 14. Д. 452. Л. 25.

[19] Точная дата нигде не указывается.

[20] Дневник не имеет обложки, титула, переплета. Рукопись искусственно поделена на две тетради: с карандашной пометой-разделителем: № 1 и № 2. Страницы (36 л.) по краям обрезаны неровно. Тетради прошиты нитками; пагинация проставлена хранителем карандашом. Бумага до Л. 12 об. желтоватого оттенка, далее – более светлая. Несколько коротких фрагментов рукописи опубликовано мной в статье: *Петрова Г. В.* Царедворец, музыкант: граф Матвей Виельгорский и опера // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И. П. Сусидко / Российская академия музыки. М., 2019. Т. 2. С. 103–110.

что Дневник не датирован, многие записи отмечены указаниями на число, месяц. Таким образом, можно судить о сезоне, длительности пребывания, о городах, попавших в поле зрения графа: Неаполь, Рим, Флоренция, Сиена, Болонья, Милан (озеро Комо), Генуя, Венеция. Приведем отдельные расшифрованные фрагменты[21]:

La soirée matinale du Gr.Duc est bien en (janvier?) Je suis arrivé à 8 ½. J'ai trouvé une cinquantaine de personnes réunies dans son salon. Le Gr. Duc me conduisit dans la salle auprès des Grandes Duchesses qui causèrent une bonne demi-heure avec moi.
Le 24. J'ai quitté Rome le 20 dans la nuit et avec regret. J'aurais aimé habiter cette capitale, il y a une certaine liberté dans la manière de vivre, qu'on trouve difficilement dans les autres villes. La Société des Artistes la rend aussi très agréable. Je ne parle pas de ses monuments, dont la présence doit occuper l'esprit et le distraire utilement : il faut être doué de sentiment pour le beau, et avoir une imagination bien froides, pour n'être pas révélé par les vues des antiquités qui vous représententd'une manière vivante, la grandeur et la décadence des Romains. Le peuple même de Rome a quelque chose de fier et d'imposant dans leur maintien. Les hommes sont grands, bien faits; les femmes très belles; mais n'en cherchez pas dans la Grande Société […][22].

[Я покинул Рим двадцатого числа (января? – *Г. П.)* ночью, сожалея об этом. Я хотел бы жить в этой столице, в здешнем образе жизни есть какая-то свобода, которую трудно отыскать в других городах. Этот город также очень приятен благодаря сообществу художников (артистов?); не говоря о памятниках, присутствие которых должно занимать ум и развлекать его с пользой: следует быть наде-

[21] Расшифровано и переведено на русский язык Е. А. Кондратьевой. Редакция перевода А. Д. Петровой.

[22] РО ИРЛИ. Ф. 50. Ед. хр. 146. [1828]. Л. 4.

ленным довольно бедным воображением и малой склонностью к прекрасному, чтобы вас не пробудили к жизни виды древностей, что демонстрируют вам ярчайшим образом великолепие и упадок римлян. В самом населении Рима, в его поведении есть и гордость, и внушительность. Мужчины высоки, хорошо сложены; женщины очень красивы; но не ищите красавиц в высшем обществе <…>

Le trajet de Rome à Florence par Sienne est bien ennuyeux, un pays épouvantable. À <…> nous avons dîné indiquement mal <…>[23]

[Путь от Рима до Флоренции через Сиену довольно скучен, местность ужасна. В городе А. (?) мы поужинали решительно дурно <…>]

À Florence il n'y a pas, proprement parlant, de Société composée de gens du pays. Ce sont les étrangers qui font les honneurs de la ville, car même le vieux Borghese n'est pas du pays, il n'habite pas Rome à cause de la famille à sa femme, avec laquelle il a rompu toutes ses relations : il ne veut pas même qu'on lui en parle, crainte de le compromettre. Parmi les Florentines aimables, on peut citer la Marquise Mattesini, qui a été élevée à Vienne <…>[24]

[Во Флоренции нет собственного высшего общества, состоящего из местных. Честь города составляют чужаки, потому что даже старый Боргезе не из этих мест. В Риме он не живет из-за семьи его жены, с которой он прервал все отношения: он не желает даже, чтобы с ним говорили о ней из боязни скомпрометировать себя. Из числа любезных флорентинок нельзя не отметить маркизу Маттезини, которая воспитывалась в Вене <…>]

Venise le 20 de Mars. J'ai fait la connaissance du Cte Cicognisa (Cicognara. – *Г. П.*), un homme fort intéressant [sous ma part de ses connaissances de Canova,

[23] РО ИРЛИ. Ф. 50. Ед. хр. 146. [1828]. Л. 8 об.

[24] Там же. Л. 12.

très connu en Italie et en Europe, par quelques encourages estimés sur les mots (?)]. Il fut autrefois président de l'Académie des Beaux-Arts à Venise, qu'il parvint à régénérer. C'est à lui qu'on doit la découverte du chef d'oeuvre de Titien, L'Assomption de la Vièrge qui pourissait dans une vieille église (et que les français ne jugeaient pas digne d'être emportée). Cicognara est un homme de 60 ans, une belle figure d'une très grande taille, s'exprimant avec élégance, s'animant très facilement et aimant à causer de tout. Il a beaucoup voyagé, en France, en Angleterre, ou il a été en relation avec les hommes les plus célèbres de ces pays-là; sa femme a trop de prétentions, mais bonne pensée. J'ai trouvé chez eux une hospitalité cordiale et franche, qu'on ne trouve pas en général en Italie. Ils ont un tout petit ménage, très économique, auquel sont réduite la plupart des riches Vénitiens qui jouissaient autrefois d'une grande fortune : le systéme autrichien a réussi complètement à Venise : tout le monde est ruiné ou dérangé. Je vis chez lui le consul de France M. (Brunot), un lieutenant distingué qui a publié une histoire de Venise très estimée. Tous ces messieurs étaient très occupés de nouveautés de guerre qui circulait entre la Russie et la Turquie[25].

[Венеция, 20 марта. Я свел знакомства с графом Чиконьиза[26], очень интересным для меня человеком по его знакомству с Кановой[27] <…> Когда-то он был председателем Академии изящных искусств в Венеции и сумел вдохнуть в нее новую жизнь. Ему обязаны мы обнаружением шедевра Тициана «Успение Богородицы» («Вознесение Богородицы»)[28], картины, которая приходила в упадок в старой церкви (а французы не сочли ее достойной,

[25] РО ИРЛИ. Ф. 50. Ед. хр. 146 [1828]. Л. 15.

[26] В оригинале описка. Леопольд Чиконьяра (Cicognara; 1764–1834) – граф, политик, историк, искусствовед, директор Венецианской академии художеств.

[27] Венецианский скульптор А. Канова (1757–1822).

[28] Речь идет о полотне В. Тициана «Assunta» (1516–1518).

чтобы вывезти). Чиконьяра около шестидесяти лет, у него прекрасное лицо, высокий рост, говорит он красиво, легко оживляется и любит говорить обо всём на свете. Он много путешествовал – по Франции, по Англии – и везде общался с самыми знаменитыми в этих странах людьми; у жены его много претензий, но мыслит она здраво. Я обрел в их доме искреннее и сердечное гостеприимство, которого обычно в Италии не найти. У них совсем крошечное хозяйство, живут они очень экономно – такова судьба по большей части всех прежде богатых венецианских родов, у которых когда-то было большое состояние, а теперь от него осталась небольшая доля: в Венеции хорошо прижилась австрийская система – все семейства разорены, или же их благосостояние пошатнулось. Я встречал у них французского консула г-на (Брюно?), почетного лейтенанта, опубликовавшего весьма достойную историю Венеции. Всех этих господ крайне занимают новости о войне, разразившейся между Россией и Турцией[29]].

Yachinadi[30] est détestable, je ne conçois pas qu'il ait pu chanter bien autrefois. La Bassi[31] a dû d'être bonne, elle a encore, qui que rarement, de beaux moments. Les décorations assez bien, et l'irruption d'Etna n'est pas mal. Le talent de la Verstale da Vigano est beau, dans le goût italien. La Pallerini et Malinaci sont très beaux, un peu (courtois?), pour nous autres[32].

---

[29] Речь идет о Русско-турецкой войне, разразившейся весной 1828 г. См.: *Еропкин В. М.* Мои воспоминания о Турецкой кампании 1828 г. // Русский архив. 1877. Кн. 3. С. 411–413.

[30] Личность певца, исходя из доступной нам справочной литературы, не установлена.

[31] Каролина Басси (1781–1862) – итальянская оперная певица, контральто.

[32] РО ИРЛИ. Ф. 50. Ед. хр. 146 [1828]. Л. 15, об.

[Яшинади (?) омерзителен, не думаю, чтобы он и раньше хорошо пел. Басси сумела вывести свою партию, в ее исполнении еще есть, хотя и редко, хорошие места. Декорации довольно хороши, неплохо удалось извержение Этны. Ярок талант Вигано в роли Весталки в итальянском вкусе. Очень хороши Паллерини и Малиначи, хотя для нас (неитальянцев), они слишком манерны].

Опираясь на описание визита к графу Л. Чиконьяра[33] (упоминание о Русско-турецкой войне), уже можно предположить, что события, описанные в Дневнике, свидетельствуют, по крайней мере, о продолжении командировки Матвея Виельгорского по найму итальянской труппы. Заметим при этом:

1) Дневник путешествия по Италии, который еще предстоит расшифровать, по манере изложения, охвату описанных явлений, характеру наблюдений подобен «Путевым очеркам» («Запискам»), в частности графа М. Д. Бутурлина, М. И. Семевского и др., в изобилии публиковавшимся в «Русском архиве» в 1900-е гг. В фокусе внимания Виельгорского описание городов, местности, ландшафта; искусство; впечатления от встреч в салонах, быта, светского общества, колоритных или известных персон; его занимают внешний облик, темперамент собеседника, женские лица. Записки, опубликованные в периодике, навеяны воспоминаниями. Виельгорский вел Дневник: события в нем происходят здесь и сейчас.

2) Собственно музыкальных (театральных) впечатлений пока обнаружено немного. В Венеции Виельгорский присутствовал на балете «Весталка»

[33] Указанный эпизод мог произойти только в 1828 г. На это же указывает дата, проставленная Виельгорским, – 20 марта. (Напомним, что из Петербурга Виельгорский отбыл не ранее конца апреля 1827 г.)

на музыку Г. Спонтини в сценографии Сальваторе Вигано с Антонией Паллерини в роли Эмилии.

По немногочисленным, даже отрывочным, высказываниям заметно, что Виельгорский критически оценивал певческие голоса в опере, причем прибегал к жестким метафорам: Yachinadi est détestable («Яшинади (?) омерзителен»). К Басси он проявил больше благосклонности: «Ей удалось вывести свою партию»; «есть, хотя и редко, хорошие места»[34].

3) Интересно, что в рукописи пока не удалось обнаружить деловых сообщений, связанных с целью визита в Италию.

Ко времени путешествия Матвей Виельгорский имел репутацию хорошего виолончелиста. Но обладал ли начинающий администратор необходимыми связями? Об этом известно немного. По данным А. Джуст, роль «медиатора» в подборе певцов для Итальянской труппы в Петербурге выполнял Дж. Б. Перуккини» (Perucchini)[35], причем, как мож-

---

[34] Непонятно, о партии в какой опере идет речь; ясно лишь, что К. Баси, по мнению Виельгорского, еще удавалось хорошо петь. К 1828 г. карьера певицы была уже на закате. Из реплики Виельгорского также следует, что он слушал Басси неоднократно.

[35] Джованни Батиста Перуккини (Перукини), музыкант – «дилетант из Венеции», служил в венецианском суде. Во время Веронского конгресса 1822 г. был назначен «гидом» русского императора Александра I. Вероятно, в этой миссии он заменил упомянутого в Дневнике Матвея Виельгорского Л. Чиконьяра. Перуккини свел близкое знакомство с З. Волконской, и его связи с музыкантами разного уровня – композиторами и исполнителями – пригодились Виельгорскому во время итальянской миссии. См.: *Giust A.* Giovanni Battista Perucchini mediatore d'arte ed' artisti tra Russia e Italia // Un nobiele venezuano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini. A cura di Maria Rosa, de Luca Craziello Siminara. Carlida Steffan. Prefazione di Paolo Fabbri.

но понять из его переписки, единолично. Матвей Виельгорский пользовался рекомендациями дочери К. Кавоса Стефании Кавос (Coronini)[36]. Министр двора П. М. Волконский хлопотал о поездке Виельгорского 23 апреля 1827 г., также апеллируя к Перуккини[37]. Франческо Морлакки, причастный к переговорам, писал Перуккини 17 июля 1827 г. о «скором прибытии камергера всероссийского императора»; дополнительно сообщалось, что «господин великолепно играет на виолончели»[38].

А вот далее (с июля 1827 г.) образуется фактологический провал: о том, как складывалась поездка с июля 1827 г., по крайней мере, по январь 1828 г., информация отсутствует.

Записки из Дневника и мемуарные свидетельства представляют как будто уже другой виток путешествия графа Виельгорского. Возникает впечатление, что камергер двора Виельгорский сбежал от своей миссии в поисках новых полезных знакомств, ярких художественных впечатлений, которых ему явно недоставало в Петербурге. Во Флоренции ему

Unuversità Dipartimento degli Studi di Catania di Scienze Umanistishe, 2018. С. 81–82. Вероятно, Перуккини был действительно в своем роде выдающейся личностью; не случайно во всех материалах вышеуказанного сборника так или иначе рассматриваются его контакты (на основе эпистолярия) с Дж. Паста, Д. Ронкони, Дж. Россини и В. Беллини.

[36] «<…> Мне написали из Петербурга с тем, что запросить у меня точную информации о певцах, которых намереваются нанять; к кому обратиться, если не к Вам <…>», – обращалась она к Перуккини. Цит. по: *Giust A.* Giovanni Battista Perucchini mediatore d'arte e d' artisti tra Russia e Italia <…> P. 91. Письмо точной датировки не имеет, приблизительно это весна-лето 1827 г.

[37] См.: *Giust A.* Giovanni Battista Perucchini mediatore d'arte ed' artisti tra Russia e Italia. P. 92.

[38] Ibid. P. 91.

не хватало светского общества, которое он обрел в Венеции (Неаполе и Риме). В Венеции в немалой степени этому способствовало знакомство с графом Л. Чиконьяра.

В связи с итальянским путешествием невольно вспоминается знаменитый портрет кисти К. П. Брюллова (Матвей Юрьевич в экспрессивно красном, подбитом синим шелком халате, с виолончелью). Обратим внимание на известный факт: этот портрет (из римской жизни Виельгорского) написан в 1828 г. Другие современники, например художник С. Щедрин, иначе запечатлели его пребывание в Риме и в Неаполе. Сошлемся на свидетельство С. Ф. Щедрина (22 января 1828 г., Неаполь):

> Граф Вильгурский (Sic!) удивил неаполитанцев своей необыкновенно прелестной игрой на виолончели; теперь как он, так и Оленин, находятся в Риме, и сказывают, русские там очень скучают, и по пути я вам твердил, что после Неаполя Рим несносен[39].

По Дневнику Виельгорского очевидно обратное: в Риме он не скучал. Более того, этот город настолько пришелся ему по вкусу, что он покидал его с сожалением. Письмо Щедрина в ином ракурсе, но дополняет картину Брюллова: вновь повествуется о Матвее Юрьевиче «с виолончелью». М. К. Огиньский добавляет к выступлениям в салонах неаполитанской знати другие города: Венецию, Милан, Флоренцию[40]. Заметим, что все концерты относятся к 1828 г.

---

[39] *Щедрин С.* Письма из Италии / Вст. ст., ред. и прим. А. М. Эфроса. Под общ. ред А. В. Луначарского. М.; Л.: Academia, 1932. С. 243.

[40] «В Венеции, Милане, Флоренции, Риме и Неаполе, во всех частных домах, где он выступал, его слушали с восхищением и энтузиазмом. Все итальянские музыканты единодушно выразили уважение к его таланту». (*Огиньский М. К.* Письма о музыке. Цит. по: *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т. I. С. 291.)

Вернемся к Дневнику. По записям Виельгорского очевидно, что путешествие продолжалось с января по конец апреля[41]. Суммируя разные сведения: фрагменты из Дневника, мемуарную литературу (отсылки на пребывание Виельгорского в Италии и его концерты как виолончелиста «в частных домах» в это время), – датируем рукопись безусловно 1828 годом.

Огиньский расширяет географию странника и дополнительно сообщает о том, что весной 1828 г. (май?) Виельгорский провел несколько недель в Париже (Sic!)[42], что для нас существенно[43]. Дата его возвращения из итальянского путешествия на сегодняшний день не установлена. Бумаги Дирекции императорских театров косвенно свидетельствуют о том, что Виельгорский вернулся из-за границы не ранее конца 1828 г.[44]

В начале 1829 г. Виельгорский провел несколько месяцев (февраль–март?) в Вюрцбурге, где проходил лечение; оттуда он часто писал брату.

Из письма 12 февраля 1829 года Михаилу:

> Мое здоровье теперь хорошо, но рана еще не совсем закрылась <…> Прошу тебя, любезный брат, снабдить

---

[41] Последняя запись в Дневнике (2-я тетрадь) сделана 19 апреля.

[42] См.: *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т. I. С. 291.

[43] Из воспоминаний Ленца узнаем о путешествии Виельгорского из Неаполя в Швейцарию. См.: [Ленц] Приключения Лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. № 6. С. 266.

[44] См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. 4048. В документе речь идет о присылке из-за границы «разных книг и нот» «членом комитета управления Императорскими театрами, графом Матвеем Юрьевичем Виельгорским». Начало документа 26 октября, окончание – 3 декабря 1828 г.

меня некоторыми фактами о наших театральных гостиных, но если откровенно говорить, я не буду всегда одного с ними мнения, а за тебя рад чрезмерно. Гагарина я никогда не любил по многим причинам с венского конгресса. В ком ты уверен? Каков Храповицкий? Зотов? Хотя я довольно осторожен в обращении, но лучше знать людей короче, прежде чем вести с ними дело. Никто из нас не просился в этот несчастный комитет, я не потерплю ни малейшей несправедливости со стороны равного мне члена. К чему эта неограниченная власть одному Гагарину? Он скуп и оттого славен всегда хорошим хозяином[45].

Как видим, роспуск Театрального комитета и назначение С. С. Гагарина единоличным главой Дирекции императорских театров (1829–1833) Матвеем Виельгорским были восприняты болезненно.

Другое письмо с близкой датой (13 февраля 1829 г.) написано также из Вюрцбурга, адресовано в Париж[46]. Это послание на двух языках: о Петербурге – с нареканиями по-русски, о Париже – с упоением и по-французски:

<…> А как теперь сборы будут хороши, по причине бывшего траура, то весь успех <…>, он будет уметь приписать своей расчетливости[47]. Зачем они так напустили новые права [на] Seria? Надобно было обрезать Семирамиду (Россини. – *Г. П.*), в Париже она не продолжится до 12-ти час, хотя спектакль начинается в 8 часов. Но довольно об этом, мое письмо итак слишком длинно для парижского жителя. Ты бы должен временем дорожить. – Si tu veux voir le Gr<and>

[45] ИРЛИ. Ф. 50. Ед. 79. Виельгорский граф Матвей Юрьевич. Письма к брату Михаилу Юрьевичу и к другим родным. № 6. Л. 4 – 4 об. Письмо написано по-русски.

[46] ИРЛИ. Ф. 50. Ед. 79. № 9. Л. 9. Paris Rue Rivoli à Monsieur le comte Wilhorski à Paris. Штемпель Wurzburg Hotel de Bath. Адресат письма пока не установлен.

[47] Намек на князя С. С. Гагарина.

Opéra en détail, adresse-toi à Mr Lubert, directeur en chef, qui est la complaisance même.Texier t'arrangera cela. As-tu entendu Baillot, à Les Séances, et aussi Kalkbrenner. Le jeune Artot, un prodige sur le violon, Bohrer? Un manque pour dernier. Je suppose que tu as fait la connaissance de Rossini, et autant de Cherubini. Vas à la classe du perfectionnement du chant de Benderali qui te connait par ta lettre. C'est intéressant. Toutes ces questions sont plutôt des *promemoria* et auxquelles je te dispense très généreusement de me répondre. Seulement écris-moi quelques mots au sujet de notre gouffre théâtral, enfin que je ne m'y enfonce pas.
Adieu cher ami, je t'embrasse de tout cœur, vieilles amitiés à Schneider, (Mesdames) etenfin à tous ceux qui ne m'ont pas tout à fait oublié.

P. S.: Louis se porte bien; depuis deux jours nous sommes en train de rire, à commencer par *Fofa*[48].

[Если хочешь подробного знакомства с Парижской оперой, обратись к господину Любберу, дирижеру, – он сама услужливость. Тексье тебе это устроит. Слушал ли ты Байо на его знаменитых Сеансах, а также Калькбреннера? Юного Арто, скрипичного вундеркинда, и еще Борера? Скучаю по последнему. Надеюсь, что ты познакомился с Россини и с Керубини также. Отправляйся в класс Бендерали совершенствовать свой голос; он с тобою знаком по твоему письму. Это интересно. Всё это не вопросы, а советы на грядущее, на них нет нужды отвечать. Напиши мне только несколько словечек о нашей театральной бездне, коль скоро я лишен (возможности? – *Г. П.*) туда погружаться <…>].

В письме слышен голос знатока оперы, запечатлен его собственный вкус. Раздражение на Гагарина по поводу «Семирамиды»[49] сменяется рассуждения-

[48] Письмо частично написано по-русски.

[49] На самом деле (до Мейербера), именно Россини был любимым композитором Матвея Виельгорского.

ми о композиторах, инструменталистах-виртуозах, чьи имена в представлении не нуждаются. Его живо интересует вся палитра парижской концертной жизни – самые модные исполнители, выдающиеся виртуозы современности разных мастей, не только скрипичные. О виолончелисте Максе Борере он пишет с особой теплотой[50]. Удивительно упоминание Виельгорским довольно известного в те годы учителя вокала (итальянского происхождения) парижской консерватории Бендерали[51]. Интересно, когда Виельгорский успел подружиться с французским композитором Э. Т. Люббером[52] (предположительно во время парижских недель в 1828 г.). А с Россини, возможно, и ранее, в 1827 г. (не при содействии ли Перуккини?). Собственно, я подвожу к тому, что многие необходимые музыкальные связи Виельгорский обрел во время своей поездки – первого артистического путешествия. Немаловажную, если не основную, роль здесь сыграла его музыкантская оснащенность. Для установления нужных контактов причастности к императорскому двору в те времена, как видно, было недостаточно. Вероятно, именно владение инструментом, собственно музицирование в разных светских кругах и в домах знати покоряло при знакомстве с графом, открывало нужные двери, работало на создание репутации.

В письмах, направленных на диалог (даже в большей мере, чем в дневниках), нашли отражение характер, строй личности музыканта и чиновника. Дневник Виельгорского имеет характер монодоку-

---

[50] Борер (Bohrer) Макс (Максимилан) Каспар Антон (1785–1867) концертировал в Петербурге в 1813 г., в 1829 г. находился в Париже.

[51] Имя не обнаружено.

[52] С 1827 г. – директор Королевский академии музыки. Берлиоз отзывался о Люббере с большим почтением.

мента, в котором иной срез и даже фокус частной жизни: погружение в искусство, музыку, быт, нравы, историю, общество художников и артистов. (Надо полагать, интерес к визуальным искусствам[53] во многом развился благодаря итальянским впечатлениям и знакомством с Л. Чиконьяра.) Однако его частная жизнь, открывшаяся нам посредством Дневника и мемуаров (в то время как служебная осталась зияющей лакуной[54]), не могла не сочетаться с деловой. Эпистолярий и факты биографии неоднократно подтверждают неординарный ум Матвея Виельгорского, организаторские способности, внутреннюю дисциплину художника, царедворца и управленца, рациональный склад организатора музыкальной культуры Петербурга первой половины XIX в. и позднее – вплоть до открытия Консерватории.

Оценивать результаты служебной командировки в Италию в мою задачу не входит. Об этом предоставляем судить исследователям итальянской труппы «второго созыва». Но очевидно, что эта командировка (напомним о переписке Перуккини) по сравнению с другими многочисленными «административными» посредническими деяниями графа скорее всего не была должным образом подготовлена.

Дневник, как и приведенные письма, дают возможность не только включить в научный обиход ра-

---

[53] Матвей Виельгорский был вице-председателем Общества поощрения художников. В сентябре 1839 г. за опеку «художников русских» и «любовь к искусствам» Виельгорский был признан Почетным членом Императорской академии художеств» (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2464. Л. 1.)

[54] Иное мы видим в письмах – в них Виельгорский во многом отталкивается от событий, продиктованных обстоятельствами службы в Дирекции императорских театров.

нее неизвестный эпистолярий Матвея Виельгорского. Рукописные материалы дополняют, раскрывают творческую и деловую биографию с неожиданной стороны, меняют представления о визите Виельгорского в Италию. Его поездка по-прежнему таит в себе немало вопросов и загадок.

Мемуарная литература содержит выразительные указания на то, что вояж по найму певцов выходит за рамки деловой поездки хронологически и «поведенчески» и приобретает черты *артистического* путешествия.

Возможно, такова была стратегия Виельгорского.

УДК 78.03

On the Project *The Complete Literary Works and Letters of A. S. Dargomyzhsky*

Natalia A. Ogarkova (St. Petersburg)

О проекте «Полное собрание литературных произведений и переписки А. С. Даргомыжского»

Наталья А. Огаркова (Санкт-Петербург)

Аннотация. Александр Сергеевич Даргомыжский по праву занимает место классика русской музыки. Его биография и творчество изучались, произведения публиковались известными учеными – М. С. Пекелисом, П. А. Ламмом и др. Письма и частично литературные работы Даргомыжского издавались Н. Ф. Финдейзеном (1921) и М. С. Пекелисом (1952). Сегодня эти издания – бесценные раритеты, ставшие библиографической редкостью. Полного собрания литературного и эпистолярного наследия Даргомыжского не существует, что значительно препятствует дальнейшему изучению жизни и творчества композитора. Реализация проекта «Полное собрание литературных произведений и переписки А. С. Даргомыжского» позволяет расширить существующие представления об оценке композитором различных параметров музыкальной культуры эпохи; его окружении; отношениях с адресатами писем; о специфике творческого процесса. На материале эпистолярного дискурса Даргомыжского раскрываются индивидуальные особенности его личности, воссоздаются фрагменты картины внутреннего мира.

Ключевые слова: А. С. Даргомыжский, литературные произведения, письма, музыкальная культура XIX века.

Огаркова Наталия Алексеевна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. Основные направления научных исследований: история русской музыкальной культуры и искусства, музыкальное источниковедение и текстология XVIII–XIX вв., музыкальная культура и искусство Петербурга.

Abstract. Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky ranks among the well-known classic composers of Russian music. His biography and works have been closely studied, and his works (including certain volumes from the *Complete Works*) edited by such eminent scholars as Nikolai Findeyzen, Mikhail Pekelis, Pavel Lamm and others. His letters and literary works, both complete and unabridged as well as fragments from newspapers and journals of the second half of the 19th century, were published in 1921 (compiled by Findeyzen) and 1952 (compiled by Pekelis). These publications today remain invaluable but scarce rarities. No complete literary and epistolary heritage for Dargomyzhsky exists, which is a significant obstacle to the further study of his life and works.The implementation of the project *The Complete Literary Works and Letters of A. S. Dargomyzhsky* will contribute to a better understanding of the composer's ideas about the musical culture of his time, his milieu, his relationships with his correspondents, and the psychology of his creative process. The epistolary discourse highlights Dargomyzhsky's individual peculiarities and captures elements of his inner world.

Keywords: A. S. Dargomyzhsky, 19th century, literary works, letters, musical culture.

Natalia A. Ogarkova – Dr. habil., is Lead Researcher at the Russian Institute for the History of the Arts, and Professor on the Faculty of Liberal Arts and Sciences of St. Petersburg State University. Her specialism is the history of Russian music culture and art, musical source and textual studies of 18th and 19th centuries, music culture and art of Petersburg.
natalia.ogarkova@gmail.com

As is well-known, Alexander Sergeevich Dargomyzhsky has gained a rightful place in classical Russian music. Renowned scholars have studied his biography and his oeuvre and had his music and literary works published. Dargomyzhsky's letters and literary works were either published in full or excerpts from them appeared in newspapers and magazines of the second half of the 19th – early 20th centuries[1] later to

[1] [Anonymous] Alexander Sergeevich Dargomyzhsky // *Literary Supplement to the Nuvellist (Novellist) Journal*. 1866. Year 27. No. 6. June. [P. 41–42; [Serov A. N.] A brief biographical note of A. S. Dargomyzhsky (material for the biography) // *Music and Theatre*. Special critical newspaper. 1867. No. 9. P. 135–138; [Serov A. N.] A biographical note of Alexander Sergeevich Dargomyzhsky (material for the biography) // *The Musical World (Le monde musical)*. 1870. No. 6; [Famintsyn A. S.]. A. S. Dargomyzhsky's eight letters // *Musical Season*. 1870. No. 5. 19th November. P. 1–2; [Sokalsky P. P.] A brief biographical note of Alexander Sergeevich Dargomyzhsky (material for the biography) // *The Odessky Vestnik* (Odessa Newsletter). 1873. No. 36; [Stasov V. V.] Alexander Sergeevich Dargomyzhsky. Materials for his biography. 1813–1869. Published by V. V. Stasov // *Russkaya Starina* (Russian Old Times). 1875. February. No. 2. P. 341–358; March. No. 3. P. 565–574; April. No. 4. P. 797–811; May. No, 5. P. 81–110; June. No. 6. P. 259–266; July. No. 7. P. 416–435; [Cui C. A.] On the character of A. S. Dargomyzhsky // *Iskusstvo* (Art). 1883. No. 48. P. 593–594; [Korzukhin I. A.] Alexander Sergeevich Dargomyzhsky (1813–1869) // *Artist*. 1894. Year 6. Books 1–7; Materials to characterize Russian writers, artists and public figures. A. S. Dargomyzhsky's letters to V. N. Kashperov // *Russian Review*. 1894. V. 28. August. P. 819–821; B. N. V. D. [Drizen N. V.] The missed jubilee // *New Times*. 1906. No. 10928. 16/29 August; Dargomyzhsky's unpublished letter //

be republished by N. F. Findeizen[2] and M. S. Pekelis[3]. These editions have long become invaluable rarities. Since then, there have been other publications of Dargomyzhsky's letters. Drawing upon the composer's holographs, S. Martynova has succeeded in publishing all the letters written by the composer to the theatre director N. P. Savitsky[4]. M. N. Zaretskaya and O. V. Kuznetsova have published six letters to S. S. Stepanova (of which four letters for the first time) and four letters to K. N. Veliaminov (first-ever), each

---

RMG. 1906. No 38. Col. 228–230; Cui C. [A.]. On the character of A. S. Dargomyzhsky // T*he Yearbook of the Imperial Theatres*. 1909. Issue 3. P. 42–56; The Shchukin Collection. Issue 9. M., 1910; Rappaport V. M. A. S. Dargomyzhsky // *Library of the Theatre and Art.* 1912. October. P. 16–33; Evg. G-s. A. S. Dargomyzhsky's four unpublished letters // *Orfei* (Orpheus): Books on music. Book 1. St Petersburg, 1922. P. 187–192; Zidarič, Walter. Six lettres en français inédites d'Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij // *Revue des Études Slaves*. 1996. Vol. 68. No 3. P. 401–412.

[2] Dargomyzhsky A. S. (1813–1869). Autobiography. – Letters. – Memoirs of contemporaries / Edited and annotated by N. F. Findeizen. Petersburg: State Publishing House, 1921.

[3] Dargomyzhsky A. S. Selected Letters / Foreword, text revision and annotated index by Prof. M. S. Pekelis. Moscow: Gosmuzizdatelstvo (State Music Publishing House), 1952. Issue 1. A. S. Dargomyzhsky's letter to Stanislav Moniuszko (published, translated and annotated by M. Pekelis) // Pekelis M. S. Two essays on Dargomyzhsky // *Soviet Music*. 1963. No. 2. P. 50–52.

[4] The Russian Opera on Moscow Stage. Correspondence between A. S. Dargomyzhsky and N. P. Savitsky // Published by S. Martynova // *Almanac «Writings of the M. I. Glinka State Museum of Music Culture»*. Moscow: «Deca-VS». Publisher, 2007. Issue 3. P. 7–78. The earlier edition of the letters in the Shchukin Collection (1910) had abridged versions of the text with mistakes.

of which thoroughly annotated[5]. T. V. Berford has published letters to Magie, Dargomyzgsky's governor, and to N. B. Golitsyn both in French (first-ever) and their Russian translations[6].

There is still no complete critical literary and epistolary legacy, which is a wide gap to bridge in the further study of Dargomyzhsky's life journey. The first and second volumes of «The complete literary works and letters of A. S. Dargomyzhsky» include: «A brief biographical note», a fragment of the novel «The Liberal's confession», «Notes and Anecdotes», «Letters». The pilot study conducted by the project's authors (T. V. Berford, M. A. Konstantinova, N. A. Ogarkova) resulted in locating 199 letters addressed to V. F. Adlerberg, Yu. K. Arnold, M. A. Balakirev, L. I. Belenitsyna (Karmalina), A. I. Bunina, K. N. Veliaminov, A. N. Verstovsky, N. B. Golitsyn, S. N. Dargomyzhsky, M. P. Zaretskaya, V. G. Castrioto-Scanderbeck, V. N. Kashperov, E. S. Kashkarova, N. V. Kukolnik, C. A. Cui, [?] Magie, A. N. Molas (Purgold), S. Moniuszko, O. A. Novikova, V. F. Odoevsky, V. F. Purgold, M. Ya. Rappoport, E. Renngarten, N. P. Savitsky, A. N. Serov, P. P. Sokalsky, V. T. Sokolov, B. A. Stankar, D. V. Stasov, S. S. Stepanova, E. P. Khotyaintseva, B. A. Vietinghoff-Scheel[7].

---

[5] Zaretskaya M. N., Kuznetsova O. V. From Dargomyzhsky's unpublished correspondence // *Dargomyzhsky. Wagner. Verdi: Great contemporaries: collection of articles for the 200th anniversaries of the composers' births* // compiled and edited by Skvirskaya. Vol. 3. St. Petersburg: Polytechnic University Publishing House, 2014. P. 18–35.

[6] Berford T. V. A. S. Dargomyzhsky's letters to his governor // *Opera musicologica*. 2017. 2[32]. P. 103–126; Berford T. V. A. S. Dargomyzhsky's letters to N. B. Golitsyn // *Opera musicologica.* 2018. 3[37]. P. 87–112.

[7] The Project team (N. A. Ogarkova, editor-in-chief, T. V. Berford, M. A. Konstantinova) has compiled a manuscript «The Complete

Since the texts published in the 19th – first half of the 20th centuries contain neither references to the holographic letters nor their locations, we had to search for the holographs, relying on the catalogues and reference materials in the archives, periodical editions, the fundamental work in three volumes by Pekelis entitled «Alexander Sergeevich Dargomyzhsky and his milieu» (1966–1983)[8] and other sources. The result was 167 holographs («The Liberal's Confession» and 166 letters in Russian, French, and partly in German) belonging to the Manuscript Department at the Russian National Library, the Manuscript Department at the Institute of the Russian Literature (The Pushkin House; The Manuscript Department at the Institute of Russian Literature), the Manuscript Library at the Russian Institute of the History of Arts), the Russian National Museum of Music, the Historical Manuscript Department at A. A. Bakhrush in State Central Theatre Museum, the National Library of Ukraine. 46 holographs that had never been published were introduced into scientific discourse. Revised and abridged by editors, a large part of letters (121) appeared in newspapers and magazines of the 18th century, the rare editions of the Soviet era, published by Findeizen and Pekilis.

The preparation of the academic edition of Dargomyzhsky's letters and literary works involved complicated textual and editorial problems that had to be dealt with, regarding the dating, places the letters were written at and posted from, the names of addressees, etc. The analysis of the holographs, the

---

Literary Works and Letters of A. S. Dargomyzhsky. Vol. 1: 1836–1864», supported by the Russian Foundation of Basic Research (2016–2018; No. 16-04-00012).

[8] Pekelis M. S. Alexander Sergeevich Dargomyzhsky and his milieu. Vol. 1–3. Moscow: Music, 1966–1983.

comparative analysis of all the previous publications of Dargomyzhsky's literary and epistolary legacy resulted in «The Catalogue of Literary Works and the Epistolary Legacy» (202 items), the much-needed ground for the work on the project. Each item of the Catalogue contains the following information: the addressee's full name, the date and place of its origin, sources: a holograph, an autograph signature, a reference to the language (Russian, French, and German) and to earlier publications.

The work not only systematizes the full corpus of the composer's literary texts and letters but also attempts to attribute them, to analyze the existing editions and to present the texts in accordance with the author's will, stripping them of extraneous interference arising from the then ideological and bureaucratic dictate. Holographs are undoubtedly the main source of the texts to be published. Pursuant thereto, a thorough textual analysis was made: ink and pencil marks, corrections and crossed-out words were attributed, which helped to specify the dating of many letters. Also, on many occasions the text had to be restored owing to illegible handwriting, the author's corrections, markings made by other people, lost pages, which allowed for tracing the life of the holograph in the course of its revising. For instance, M. A. Konstantinova analyzed Dargomyzhsky's letters to Odoevsky, S. N. Dargomyzhsky, D. V. Stasov, while T. V. Berford worked on the letters to Castrioto-Skanderbeck, S. S. Stepanova and others[9].

In the cases of the letters published by our predecessors, we compared these texts with the holographs to reveal omissions, uncertainties in the dating, spelling, syntax, often occurring when the

[9] See «The complete works literary letters of A. S. Dargomyzhsky. Vol. 1: 1836–1864» (manuscript).

publishers adjusted the text to correspond to the norms of the contemporary language or to facilitate its understanding by the reader – the uncertainties arising from the author's word markings, translations of incorporated French phrases, etc.[10].

Of greatest difficulty for us was to attribute and analyze the already published letters the holographs of which we had failed to find. The absence of these holographs made us focus on all the existing sources. We have examined all the published versions, searched after all the referral information about holographs or their autographs that the publishers might have had and that later were lost. Eventually, we chose the seemingly most reliable source: the unabridged publication fitting the historical context, the composer's biography and the publisher's stance. For example, the publication of Dargomyzhsky's «Brief Biographical Note» is based on a fuller text of the Note that was used by C. A. Cui, who had the holograph[11], on the composer's two letters in French to N. B. Golitsyn and their Russian translations done by A. N. Rimsky-Korsakov from the typewritten copies housed in the Manuscript Department at the Russian Institute of the History of Arts[12], and others.

---

[10] Similar subject matter is emphasized in the articles: Ogarkova N. A. «The Autobiography» of A. S. Dargomyzhsky: publishers polemic debatable // *Topical issues of the higher music education*. 2016. 4[42]. P. 3–8; Konstantinova M. A. «The unknown» classic, or How A. S. Dargomyzhsky's letters were revised // *Topical issues of the higher music education*. 2017. 2[44]. P. 27–31.

[11] Cui C. [A.]. On the character of A. S. Dargomyzhsky // *The Yearbook of the Imperial Theatres*. 1909. Issue 3. P. 42–56. This subject matter is treated in detail in the article: Ogarkova N. A. «The Autobiography» of A. S. Dargomyzhsky: publishers polemic debatable // *op. cit*. 2016. 4[42]. P. 3–8.

[12] M. S. Pekelis published the revised version of the letters translated into Russian (Dargomyzhsky A. S. Selected letters /

Among the new discoveries made in the framework of the project are the two hitherto unpublished letters written in French by Dargomyzhsky. T. V. Berford has prepared them for publication both in the language of the original and in their translations into Russian. The French text was reproduced from the holographs (if they were available) in which the obvious slips of the pen and misspellings were corrected to accord the spelling rules of the French language of the 19th century and/or the contemporary French orthography. The French originals were collated with the publications of the available Russian versions to reveal inaccuracies in the syntax caused by the efforts of the publisher to «literaturalize» the text, thereby distorting the mode of the utterance, the overall content of the letter. The Russian versions, as nearly as possible, preserve the syntactic structure of the French original. The style and the lexis of the Russian translations verge towards those of Dargomyzgsky's Russian epistolary legacy, which has necessitated not only content analysis but also lexical and stylistic analysis[13].

The letters in our edition are thoroughly annotated since comments made by earlier publishers are brief, sometimes inaccurate, providing a shallow contextual insight into particular figures and events. Writing comprehensive comments on the text of the source proved meticulous and thorough. We had to glean all the necessary information from various sources, to verify the mentioned dates, persons and events in the

op. cit. P. 15–21). For the first complete revised publication in the original language, see: Berford T. V. A. S. Dargomyzhsky's letter to N. B. Golitsyn // *op. cit.* P. 87–112.

[13] For greater detail on the publication of the French letters, the methods of translation from French into Russian, see: Dargomyzhsky's letters to Magie, his governor: Berford T. V. Dargomyzhsky's letters to his governor// *op. cit.* P. 103–126.

lives of Dargomyzhsky and those he wrote about, the musical works, their dating and their performance, the authors of the texts and their performers. All the textual departures from the previous editions are found in footnotes. The endnotes attached to every document enumerate the factual information (about the life and activities of Dargomyzhsky, as well as of those of his relatives, friends, teachers, the dates and places of residence, relations between the composer and the Directorate of Imperial Theatres and censorship, his tastes in music, the dates when music works were written and published, the dates of first nights of performances and their casts, musical forms, concert programs, etc.).

Our examination of the literary and epistolary legacy of Dargomyzhsky was not confined to the framework of academic source study and text study (completeness, veracity, information capacity of the texts). We also included the subject of the *interpretation* of texts by the earlier publishers. In the course of comparative analysis of the logic of the texts – holographs and revised editions or, in the case of a missing holograph, only revised versions – we found differences in meaning, omissions, substitutions of words and sentences with different ones. While identifying the motives that prompted the publishers to intrude into Dargomyzhsky's text, we reconstructed the ambiguous picture of the interpretation of Dargomyzhsky's literary texts and letters, their complex life in the culture of the 19th – 20th centuries; a certain dependence of interpretations on personal and social context the publishers exhibited.

The publishers had assumed by far the role of the readers who created new biographic meanings by mythologizing the life and the artistic journey of the composer. Thus, in some revised editions, Dargomyzhsky appears as a staunch fighter against the Directorate of Imperial Theatres and the court

entourage, his image is monumentalized, while in others he is warier in his relations with the Crown, and he is no stranger to certain human weaknesses. The reader editors present Dargomyzhsky, the composer, in various capacities: as a vivid personality, «cleansed» of any dubious «triteness», and as a musician whose creative power would occasionally fail him.

One of the telling stories is the history of the nine editions of Dargomyzhsky's «Brief Biographic Note» in the 19th–20th centuries. Pekelis had set out to make a textual analysis of «A Note» as early as 1957[14]. The researcher demonstrated the complexity of the task of having «A Note» published, for the holograph was missing (this situation has not changed since then); and in the editions published by A. N. Serov[15], V. V. Stasov[16], C. A. Cui[17], who relied on the holograph, I. A. Korzukhin[18] and N. F. Findeizen[19], who made use

[14] Pekelis M. S. On A. S. Dargomyzhsky's autobiography // *Soviet Music*. 1957. No. 7. P. 89–97.

[15] [Serov A. N.] Alexander Sergeevich Dargomyzgsky's brief biographical note (materials for the biography) // *Music and Theatre*. Special critical newspaper, *op. cit*. P. 135–138.

[16] [Stasov V. V.] Alexander Sergeevich Dargomyzhsky. Materials for his biography. 1813–1869. Published by V. V. Stasov // *Russkaya starina* (The Russian Old Times). 1875. Vol. 12. February. P. 339–346.

[17] [Cui C. A.] On A. S. Dargomyzhsky's personality // *Art*. 1883. No. 48. P. 593–594; Cui C. [A]. On the character of A. S. Dargomyzhsky // *op. cit*. P. 42–56.

[18] [Korzukhin I. A.] Dargomyzhsky's autobiography and letters // *Artist*. Journal of Fine Arts and Literature. 1894. Year 6. Book 3. March. P. 32–34.

[19] A Brief Biographical Note // Dargomyzhsky A. S. (1813–1869). Autobiography. – Letters. – Memoirs of contemporaries / ed. and annotated by N. F. Findeizen. *op. cit*. P. 1–9.

of various, sometimes indirect, sources, he identified stark incongruences. Regarding Cui's publication in the «Almanac of the Imperial Theatres» as the most complete text of «A Note» (we subscribe to this), Pekelis criticized Findeizen's version as a contamination of the texts provided by Serov, Stasov and Cui. He concludes the article with a sentence saying that there was a need for restoring, «drawing upon all the available editions», «the most accurate, critically reviewed text of the autobiography»[20]. Pekelis had intended to execute this design, but somehow failed to. In the framework of the project, this work has been done by utilizing all available sources, with extensive comments based on the new factual material.

While analyzing the previous editions of «A Note», we identified various intrusions into Dargomyzhsky's text and its abridgment. Thus, Serov in 1876 cut out disrespectful remarks addressed to the Directorate of Imperial Theatres (on «the ignorance of A. L. Nevakhovich, the Head of the Repertory, and on the «arbitrariness» of A. M. Gedeonov, the Theatre Director). He omitted a number of facts from Dargomyzhsky's early biography, crossed out the statement about M. I. Glinka's family life, which was «awry», as well as Dargomyzhsky's words that «he was bogged down in earthly delights». Stasov disliked a passage in «A Note» saying that Dargomyzhsky linked Glinka's propensity to the Italian opera with the opera «A Life for the Tsar», that Glinka of all the French opera «had a soft spot» for L. Cherubini's «exemplary» operas, that he did not like D.-F.-E. Auber, and «knew nothing of Gluck». Stasov had removed this passage from «A Note».

[20] Pekelis M. S. On Dargomyzhsky's autobiography // *Soviet Music. op. cit.* P. 97.

Similar editorial abridgements are typical of the texts of Dargomyzhsky's letters. Thus, Pekelis substantiated the selective approach to the publication of letters in the foreword to his edition, pointing out that readers, first and foremost, must get to familiarize themselves with the letters where «the composer enlarges on his artistic beliefs, his views on the contemporary art»[21]. He did not include the letters that he regarded as «shallowly biographic» into his edition. The publishers of the 19th century summarily omitted the facts of «shallowly biographic significance»[22].

In view of the above-said, we would like to highlight the following. We do not intend to grapple with the myths and assume a role of condemners. It is important to distinguish between various aspects of *motivation* maintained by the publishers. Here of importance is the chronology of events. If we should consider the editions published during Dargomyzhsky's lifetime, that is, in the second half of the 19th century, the issue of the veracity of autobiographies, memoirs, letters on the whole was not topical for the second-half-of the 19th century debate: the common opinion was to turn a blind eye to the drawbacks of great people. Moreover, the publishers spared the feelings of relatives, friends, admirers of the talent, and held that it was indecent to bring the intimate details of composers' life into the limelight, thereby making them public domain. Stasov, for one, wrote in the foreword to his work on Glinka that many details from «everyday life» of the composer had not been, «*so far*, subject to publicity» because they «were too close» to the people with whom Glinka had had «lots of clashes in his artistic life». That is why they «can

[21] Dargomyzhsky A. C. Selected letters / Foreword, revision and annotated index by Prof. M. S. Pekelis. *op. cit.* P. 13.

[22] See: Konstantinova M. A. «The unknown» classic, or How A. S. Dargomyzhsky's letters were revised // *op. cit.* P. 27–31.

be made public only afterwards»[23]. Likewise, many facts from Dargomyzhsky's life were not subject to publicity, and, specifically, on considerations of censorship. Thus, by omitting the passage about Nevakhovich and Gedeonov, Serov wished to spare Dargomyzhsky (and, by extension, himself) and not to strain the relations with the then theatre administration, which incurred Dargomyzgsky's displeasure. Stasov in his publication of the letters to Belenitsyna-Karmalina had not left out Dargomyzgsky's attacks against Gedeonov, the Director of the Imperial Theatres. But Gedeonov was already gone and his son, S. A. Gedeonov, was not involved in the matters of the Theatre Directorate. Moreover, in the 19th century the publishers, by stripping the domesticity edge from Dargomyzhsky's texts, created an image of a composer, a Russian classic, regarding such an approach an important and necessary step in the resolution of the problem of «the European-the Russian».

The analysis of the editions of literary and epistolary texts in the implementation of our project was conditioned by the project conception: while reconstructing the originals of the texts, by no means do we simplify the image of the composer, but we reconstruct the complexity and ambiguity of his personality.

There is another analytical aspect to it that is worth considering. By reconstructing the image of Dargomyzhsky the creator, Dargomyzhsky the man, we must put a question: how truthful and sincere are his autobiography and his letters? Is the author not

[23] Stasov V. V. Mikhail Ivanovich Glinka // Stasov V. V. Selected works. In 3 volumes. Vol. 1 / compiled by P. T. Shchipunov, comments by M. P. Blinova, A. I. Dmitrieva, P. T. Shchipunova. Moscow: Iskusstvo (Art) State Publishing House, 1952. P. 380.

a creator of a desired «image», «role», an interpreter of his own self? Thus, many letters (for example those to V. N. Kashperov, Castrioto-Scanderbeck, Belenitsyna-Karmalina, N. V. Kukolnik) seem to be representations of his personality not only for his addressees but for himself. His deliberations about «glory», «inspiration», and «art» are redolent of romantic disposition. Dargomyzhsky, positioning himself as an artist, a creator of Art, distinguishes «his» world from «the other» world, contrasting the world of the artist with the world of the «loud», mercantilist glory represented by authorities, wealth, and origin; the familiar world of like-minded friends from the realm of foes: the Theatre Administration, aristocracy, criticism and the public.

The artist in Dargomyzhsky's romantic view must be devoid of «unforgivable pride and ambition», «excessive artistic pride»; «the artist is an exceptional being», unremitted toil and work are not a burden to him but constitute «an enjoyment of life»; the artist is not infatuated with «luxuries, fashion, dinners, cakes and ale and other amusements», but he «loathes» them. «He who writes with a view to making a fortune or coming to great fame is no artist, but a talented person trading his abilities applied to art or poetry»[24]. «A true artist» shuns «the crowd» and craves for seclusion.

Such texts may be regarded as an outgrowth of the conceptualization of one's own personality, programs designed for oneself, and as a scenario grappling with actual life. Of note are passages in the letter to Castrioto-Skanderberg of 24th February 1852, aimed against the society lacking in understanding the Russian opera,

[24] A. S. Dargomyzhsky's letter to L. I. Karmalina. [1857] See: [Stasov V. V.]. Alexander Sergeevich Dargomyzhsky. Materials for his biography. 1813–1869. A. S. Dargomyzhsky's letters to L. I. Karmalina. Published by V. V. Stasov // *Russkaya starina* (The Russian Old Times). 1875. July. P. 429.

against impostors from the so-called «connoisseurs»[25]; against notorious and frequently cited Dargomyzhsky's saying in the letter to Karmalina of 9th December 1857: «My artistic station in Petersburg is unenviable. Most of our lovers of music and hack reporters do not acknowledge that I have inspiration. Their commonplace vision favours endearing tunes that I do not seek after. I am not eager to fawn on them by reducing music to sport. I want the sound to express the word. I want the truth. They cannot understand it»[26]. Such challenges issued to the society and the Theater authorities were meant not only to the addressees but also to him; and he responded to them by writing letters that spoke as loud as actions. I refer to the unrivaled letters written in the same 1852 and 1859. Dargomyzhsky, having breached the established chain of command, bypassed Gedeonov, the Director of the Imperial Theatres, and wrote directly to Count V. F. Adlerberg, the Minister at the Royal Court, condemning the Directorate (that is, Gedeonov and his policies in the Theatres), he demands that his opera «Rusalka» («Mermaid») should be staged as is fitting to his standing of a creating composer.

[25] A. S. Dargomyzhsky's letter to K. G. Castrioto-Skanderbeck. 24th February 1852. St. Petersburg. In French (Manuscript Department at the Russian National Library. Fund 241. File. 1. Items 20. Leaf 9–9 reverse, 10–10 reverse, 11–11 reverse). Prepared for publication, translated into Russian by T. V. Berford. See: «The Complete literary works and letters of A. S. Dargomyzhsky. Vol. 1: 1836–1864» (manuscript).

[26] A. S. Dargomyzhsky's letter to L. I. Karmalina. 9th December 1857. See: [Stasov V. V.] Alexander Sergeevich Dargomyzhsky. Materials for his biography. 1813–1869. Dargomyzhsky's letters to L. I. Karmalina. Published by V. V. Stasov // *Russkaya starina* (The Russian Old Times). 1875. July. P. 422–423. For greater detail on this subject, see: Ogarkova N. A. A. S. Dargomyzhsky on «glory», «inspiration», «art» in his letters to L. I. Karmalina // *Opera musicologica*. 2018. 3[37]. P. 72–84.

And this produced the desired effect: the Minister had ordered that the opera should be reproduced[27]. In connection with this, of special importance for the work on our project are business papers (for example, the exchange of letters between Dargomyzhsky and the Directorate of the Imperial Theatres) deposited in the Russian State Historical Archives. These records contain the information about the nature of relations between the composer and the theatre administration, the authorities, the history of his opera productions on the Russian stage, they add up to the composer's personality, the strategies he pursued to have his own works staged for the benefit of the public.

Of doubtless historical and cultural interest are inscriptions and dedications of the title pages of sheet music manuscripts, in music and literary albums, the indispensable attribute of the social life in the first half of the 19th century. Dargomyzhsky's jottings in ladies' albums speak volumes to the interested reader though the texts are cryptic, oblique, and ritualistic, which is typical of the genre. Thus, the 46-year-old composer wrote a poem in the album of his sister, Erminia Sergeevna, where he, ironic as he was, created a very controversial, psychological portrait of himself[28].

---

[27] In greater detail on the subject, see: Ogarkova N. A. A. S. Dargomyzhsky's «Complaint» and A. M. Gedeonov's report to V. F. Adlerberg, Minister of the Imperial Court // *The Musical St. Petersburg. Encyclopedic research dictionary*. 19th century. 1801–1861. V. 13: Materials for the encyclopedia. St. Petersburg: Union of Composers of St. Petersburg, «Kompositor • St. Petersburg» Publishing House, 2014. P. 45–70.

[28] Manuscript Department at the Russian Institute of the History of Arts. Archival fund 16. File 1. 4 items. Erminia Sergeevna Dargomyzhskaya (Kashkarova)'s album. Leaf 25. A. S. Dargomyzhsky's poem «To My Sister». Autograph, 28th February 1860.

Dargomyzhsky condemned himself for his passion for social life, for «sinful vanity», for his excessive prideful assessment of his own works and his relentless judgment of those whom he could not be «on par» with, for his lack of magnanimity towards his friends and his constant «biting remarks».

Thus, the implementation of the project «The Complete Collection Literary Works and Letters of A. S. Dargomyzhsky» allows for extending the current understanding of how the composer estimated various parameters of the musical culture of the epoch, his milieu, relations with his addressees and the psychology of the creative process. Dargomyzhsky's epistolary discourse highlights the peculiarities of his personality, reconstructs the fragments of his inner world and many other things. The project's collaborative writing team is the first to conduct the historiographic, textual, historical and cultural study of the full corpus of Dargomyzhsky's legacy. We have created a database to constitute the «Catalogue of Dargomyzhsky's literary works and epistolary legacy» listing manuscripts and published sources (authentic documents, materials, letters in Russian and French with their translations into Russian). The complexity of the conducted research into A. S. Dargomyzhsky's literary and epistolary legacy required an interaction of the established national and foreign historiographic, textual, historical and cultural approaches.

УДК 78.03

А. С. Даргомыжский и конкурсная комиссия Русского музыкального общества. Эпизоды сотрудничества

Марианна А. Константинова (Санкт-Петербург)

A. S. Dargomyzhsky and the Commission of the Composers' Competition at the Russian Musical Society: Episodes of Cooperation

Marianna A. Konstantinova (St. Petersburg)

Аннотация. В настоящей статье представлены результаты исследования малоизвестной стороны творческой деятельности Даргомыжского – его участие в конкурсной комиссии Русского музыкального общества (РМО). Материалы, введенные впервые в научный оборот, – автографы писем Даргомыжского, протоколы заседаний РМО, публикации в газетах – позволили не только выявить роль Даргомыжского в работе комиссии, но также проследить контакты композитора, обозначить его критерии при оценивании музыкальных сочинений, расширить представления о деятельности конкурсной комиссии в целом.

Ключевые слова: А. С. Даргомыжский, Русское музыкальное общество, переписка, первые композиторские конкурсы и концерты РМО, конкурсная комиссия РМО, кантата «Пир Петра Первого», П. П. Сокальский, Н. Я. Афанасьев.

Константинова Марианна Александровна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). Постоянный автор и соредактор Энциклопедического словаря-исследования «Музыкальный Петербург. XIX век. 1801–1861»; работает над научным проектом «Полное собрание литературных произведений и переписки А. С. Дар-

гомыжского»; автор статей и публикаций о музыкальном театре в Петербурге. Область научных интересов: история русской музыкальной культуры и искусства XIX в.

Abstract. The main focus of this article is the epistolary legacy of A. S. Dargomyzhsky. Most of the archival materials included here are being published for the first time. Archival materials and periodicals from the beginning of the 1860s make it possible to examine a lesser known part of Dargomyzhsky's life, namely his participation as a judge on the commission (or jury) of the Russian Musical Society's competition for composers. The disagreements between judges are connected to one of the key issues of that epoch in Russian musical culture; i. e., what should be more important for a composer: true talent and inspiration even without serious education, or simply a technical skill for composing music, without real talent? These episodes are considered within the context of the founding of Russia's first conservatory and the surrounding discussion about Russian versus European approaches to music education. This study of the archival materials gives a general picture of the commission's functions at the time, allows us to identify the role of Dargomyzhsky in this endeavour, and to follow the ideological battles between members of the commission.

Keywords: A. S. Dargomyzhsky, the Russian Musical Society, epistolary legacy, concerts of the Russian Music Society, Russian Music Society composer competition, cantata «Feast of Peter the Great», P. P. Sokalsky, N. Y. Afanasyev.

M. A. Konstantinova – PhD in Musicology, has been Researcher in the Music Department of the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg) since 2008. She is author and co-editor of the encyclopedia *Musical Petersburg the 19th century*. 1801–1861; and researcher on the project Complete Literary Works and Correspondence of A. S. Dargomyzhsky. Her primary field of research is the history of Russian musical culture in the 19th century.

maryann.kon@gmail.com

Интерес к эпистолярному наследию А. С. Даргомыжского возник почти сразу после его смерти, однако осознание ценности и уникальности текстов композитора складывалось на протяжении длительного времени. Поколения исследователей бережно собирали и публиковали письма композитора, формулируя задачи, продиктованные временем и состоянием науки на тот момент[1]. Принцип избранности тем и писем, долгие годы практикуемый издателями эпистолярных документов; внимание лишь к определенным сферам деятельности Даргомыжского стали причиной того, что в наши дни многие письма композитора по-прежнему не опубликованы; различные стороны жизни Даргомыжского до сих пор не исследованы.

Работа над проектом «Полное собрание литературных произведений и переписка А. С. Даргомыжского»[2] позволила автору данной статьи отыскать и подготовить к изданию ранее не публиковавшиеся письма композитора. Материалы переписки Даргомыжского способствовали выявлению новых интересных сюжетов в его творческой биографии.

---

[1] К собиранию, изучению и редактированию писем композитора обращались В. В. Стасов, Н. Ф. Финдейзен, М. С. Пекелис и др. См.: *Константинова М. А.* «Неизвестный» классик, или Как редактировались письма А. С. Даргомыжского // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 2 [44]. С. 27–31.

[2] Исследование проведено при поддержке РФФИ, грант № 16-04-0001-ОГНА. См. статью, публикуемую в настоящем издании: Natalia A. Ogarkova. On the Project *The Complete Literary Works and Letters of A. S. Dargomyzhsky*.

Деятельность Даргомыжского в составе Русского музыкального общества получила в музыковедческой литературе несколько одностороннюю оценку. Исследователи непременно указывали, что назначение композитора в 1867 г. на пост главы Петербургского отделения РМО повлекло за собой изменение репертуарной политики Общества; усиление национального направления в деятельности РМО; приглашение М. А. Балакирева для «управления концертами и музыкальными вечерами»[3].

В то же время о работе Даргомыжского в составе конкурсной комиссии в первые годы существования РМО до настоящего времени известно крайне мало. Об избрании комиссии, о том, с какой целью она создавалась, имеются некоторые далеко не полные сведения[4], но роль Даргомыжского в этой

---

[3] *Корабельникова Л. З.* Концертная жизнь // История русской музыки: в 10 т. М., 1989. Т. 6. С. 207. См. также: *Фрид Э. Л.* Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910) // Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи. Л., 1961. С. 34; *Пекелис М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение. М., 1983. Т. 3. С. 44; *Алексеев-Борецкий А. А.* А. С. Даргомыжский и Русское музыкальное общество // Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: Сб. статей: К 200-летнему юбилею композиторов / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская СПб., 2014. С. 130–137.

[4] Упоминания о работе комиссии содержатся в материалах и исследованиях, в целом посвященных деятельности РМО: *Пузыревский А. И.* Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909 гг.). СПб., 1909; *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909; *Калейс А. С.* Архив РМО // Театр и музыка. Документы и материалы. М.; Л., 1963. С. 32; *Мохначева М. П.* Русское музыкальное общество: история создания // Актуальные проблемы истории русской культуры: Сб. научных трудов. М., 1991. С. 157–181; *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные

структуре практически не выявлена[5], а материалы, способные пролить свет на решение этой проблемы, долгое время оставались за пределами внимания музыковедов.

В рамках настоящей статьи предполагается проследить малоизвестную сторону деятельности композитора в Русском музыкальном обществе и представить на суд научной общественности многие документы, ранее неизвестные исследователям: автографы писем Даргомыжского, протоколы заседаний РМО, публикации в газетах. Материалы, впервые введенные в научный оборот, могут послужить базой для дальнейших изысканий.

Вскоре после образования РМО, 11 октября 1859 г., комитет Общества избрал «совещательную» (конкурсную) комиссию[6], в состав которой вошли В. Ф. Одоевский, А. С. Даргомыжский, Г. Я. Ломакин, А. Г. Рубинштейн, К. Б. Шуберт и Ф. М. Толстой.

организации в Петербурге, 1801–1917: Энциклопедия. СПб., 1999. С. 255; *Безуглова И. Ф.* Первый сезон Русского музыкального общества // Русское музыкальное общество. Константиновские чтения – 2009. К 150-летию со дня основания Русского музыкального общества: Сб. материалов научной конференции 21–22 октября 2009 г. / Сост. и ред. И. Ф. Безуглова. СПб., 2010. С. 10. О комиссии упоминается также в примечаниях издания статей и писем В. Ф. Одоевского: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 675.

[5] В монографии М. С. Пекелиса приведены общие сведения об участии композитора в деятельности РМО, а также представлен эпизод творческой биографии о переписке Даргомыжского с молодым композитором П. П. Сокальским – участником первого конкурса Общества (*Пекелис М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 2. С. 402, 405–406; Т 3. С. 22–23).

[6] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 13. Л. 2, 7.

Чуть позднее, заменив Толстого[7], к ним присоединился К. Н. Лядов. В первом заседании члены комиссии единогласно избрали Одоевского председателем и постановили проводить собрания каждый понедельник в его квартире[8].

Н. Ф. Финдейзен указывает, что данная структура создавалась для рассмотрения и оценки музыкальных сочинений, присылаемых на конкурс РМО[9]. Однако протоколы заседаний комиссии свидетельствуют о том, что круг обязанностей ее членов был значительно шире.

В частности, в собраниях составлялись программы текущих концертов Общества, зачитывались письма сочинителей, предлагающих свои произведения к исполнению, разбирались сочинения, присылаемые в РМО, обсуждались кандидатуры возможных исполнителей на музыкальных вечерах Общества и пр.[10] Так, в первом собрании было принято положение об исполнении поступающих в Общество произведений: «<…> неудобные почему-либо к исполнению пьесы возвращать к доставившим без всяких объяснений»[11]. В протоколе от 26 сентября

---

[7] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 3–3 об. Спустя год, 25 сентября 1860 г., Ф. М. Толстой известил комиссию о невозможности участвовать в ее заседаниях по причине отъезда из Петербурга на несколько месяцев (Там же. Л. 18).

[8] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 5.

[9] См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. С. 17.

[10] Некоторые обязанности комиссии обозначил В. Ф. Одоевский в письме в Дирекцию РМО (ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 10), опубликованном: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 508–510.

[11] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 5. Это положение опубликовано в одном из объявлений РМО (Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 232. 26 окт. С. 1234).

1860 г. отмечалось, что в ходе обсуждения текущих дел участники собрания зачитывали текст письма А. А. Рахманинова[12] с пожеланиями услышать в концертных программах РМО несколько романсов собственного сочинения[13]. В том же протоколе отражено общее содержание письма от неизвестного, приславшего свою кантату для исполнения[14]; зафиксировано решение одобрить увертюру композитора Роде[15] для музыкальных вечеров Общества. Названная увертюра Роде прозвучала в концерте РМО 3 дек. 1861 г.[16]

Члены комиссии, очевидно, могли выступать с определенными инициативами, рекомендовать к исполнению в концертах Общества произведения малоизвестных композиторов или же приглашать к участию исполнителей.

Подобного рода рекомендации неоднократно давал и Даргомыжский. Свидетельством тому могут служить его неопубликованные письма Д. В. Стасову. Стасов не только входил в Совет директоров и разрабатывал положения устава РМО, но и занимался «письменной частью»[17] в период 1859–1962 гг., от имени Общества активно ведя переписку с раз-

---

[12] Возможно, упомянут дед композитора С. В. Рахманинова – Аркадий Александрович Рахманинов – пианист, композитор-любитель, автор романсов.

[13] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 18 об.

[14] Там же. Л. 18.

[15] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 19 об. Вероятно, имеется в виду композитор П. Роде.

[16] См.: Программы симфонических собраний С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества // *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. Приложения. С. 3.

[17] Там же. С. 17.

личными организациями и частными лицами. Он же фиксировал в протоколах темы, обсуждаемые в заседаниях комитета и комиссии Общества.

В одном из писем Стасову того периода Даргомыжский, в частности, предложил к исполнению «Рождественский хор» А. Н. Серова[18], находя его «весьма сердечным»[19]. Серов направил нотную рукопись хора лично Даргомыжскому, отметив, что хотел бы «слышать эту партитуру»[20].

В другом послании Стасову композитор высказывал идею пригласить для участия в концерте РМО пианиста Ф. А. Канилле[21], готового сыграть «пиесу Шумана с оркестром»[22]. Даргомыжский добавлял, что Канилле «русский человек с талантом» и не следует отказывать ему в «его основательном желании»[23].

---

[18] Хор был одобрен комиссией к исполнению в десятом концерте РМО (1 февраля 1860 г.), но по техническим причинам в программу названного концерта не вошел.

[19] Письмо не опубликовано. Автограф: РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. № 142. Л. 2–2а об.

[20] Письма М. И. Глинки к А. С. Даргомыжскому и Н. А. Степанову и письма А. Н. Серова к А. С. Даргомыжскому. С предисловием и примечаниями В. Каратыгина // Невский альманах. Вып. 2. «Из прошлого» (писатель, художники, артисты). Пг., 1917. С. 82–83.

[21] В автографе указано имя А. Ф. Каниллек. Возможно, Даргомыжский имел в виду Федора Андреевича Канилле (1836–1900) – русского пианиста и педагога. Либо речь идет о неизвестном нам Ф. А. Каниллеке.

[22] Письмо не опубликовано. Автограф: РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. № 142. Л. 3–4 об.

[23] Там же. Судя по программам концертов РМО, Канилле в концертах Общества участия не принимал. Не установлено, какую пьесу Р. Шумана упоминал Даргомыжский в письме. Возможно, речь идет об исполнении «Концертштюка» Шумана для фортепиано с оркестром. Известно, что с этой пьесой Канилле выступил в концерте Бесплатной музыкальной

Пересылая Стасову Скерцо для оркестра B-dur молодого композитора М. П. Мусоргского, Даргомыжский писал: «Препровождаю к Вам для передачи Рубинштейну Скерцо Мусоргского. По моему мнению, следует его исполнить»[24]. И действительно, вскоре, 11 января 1860 г., в концерте РМО состоялось премьерное исполнение Скерцо Мусоргского под управлением А. Г. Рубинштейна[25].

Вполне вероятно, что упомянутые письма Даргомыжского Стасову – лишь небольшая часть их довольно обширной деловой переписки[26] и подобных рекомендаций за время работы в комиссии композитор сделал немало. Краткость писем и их деловой характер повлияли на невысокую степень сохранности материалов переписки и даже (предположительно) стали причиной того, что процитированные документы долгое время не привлекали внимания исследователей эпистолярного наследия Даргомыжского. Письма до сих пор не опубликованы.

В числе задач РМО, направленных на развитие музыкального образования в России, значи-

---

школы 6 апреля 1864 г. (Программы концертов Бесплатной музыкальной школы. 1862–1887 // Исторический вестник. 1887. № 3. С. 626.)

[24] Письмо не опубликовано. Автограф: РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. № 142. Л. 5–6 об.

[25] Программы симфонических собраний С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества // *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. Приложения. С. 2.

[26] О небрежном отношении к деловым письмам в наследии композитора см.: *Константинова М. А.* А. С. Даргомыжский и А. Н. Серов. Диалог о статье «Русалка» (по материалам переписки и периодики) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 [49]. С. 22.

лось и проведение конкурса на лучшее сочинение[27]. Предполагалось, что подобная инициатива «поощрит» молодых отечественных композиторов «почетной наградой», «исполнением их произведений перед публикой и материальным вознаграждением за труд»[28]. Поэтому комиссия на первом же заседании 27 ноября 1859 г. утвердила проект конкурсной задачи[29] – сочинение кантаты для хора и оркестра. По предложению Даргомыжского, в качестве поэтической основы для этого произведения было избрано стихотворение А. С. Пушкина «Пир Петра Первого»[30] с «выпущением неудобных для музыки» четырех строк из четвертой строфы[31]. Конкурсан-

---

[27] См.: ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 13. Л. 2; *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. С. 14.

[28] Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 232. 26 окт. С. 1234.

[29] [Протоколы заседаний комиссии РМО] // ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 3 об.

[30] Там же. В исследовательской литературе закрепилось не совсем верное название кантаты – «Пир Петра Великого». Предположительно, неточность была допущена в критических публикациях современников Даргомыжского и впоследствии перешла в музыковедческую литературу. См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 259. 27 нояб. С. 1376; *Пекелис М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 2. С. 402; *Карышева Т. И.* Петр Сокальский. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 106; Хронологическая таблица. События музыкальной жизни // История русской музыки: в 10 т. М., 1989. Т. 6. С. 324.

[31] Условия конкурсной задачи были опубликованы в газете «Санкт-Петербургские ведомости». В объявлении приведена часть текста, которую предлагалось переложить на музыку. Четыре строки из четвертой строфы («Родила ль Екатерина? / Именинница ль она, / Чудотворца-исполина / Чернобровая жена?») были опущены с пометкой: «Здесь выпущены четыре стиха, неудобные (что понятно всякому музыканту)

там также предлагалось принять к сведению некоторые пожелания относительно структуры сочинения: «Желательно, чтобы кантата приближалась к форме оратории, то есть содержала бы в себе независимо от хоров арию или дуэты или трио или другие сопряжения голосов по выбору авторов»[32].

В качестве высшей награды конкурса – за лучшую партитуру – комиссия назначила Золотую медаль номиналом в 50 руб., денежный приз 250 руб., исполнение кантаты в концерте РМО и бесплатный вход на музыкальные вечера Общества. За второе место полагалась Серебряная медаль и 125 руб., а также возможность исполнения в концерте РМО[33].

В условиях конкурса отмечалось, что к участию приглашаются все музыканты и любители, имеющие российское подданство[34]. Членам комиссии предстояло обсудить и выбрать лучшее произведение из

для положения на музыку» (Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 277. 19 дек. С. 1240).

[32] Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 277. 19 дек. С. 1240.

[33] Там же.

[34] В протоколе заседания указывалось: «Во избежание всякого недоразумения под выражением “русские авторы”, употребленным в пункте 2 Устава, сообразно § 1 онаго, разуметь всех русских подданных без исключения» (ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 4 об.). Вполне вероятно, что подобное уточнение в протокол внесли по инициативе В. Ф. Одоевского, имевшего определенный опыт работы в составе конкурсного жюри. Он был одним из пяти судий композиторского конкурса, организованного петербургским Филармоническим обществом в 1839 г. Тогда первую премию единогласно присудили Ю. К. Арнольду, но не вручили из-за разгоревшейся полемики о национальности победителя – Арнольда сочли не «природным русским» (см.: *Огаркова Н. А.* Арнольд Юрий Карлович (1811–1898) // Opera musicologica. 2014. № 2. С. 64).

числа присланных на конкурс. Использование номинантами девизов вместо имен обеспечивало беспристрастность оценки судей, а после оглашения результатов предполагалось раскрыть для публики лишь инкогнито победителя (с его дозволения). Нераспечатанные конверты с девизами и именами прочих участников по окончании конкурса подлежали уничтожению.

Официальное объявление о конкурсной задаче опубликовали 19 декабря 1859 г., а конкурсные партитуры следовало представить в РМО не позднее 1 сентября 1860 г. В качестве контактного лица в объявлении был указан А. С. Даргомыжский, «живущий в Санкт-Петербурге, на Моховой улице, в доме Исакова»[35]. Таким образом, Даргомыжского можно признать ключевой фигурой первого конкурса РМО. Ему принадлежала идея конкурсной задачи на текст Пушкина, и на его имя следовало направлять партитуры. Эта последняя подробность очень важна, поскольку объясняет, почему впоследствии конкурсанты и прочие соискатели вступали в частную переписку о судьбе своих сочинений именно с Даргомыжским[36].

---

[35] Санкт-Петербургские ведомости. 1859. № 277. 19 дек. С. 1240.

[36] Такую переписку начал в 1860 г. и незнакомый лично с Даргомыжским молодой сочинитель из Одессы П. П. Сокальский. Он обратился к композитору с письмом, желая получить письменные отзывы членов комиссии о произведении, представленном им на первый конкурс РМО. В монографии «А. С. Даргомыжский и его окружение» М. С. Пекелис попытался найти связь между Даргомыжским и Сокальским и привел несколько косвенных причин, побудивших молодого музыканта начать переписку с Даргомыжским. Предположительно, Пекелис не был знаком с текстом объявления о конкурсной задаче, опубликованной в газете «Санкт-Петербургские ведомости», и не знал о публикации в объяв-

К назначенному сроку комиссия получила сочинения под девизами «Природа», «МПТ», «Эхо», «Labora Semper», «Правда», «Хателякс», «Кто любит, тот верит»[37] от семи претендентов на награду. После заседания 26 сентября 1860 г. члены конкурсного жюри смогли дома изучить присланные партитуры[38], а 4 октября после бурного обсуждения комиссия вынесла вердикт о невозможности присудить медаль и первую премию: «Ни одна из сих семи партитур не заслуживает награды медалями»[39]. Тем не менее в жюри выделили два сочинения для награждения поощрительными денежными призами[40].

После вскрытия конвертов с именами призеров стало известно, что под девизом «Хателякс» выступал петербургский скрипач и композитор Н. Я. Афанасьев, а девиз «Кто любит, тот верит» избрал для себя композитор-любитель из Одессы П. П. Сокальский[41].

лении имени и адреса Даргомыжского. (См.: *Пекелис М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 2. С. 405. См. также первую публикацию письма Даргомыжского к П. П. Сокальскому: *Карышева Т. И.* Из истории украинской музыкальной культуры (П. П. Сокальский) // Советская музыка. 1950. № 4. С. 87–88; *Карышева Т. И.* Петр Сокальский. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 106–107. Подобно Сокальскому с аналогичной просьбой и примерно в то же время обратился к Даргомыжскому и другой соискатель конкурсной премии, чье письмо рассматривалось на одном из заседаний комиссии (ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 18). Следовательно, конкурсанты восприняли публикацию адреса Даргомыжского в условиях конкурса как дозволение вступать в переписку с композитором.

[37] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 18–19.

[38] Там же. Л. 19.

[39] Там же. Л. 26.

[40] Там же. Л. 26–27 об.

[41] Там же. Л. 28 об.

Судьи оказались беспристрастны к именам, но не к идеям.

Уже в ходе дискуссий по обсуждению кантат наметился раскол, обозначивший явные противоречия во взглядах членов жюри. Голоса разделились: четыре против одного[42], и в меньшинстве остался композитор Даргомыжский.

Можно заключить, что основу полемики составил вопрос о критериях оценки. Что именно комиссия должна оценивать и чему отдать предпочтение: таланту или навыкам сочинительства?

Даргомыжский, безусловно, выступал в поддержку таланта, считая, что дарование важнее, чем знания о верном голосоведении и оркестровке. Он предлагал выделить прежде всего работу Сокальского, но остальные члены комиссии (Г. Я. Ломакин, К. Б. Шуберт, В. Ф. Одоевский, К. Н. Лядов) эту идею не поддержали, посчитав, что оба сочинения в равной степени могут претендовать на поощрительные денежные призы[43].

Разгоревшаяся полемика – вероятно, весьма жаркая – получила отражение в тексте протокола заседания. В документе зафиксированы и изначально снисходительная оценка сочинения Сокальского, и внесенные исправления, в которых сформулирован иной взгляд на достоинства и недостатки автора[44]: партитура под девизом «Кто любит, тот верит» (Сокальский) «<…> обличает в авторе *некоторое* [за-

---

[42] Санкт-Петербургские ведомости, 1860. № 232. 26 октября. С. 1234.

[43] Об этом писал Даргомыжский Сокальскому. См.: *Карышева Т. И.* Из истории украинской музыкальной культуры (П. П. Сокальский) // Советская музыка. 1950. № 4. С. 87–88.

[44] Цитата приведена по автографу с сохранением всех исправлений.

черкнуто] *много* [вставлено] дарование, но с тем вместе *совершенное незнание* [зачеркнуто] *недостаточное знание* [вставлено] музыкальной техники, так что ее и исполнить невозможно, разве с значительными переделками <…>», а партитура под девизом «Хателякс» (Афанасьев) «<…> показывает в авторе знание техники, хотя не отличается свежестью идей»[45].

Дальнейшее развитие этого сюжета дает основания предполагать, что именно Даргомыжский настаивал на внесении в протокол формулировок, выделивших дарование Сокальского и смягчивших приговор о «совершенном незнании музыкальной техники».

Таким образом, оценивание конкурсных работ продемонстрировало принципиальные расхождения во взглядах судий. Чему отдать предпочтение: природному дарованию или приобретенному знанию о технике сочинения. Вполне закономерно стремление большей части конкурсной комиссии РМО (общества, для которого музыкальное образование – основная цель) оценивать уровень профессиональной подготовки соискателей премии. И для идеологов РМО было важно продемонстрировать музыкальной общественности, что Золотая медаль и первая премия не вручались, так как на конкурс не представлено произведений, написанных на достойном уровне.

Необходимо добавить, что и критерий «национальность авторов» получил в ходе обсуждений противоположные трактовки. Условие конкурса о российском подданстве соискателей рассматривалось членами комиссии скорее как формальность, а Даргомыжский трактовал его вполне конкретно:

[45] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 26.

поощрению подлежат прежде всего русские по духу сочинения. Он выделил «русскость» как категорию музыкального мышления Сокальского, обнаружив в его сочинении свидетельство серьезного изучения произведений русской школы. Эти критерии – талант и знакомство с произведениями русской школы – были очень важны для Даргомыжского; именно потому он так настаивал на присуждении Сокальскому первой премии, а Афанасьеву – второй[46].

Остальные участники заседания в полной мере не поддержали эту инициативу, но внесли уточнения в окончательный вердикт: назначить Сокальскому и Афанасьеву «равно» вторую премию, «поскольку качество и недостатки обеих партитур различного свойства: в одной заметно дарование без знания, а в другой – основательные знания без дарования»[47].

Можно предположить, что подобная формулировка в протоколе собрания примирила членов комиссии. Однако в публикации результатов конкурса[48], подготовленной председателем Одоевским[49], не указывалось, что победители фактически награждены в разных номинациях: за дарование и технические навыки сочинительства.

В весьма пространном тексте объявления об итогах конкурса достаточно сдержанно сказано, что

---

[46] См.: *Карышева Т. И.* Из истории украинской музыкальной культуры (П. П. Сокальский) // Советская музыка. 1950. № 4. С. 88.

[47] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 27 об.

[48] См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 232. 26 окт. С. 1234.

[49] Текст объявления публиковался в газете без подписи. О том, что его автор В. Ф. Одоевский, известно на основании протокола заседания комиссии (ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 28 об.).

комиссия не присудила медалей вовсе, но посчитала нужным поощрить работы двух авторов, которые подписались девизами «Хателякс» и «Кто любит, тот верит». В конце публикации Одоевский довольно резко высказался о явных недостатках конкурсных сочинений, а также отметил, что члены жюри в целом обнаружили недостаток знаний и технической подготовки участников.

Избранный Одоевским ракурс официального объявления о результатах конкурса, по всей вероятности, вызвал недоумение Даргомыжского: напечатанный в газете текст явно отличался от записей в протоколе. Свое неудовольствие композитор выразил в письме к Одоевскому, ранее не публиковавшемся:

> Многоуважаемый Князь,
>
> Все очень хорошо, только Вы обещали мне выразиться так, что комиссия нашла из представленных кантат – под девизом: кто любит, тот верит лучшею по дарованию, а под девизом Хателякс лучшею по познаниям, но в публикации этого именно не сказано.
>
> Я человек практический и знаю, что слово одобрения – великий двигатель для молодого таланта. Такова моя цель: но впрочем – будь по большинству голосов.
>
> 1000 раз прошу извинения за беспорядочное писание. У меня идет спевка, разучивание хоров из Вакха. Суета страшная.
>
> Искренно преданный
>
> Даргомыж…[росчерк][50].

Причины недовольства Даргомыжского не только в обиде за молодое дарование. Неприятным композитору могло показаться и то, что Одоевский, составляя официальный текст о результатах конкурса, не только не отметил талант как то самое преимущество сочинения Сокальского, на котором так на-

[50] ВМОМК. Ф. 78. № 263.

стаивал Даргомыжский, но нивелировал важность таланта для соискателей композиторской премии РМО. Вполне вероятно, что это один из тех случаев, когда Даргомыжский осознавал, что официальная политика Общества идет вразрез с его личными убеждениями о достоинствах музыкальных сочинений, а идея конкурса состоит не столько в поощрении истинных дарований, сколько в продвижении идеи о музыкальном образовании.

В объявлении Одоевский высказал не только свое личное мнение[51], но и официально продекларировал позицию РМО по отношению к музыкантам-любителям: сам по себе талант мало что значит, необходимо систематическое образование. В избранных для данного заявления формулировках выплескивается раздражение Одоевского по отношению к талантливым самоучкам-дилетантам:

> <…> если бы комиссия приняла за основу своих суждений только дарования сочинителей, то была бы часто поставлена в следующее странное положение: одобрить партитуру, невозможную к исполнению[52].

История показала, что и Даргомыжский, и Одоевский – каждый по-своему – оказались правы. Даргомыжскому было важно высказать слово одобрения молодому таланту, поддержать увлечение музыкой русской школы. Возможно, эта поддержка определила дальнейший творческий путь композитора

---

[51] В. Ф. Одоевский открыто выступал в поддержку создания консерватории в России, указывая, что это учреждение «поможет распространению здравых понятий о музыке как искусстве и как науке» (*К. В. О.* Концерт Русского музыкального общества // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. 24 февр. № 41. Опубликовано также: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 250–251).

[52] Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 232. 26 окт. С. 1234.

Сокальского и в целом повлияла на формирование идеалов композиторов «Могучей кучки».

Одоевский же исходил, в том числе, из дидактических соображений: избранные комиссией конкурсные сочинения следует предъявить на суд публики и исполнить в концертах РМО. И этот практический подход дал толчок для дальнейшего развития сюжета, особым образом расставив акценты в споре о том, что считать приоритетным: талант или технические навыки.

Включение в программу концертов произведений призеров[53] – это поощрение победителей, отчет РМО о достижениях и демонстрация уровня технических навыков соискателей. Талантливое, но неумело записанное[54] произведение Сокальского оказалось неисполнимым[55].

---

[53] О намерении исполнить в концерте Общества сочинения Сокальского и Афанасьева от имени РМО писал Сокальскому Д. В. Стасов. Он отмечал, что сочинение Сокальского требует переделок, ибо в представленном на конкурс виде его невозможно исполнить (ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 36).

[54] Сам Сокальский придерживался иного мнения. То, что члены комиссии приписывали его неумению грамотно записать музыкальные идеи, он объяснял поисками собственного стиля в «более русском духе». Сокальский указывал, что мог бы писать по немецким образцам и создать «более правильную» оркестровку, но сознательно этого не сделал (ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 49 об.). Он косвенно упрекал членов комиссии в «рутинном» взгляде на музыку, отмечая, что обвинения в невозможности исполнения приходилось в свое время выслушивать Моцарту, Бетховену и Глинке (Там же). Некоторые цитаты из этого письма Сокальского опубликованы: *Калейс А. С.* Архив РМО // Театр и музыка. Документы и материалы. М.; Л., 1963. С. 32.

[55] Предположительно, Сокальский переработал это сочинение. Т. И. Карышева упомянула, что кантата была исполнена в Одессе 14 мая 1861 г. (*Карышева Т. И.* Из истории украинской музыкальной культуры (П. П. Сокальский) // Советская музыка. 1950. № 4. С. 87).

Вместе с тем, сочинение второго победителя – Афанасьева – хотя и не отличалось новизной идей, но было написано технично и расценено комиссией как пригодное для концертной программы. Сам факт такого исполнения (концерт состоялся 21 ноября 1860 г.[56]) остался в истории музыки и даже со временем стал неверно интерпретироваться критиками и исследователями, называвшими Афанасьева в качестве единственного победителя первого конкурса РМО[57]. Напрашивается вывод о том, что кантата Афанасьева «Пир Петра Первого» вошла в историю благодаря его навыкам оформления партитуры необходимым для исполнения образом.

В целом первые конкурсы Общества вполне предсказуемо выявляют закономерность: чем труднее форма конкурсного задания, тем меньше претендентов на конкурсную премию.

Этому заключению можно найти подтверждение и в результатах последующих композиторских состязаний. По условиям второго конкурса РМО (1861 г.) следовало представить на суд жюри произведение камерного жанра – квартет «для смычковых инструментов», и эта задача привлекла заметно большее количество участников, чем годом

---

[56] Программы симфонических собраний С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества // *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. Приложение. С. 2.

[57] См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 259. 27 нояб. С. 1376. В издании «История русской музыки» о результатах конкурса приведены неполные сведения, а имя Сокальского не названо вовсе: «Первый конкурс РМО; премии удостоена кантата Н. Я. Афанасьева “Пир Петра Великого”» (Хронологическая таблица. События музыкальной жизни (сост. Т. В. Корженьянц) // История русской музыки: в 10 т. М., 1989. Т. 6. С. 324).

ранее. Конкурсная комиссия (в составе А. С. Даргомыжского, О. И. Дютша, Н. И. Зарембы, Ф. О. Лешетицкого, Сантиса[58], А. Г. Рубинштейна, К. Б. Шуберта) рассмотрела и выслушала 16 января 1862 г. 13 квартетов[59] и постановила выдать первую премию в 125 руб. автору квартета под девизом «Волга». Им оказался Н. Я. Афанасьев – призер предыдущего конкурса. Вторую премию в 75 руб. вручили В. Г. Кастриото[60], чье сочинение значилось под девизом «Искусство для искусства»[61].

Вполне решаемой для участников оказалась и задача комиссии на четвертый конкурс (1863 г.) по написанию шести четырехголосных песен. Поощрительные премии получили М. Бернард и Зайцев[62].

---

[58] Вероятно, в составе комиссии упомянут М. Л. Сантис.

[59] Сочинители квартетов скрыли свои имена под девизами «Русский русскому», «И дым отечества сладок и приятен», «Всё к лучшему», «Эолова арфа», «Лира», «Первый час пополудни», «In Deo spes mea», «Музыкальная Россия», «Волга» (Н. Я. Афанасьев), «Чему быть, тому не миновать», «Земля наша велика и обильна», «Собственность есть воровство», «Искусство для искусства» (В. Г. Кастриото-Скандербек) (Разные известия. Музыкальный конкурс // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. № 22. 28 янв. С. 101).

[60] Еще в 1850 г. Кастриото сообщал в письме Даргомыжскому о сочинении квартета (*Финдейзен Н. Ф.* А. С. Даргомыжский. Автобиография – Письма – Воспоминания современников. СПб., 1921. С. 32; *Пекелис М. С.* А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 2. С. 392). Пока неизвестно, был ли представлен на конкурс РМО тот самый квартет и имел ли ранее Даргомыжский отношение к этому сочинению.

[61] Разные известия. Музыкальный конкурс // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. № 22. 28 янв. С. 101.

[62] См.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества. С. 40.

Произведения камерных жанров, такие как песни, романсы, сонаты, квартеты и пр., входили в салонный репертуар многих любителей – исполнителей и сочинителей. Формы эти были вполне просты и понятны для отечественных музыкантов и, очевидно, не вызывали особенных технических затруднений при написании. Но когда речь шла о формах развернутых и более сложных, конкурсанты испытывали трудности при выполнении задач, а жюри – при оценивании.

Третий конкурс РМО (1862 г.) с предписанием сочинить увертюру для симфонического оркестра почти точно повторил судьбу первого конкурса. Написание увертюры, как и ранее кантаты, не вызвало энтузиазма у отечественных сочинителей. На конкурс было прислано всего семь партитур, и членам комиссии предстояло избрать лучшую.

25 января 1863 г. один из директоров РМО, В. А. Кологривов, направил письмо Даргомыжскому от лица Дирекции. С этим посланием Кологривов препроводил композитору партитуры семи конкурсных увертюр и просил письменно сообщить в контору РМО мнение об этих сочинениях[63]. Ответное письмо в Общество композитор направил спустя два дня.

В бумагах РМО сохранился чистовой автограф этого документа, ранее в полном виде не публиковавшегося[64].

---

[63] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 127.

[64] Этот автограф упоминается в работе: *Калейс А. С.* Архив РМО // Театр и музыка. Документы и материалы. М.; Л., 1963. С. 47.

Г. Н. Тимофеев в неопубликованной статье (1910–1920) «Переписка А. С. Даргомыжского» цитирует близкий по смыслу текст, указывая, что в его распоряжении находился черновик письма Даргомыжского (Г. Тимофеев. «Переписка

В Русское музыкальное общество.

Возвращая при сем доставленныя мне от общества 25 Генваря за № 16, для просмотрения и выражения моего мнения, семь увертюр, написанных на конкурс 1862 г., я долгом считаю заявить что, по крайнему разумению моему, нахожу лучшею из них и даже изобличающую в авторе некоторый талант увертюру под девизом: Тысячелетие России.

В случае если бы Русскому музыкальному обществу благоугодно было знать которую затем из остальных шести увертюр полагаю лучшею, то нахожу, что самая приличная из них – это увертюра под девизом: свобода крестьян.

А. Даргомыжский

С.П. бург

27 генваря 1863 г[65].

Мнение Даргомыжского не получило поддержки прочих членов комиссии. В частности, Лядов не-

---

А. С. Даргомыжского». Рукопись // РГАЛИ. Ф. 2658. № 859. Оп. 1. Л. 31). Этот же черновой документ (или его копия) без даты со ссылкой на Тимофеева оказался в распоряжении автора публикации (Е. В. Гиппиуса. – *М. К.*) «Четыре неизданные письма А. С. Даргомыжского» // Орфей. Книги о музыке. Кн. 1 / отв. ред. А. В. Оссовский. Пб., 1922. С. 188, 192. Очевидно, что ни Тимофеев, ни Гиппиус не располагали сведениями о существовании чистового автографа этого письма, точной датировке документа и месте его хранения.

[65] ЦГИА. Ф. 408. Оп. 1. № 10. Л. 129. Необходимо отметить, что в данном деле произведена двойная пагинация. Лист с письмом Даргомыжского помечен номером 124, цифра эта зачеркнута, а рядом выставлен номер 128. В дело вшит дополнительный лист (текст машинописный; в современной орфографии), на котором в советскую эпоху сотрудниками архива сделано уточнение, что интересующий нас документ находится на Л. 129. Вместе с тем, дальнейшая нумерация листов не изменена и документ, следующий за письмом Даргомыжского (письмо Ц. А. Кюи В. А. Кологривову), также помечен как лист 129.

сколько скептически отозвался об увертюрах, чьих авторов выделил Даргомыжский. Так, в сочинении под девизом «Свобода крестьян» он усмотрел отступление от канонов и сопроводил его отзывом: «За музыкальное вольнодумство приписать в Крепостные», – а увертюру, подписанную девизом «Тысячелетие России», Лядов оценил невысоко: «Нечего говорить. Дывись на сей девиз»[66].

Другой член жюри, Шуберт, написал краткий комментарий о сочинении под девизом «Тысячелетие России»: «Моцарт, Бетховен, Вагнер»[67], – чем засвидетельствовал влияние означенных композиторов на конкретного автора.

3 марта 1863 г. состоялась репетиция Общества, на которой члены комиссии могли слышать произведения соискателей на премию РМО. На основании этого опыта, а также с учетом письменных оценок жюри было решено, что ни одна увертюра не заслуживает премии[68].

К сожалению, нам почти не дано судить о партитурах этих произведений: по условиям конкурса РМО композиторы, не ставшие призерами, получали свои сочинения назад. Не сохранились и имена этих авторов, поскольку конверты с расшифровками девизов были уничтожены по окончании конкурса. На данном этапе исследования невозможно определенно сказать, что именно привлекло Даргомыжского в избранных им партитурах. Не удалось обнаружить и тексты протоколов-обсуждений, способных выявить причину несогласия Даргомыжского с членами конкурсной комиссии. Однако можно предположить, что в процессе обсуждения конкурс-

[66] ЦГИА. Там же. Л. 136.

[67] Там же. Л. 135.

[68] ЦГИА. Там же. Л. 140.

ных работ вскрылись разногласия между членами комиссии, возникшие несколькими годами ранее.

Рассмотрение и изучение представленных архивных материалов дает основание заключить, что участие Даргомыжского в деятельности конкурсной комиссии РМО позволило обогатить программы концертов Общества новыми талантливыми произведениями, способствовало приглашению интересных отечественных музыкантов-исполнителей. В качестве члена комиссии композитор вел переписку с музыкантами Сокальским, Серовым, Одоевским, общественным деятелем Д. В. Стасовым и др.

Инициатива Даргомыжского по формированию конкурсных задач, избрание им произведения А. С. Пушкина в качестве стихотворной основы задали определенный модус в работе конкурсантов, а участие композитора в обсуждении конкурсных сочинений помогло выявить имена начинающих талантливых сочинителей.

В то же время полемика между Даргомыжским и членами конкурсной комиссии вполне четко маркирует убеждения сторон. Избирая различные критерии оценки конкурсных сочинений, Одоевский и Даргомыжский демонстрируют свои убеждения. Одоевский – явный сторонник консерваторского образования в России. Он указывал на общий недостаток конкурсных работ – отсутствие навыков и техники сочинения – и логично подготавливал вывод о пользе учреждения консерватории, где музыканты-любители получат необходимые знания, а процесс преподавания будет опираться на научную базу.

Как уже отмечалось, для Даргомыжского приоритетным был талант, музыкальное дарование сочинителя. Он не отрицал необходимости музыкального образования, но едва ли в полной мере симпатизировал идее устройства консерватории по европейскому образцу. Описывая в письме Сокальскому

полемику в жюри о главенстве дарования над выучкой, Даргомыжский противопоставлял себя прочим членам комиссии. И добавлял: «К сожалению, профессорский взгляд в искусстве не может никогда сойтись с художническим»[69].

[69] Цит. по: *Карышева Т. И.* Из истории украинской музыкальной культуры (П. Сокальский) // Советская музыка. 1950. № 4. С. 88.

УДК 78.03

«Ma chère petite Aïno». The Role of a Paris Conservatoire Singing Professor as Architect of an Opera Singer's Career, as Seen through Letters of Edmond Duvernoy and Aïno Ackté

Helena Tyrväinen (Helsinki)

«Моя милая Айно». Роль профессора пения Парижской консерватории в создании карьеры оперной певицы (по материалам переписки Эдмона Дювернуа и Айно Акте)

Хелена Тюрвяйнен (Хельсинки)

Аннотация. Собрание рукописей оперной певицы Айны Акте-Яландер (Aino /Aïno Ackté-Jalander; 1876–1944) в Национальной библиотеке Финляндии (Хельсинки) содержит одну из самых обширных и интернационально ориентированных эпистолярных коллекций в архивах финских музыкантов-профессионалов. Коллекция не только проливает свет на солидную международную репутацию талантливой представительницы Великого княжества Финляндского в поздний период истории Российской империи, но и свидетельствует о динамичном процессе интернационализации финской музыкальной жизни.

В настоящей статье рассматриваются этапы профессионального становления певицы в связи с динамичным, постоянно менявшимся полем воздействия существовавших одновременно культурных столиц. Основу публикации составляют 117 писем, почтовых открыток, записок, которые преподаватель по классу пения Эдмон Дювернуа (1844–1927) писал Айно Акте в течение тридцати лет. Письма Дювернуа дают представление о карьерной стратегии оперной певицы прежде всего в Париже; раскрывают вопросы взаимодействия Парижской оперы с другими оперными театрами того времени, в частности Метрополитен-

опера Нью-Йорка. Письма же самой Акте к Дювернуа неизвестны.

Представленная переписка свидетельствует о ключевой роли преподавателя вокала в Париже как учителя пения, репетитора, опекуна и посредника между учащимся и оперным учреждением на протяжении всей профессиональной жизни певца. Учитель договаривался с оперными режиссерами об ангажементах, которые давали бывшему ученику роли, подходившие ему по типу. И действительно, Акте уже скоро довелось исполнять роли *ingénue*, художественно ограничивающие ее.

«Авторов» парижской карьеры Акте было несколько, они по-разному работали на успех певицы, но сотрудничали друг с другом. Размышляя о значении писем как исторического источника, Маарит Лескеля-Кярки пишет: «Взаимодействие и диалогичность переписки приводят к тому, что письма как бы частично принадлежат другому человеку».

Переписка раскрывает динамичную сеть контактов (network), действовавшую в тени «машины» Парижской оперы; демонстрирует относительность значения мастерства звезды – певца или певицы – для его (ее) собственной оперной карьеры. Я исследую специфические локальные и культурные условия формирования певческой карьеры Акте в период обучения, а также на протяжении всей ее профессиональной деятельности.

Можно с полным основанием утверждать, что Париж сформировал Айно Акте как артистку. В 1894–1897 гг., когда в Финляндии еще не существовало собственной оперной институции, Акте обучалась вокалу в Парижской консерватории, а затем, в 1897–1904 гг., была приглашена солисткой в *Opéra*. Будучи 24 лет от роду, в 1900 г., она стала самой высокооплачиваемой певицей *Opéra*. Айно Акте имела и международный успех за пределами Парижа, однако нигде более она не добилась столь длительного стабильного положения. После 1913 г. певица более не появлялась на зарубежных сценах.

Чтобы объективно оценить обстоятельства парижского успеха Акте и последующего заката ее карьеры, не-

обходимо изучить роль режиссера *Opéra* Педро Гайара (Pedro Gailhard), а также журналиста-либреттиста Пьера-Бартелеми Гёзи (Pierre-Barthélemy Gheusi).

Ключевые слова: история музыки, история музыкального исполнительства, переписка учителя с учеником, вокальная педагогика, опера, Париж, стратегия карьеры, Айно Акте, Эдмон Дювернуа, Консерватория, Opéra, культурные столицы, космополитизм.

Хелена Тюрвяйнен – кандидат искусствоведения (PhD), музыковед, сотрудник Университета Хельсинки. Изучала музыковедение в Университете Хельсинки, в Париже (в École Pratique des Hautes Études у Франсуа Лезюра и Университете Сорбонны, Paris IV), а до этого – фортепиано в академии Сибелиуса (Хельсинки). Является специалистом по творчеству финского композитора Ууно Клами (автором работы *Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa* – «На пути к Калевале: Идентичность, эклектика и французский след в музыке Ууно Клами», 2013); по истории финно-французских музыкальных контактов; по вопросам транскультурных отношений. Опубликовала статьи на финском, французском, английском и русском языках. В 1994–1998 гг. принимала участие в исследовательском проекте «Франция в северной музыке 1900–1939 гг.» («France in Nordic Music 1900–1939»; проект финансировался «Nordic research council in the Humanities»). Исследовательница является редактором нескольких академических антологий; организовала ряд международных конференций в Хельсинки, Санкт-Петербурге («Русско-финские музыкальные контакты на рубеже XX в. в контексте союза России и Франции» в Российском институте истории искусств, 2003 г., совместно с Жанной Князевой) и Париже («France dans la musique nordique – Relations musicales franco-nordiques 1900–1939» [«Франция в северной музыке – музыкальные контакты Франции и Северных стран 1900–1939»], 1999 г.). Читает гостевые лекции в École Pratique des Hautes Études (Париж, 2015) и в Универ-

ситете Кембриджа (2019). Ее исследования финансируются Академией Финляндии, Академией Сибелиуса, Культурным фондом Финляндии, фондом Конкордии, фондами Jenny and Antti Wihuri, the Niilo Helander Foundation, the Kone Foundation, Обществом Kymenlaakso Культурного фонда Финляндии, the Alfred Kordelin Foundation, the Emil Aaltonen Foundation,

Abstract. The manuscript collection of opera singer Aino (Aïno) Ackté-Jalander (1876–1944) in the National Library of Finland, Helsinki, contains one of the most extensive collections of letters of any Finnish music professional. Besides documenting the solid international standing of this talented citizen of the Grand Duchy during the latter part of the Russian imperial era, it casts light on Parisian opera culture and on the dynamic internationalization of Finnish musical life taking place at the time. While Ackté is also remembered for her successful initiatives in Finland's national musical culture, she appears in this article first and foremost as an international opera diva. In their quest for professionalism and success, European musicians at the turn of the 20th century worked in a changing international environment established in several attractive cultural and musical centres. In this context I observe the formation of the career of one of Finland's most successful music professionals in its relation to a dynamic powerfield of many contemporaneous but different cultural capitals (Christoph Charle), a powerfield under constant transformation.The principal source material for this study includes the 117 letters, cards, or notes that Aïno Ackté's voice teacher Edmond Duvernoy (1844–1927) wrote to her over a period of about thirty years; Ackté's letters to Duvernoy remain undiscovered. Duvernoy's letters offer information on the strategy for a successful opera career in the Parisian context. This correspondence unveils a dynamic network operating behind the Parisian opera machine, and thus depicts a star singer's mastery of her own career as only relative. It is along these lines that I investigate the specific local and cultural conditions behind the formation of Ackté's singing career. A singer's success in Paris did

not necessarily guarantee her a favoured position in other opera centres. Duvernoy's letters also shed light on the interaction and rivalry of the Opéra with other important opera houses, and in particular with New York's Metropolitan Opera.
It may reasonably be claimed that Paris shaped Ackté as an artist. At a time when no institutional operatic activity existed in Finland, she undertook her vocal studies at Paris's famous Conservatoire in 1894–1897, and was subsequently engaged as a soloist at the Opéra in 1897–1904. In 1900, at the age of 24, she was the Opéra's most highly paid female singer. She also enjoyed a remarkable international career outside Paris, but nowhere else did she gain an equally stable long-term status. After 1913 she appeared no more in foreign opera houses.
The letters of Duvernoy to Ackté reveal that in Paris the singing teacher's pivotal position as vocal coach, répétiteur, guardian, and contact person vis-à-vis the opera institution continued uninterrupted throughout a singer's professional life. The teacher negotiated with opera directors to find engagements that would match a student's role type; yet in fact, Ackté was soon to experience ingénue roles, which frequently were assigned to her, as artistically restrictive.

Keywords: history of music, history of musical performance, correspondence, teacher–student relations, vocal pedagogy, opera, Paris, career strategy, Aïno Ackté, Edmond Duvernoy, Conservatoire, Opéra, cultural capitals, cosmopolitanism.

Dr. Helena Tyrväinen – PhD, is a musicologist and researcher at the University of Helsinki. She studied musicology at the University of Helsinki, the École Pratique des Hautes Études, and the Université de Paris–Sorbonne (Paris IV), as well as piano at the Helsinki Sibelius Academy. She specializes in the music of Finnish composer Uuno Klami (*Kohti Kalevala-sarjaa: Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*, [Towards the Kalevala Suite: Identity, Eclecticism and the French Trace in the Music of Uuno Klami], 2013),

Finnish-French and Franco-Nordic music relations, and questions of transcultural relations, on which she has published articles in Finnish, French, English and Russian. In 1994–1998 she participated in the NOS-H-financed Nordic research project *France in Nordic Music 1900–1939*. She has been Visiting Scholar at the École Pratique des Hautes Études (2015) and at the University of Cambridge (2019).

helena.tyrvainen@helsinki.fi

In 1894 eighteen-year old Finnish soprano Aïno Ackté[1] (1876–1944) was enrolled at the Paris Conservatoire; among the female candidates for entry to the singing classes in that session, she was judged to be

[1] This article is based on research carried out with the generous support of the Jenny and Antti Wihuri Foundation and the Finnish Cultural Foundation, to both of which I wish to express my gratitude. My ideas were much inspired by talks with Professor, Director of Research Katharine Ellis and Professor Susan Rutherford during my period as Visiting Scholar at the Department of Music at the University of Cambridge in January–March 2019; this stay was made possible through a travel grant of the Dean of the Faculty of Arts, University of Helsinki. I wish to thank sincerely these generous parties, and also the participants of the symposium «Das Studium des Briefwechsels: Stand und Perspektive der Forschung» (organised by Senior Researcher, Dr. Jeanna Kniazeva) for their exchange of ideas. – The English-language translations from original sources in Finnish, Swedish, and French are my own. The only exceptions are excerpts from Pentti Savolainen's and Matti Vainio's collection *Aino Ackté: Elämänkaari kirjeiden valossa* [Aino Ackté: A curve of life seen in the light of letters] which I have used; in these cases I have translated into English their Finnish translations from Swedish or French. – The singer grew up as Aino Achté and only started to use the version of her name we know today during her studies at the Paris Conservatoire. The reason, according to her, was that she was

the best[2]. In a sense, her future professional prospects were thus sealed. Among the primary responsibilities of the Conservatoire was the training of singers for the chief institution of French music, the Opéra, and for the other nationally subsidised opera theatre, the Opéra-Comique[3]. In order to pursue his or her studies, which were free of charge, the student had to consent to work afterwards with a modest salary at one of these national theatres for two years – provided that this was justified by a prize granted by the Conservatoire, and if the directors of these theatres so wished[4]. Aïno Ackté was engaged as a soloist at the Paris Opéra in 1897 at the age of 21.

In Finland, Aïno Ackté's story has drawn lasting glamour from its close association with the Paris of *la belle époque*. In comparison, few present-day Finns know the reputation of their compatriot Alma Fohström (1856–1936), who was Professor of singing

---

annoyed by her solfège teacher at the Paris Conservatoire, Paul Vidal, asking her 'at the beginning of each lesson': «Êtes-vous déjà achetée?» (Have you already been bought?) Aino Ackté, *Muistojeni kirja* 1 (Helsinki: Otava, 1925), 51. She therefore replaced the «h» of her family name with a «k». The reason for writing the «i» of her first name with a trema was clearly because the first two vowels are supposed to be pronounced separately.

[2] Many Parisian newspapers published the names of the chosen singing students in the order of acceptance, see e.g., *Le Journal*, 26 October 1894; *La Presse*, 27 October 1894; *La Liberté*, 25 October 1894; *Journal des Débats*, 25 October 1894; *Le Figaro* 25 October 1894.

[3] See Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs* (Paris: Imprimerie nationale, 1900), 281–288 and e.g., Kimberly White, *Female Singers on the French Stage*, 1830–1848 (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 25.

[4] Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, 394.

at the St. Petersburg conservatoire from 1909 to 1917, and who before obtaining this esteemed position had had a great international singing career[5]. It is easy to grasp today that Fohström's brilliant story was effectively silenced by the Bolshevik revolution and the national independence of the Grand Duchy of Finland in 1917. That the reputation of Ackté evolved differently is only partly the consequence of her memoirs, published in 1925 and 1935[6]. Since her death, a doctoral dissertation and several books and articles on Ackté have been published in Finland (in the Finnish language), as well as a collection of her correspondence. She is the heroine of the recent, partly fictional novel *Ackté!* by Raija Oranen and of an essay in the collection *Rooli ja kohtalo* (The role and the destiny) by writer Pekka Suhonen[7]. An opera named *Aino Ackté* by composer and opera director Ilkka Kuusisto was completed

[5] On Fohström, see Svetlana Toivakka, *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna* [Alma Fohström, an international primadonna, doctoral dissertation in Musicology, University of Helsinki], Acta Musicologica Fennica 31 (Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura [Finnish musicological society], 2015). (Internet source: http://urn.fi/URN: ISBN:978-951-51-0827-2, date of access: 06 July 2019).

[6] Aino Ackté, *Muistojeni kirja* 1 (Helsinki: Otava, 1925); in Swedish, *Minnen och upplevelser* (Helsingfors: Söderström, 1925); Aino Ackté, *Taiteeni taipaleelta* (Helsinki: Otava, 1935).

[7] For Finnish-language literature on Ackté, see e.g., Pentti Savolainen, *Savonlinnan oopperajuhlat Aino Acktésta Martti Talvelaan* (Savonlinna: Savonlinnan oopperajuhlien kannatusyhdistys, 1980); Outi Pakkanen, *Aino Ackté, Pariisin primadonna* (Helsinki: WSOY, 1988); Raija Oranen, *Ackté!* (Helsinki: Teos, 2016); Pekka Suhonen, *Rooli ja kohtalo* (Helsinki: Otava, 1996); Pentti Savolainen & Matti Vainio (eds). *Aino Ackté: Elämänkaari kirjeiden valossa* [Aino Ackté: A curve of life seen in the light of letters] (Helsinki: WSOY, 2002); Anne Sivuoja-Gunaratnam, *Aino Acktén rooli Juhan libretistinä* [Aino Ackté's role as the librettist for Juha], in J. Hakkarainen,

in 2011 and first performed in 2017[8]. In Finland, her story is seen as a heroic story or, at the very least, as a story of «the lonely rider», and every cultivated Finn still knows the name Aïno Ackté. Indeed, with many pieces of the big picture encompassing her still missing, she remains something akin to a national myth.

If, despite her international career, Ackté is today better remembered in Finland than elsewhere, this is no doubt due partly to the nature and location of the available source material. A noteworthy part of her voluminous, international correspondence is written in either Swedish or Finnish, neither of which is widely spoken[9]. Her entire archive is conserved in the National library of Finland, in Helsinki, – a remote destination from the viewpoint of many scholars. But Ackté's files,

---

P. Metso ja V. Kiiveri (eds), *Veisuin ylistäkää: Juhlakirja Hilkka Seppälän täyttäessä 60 vuotta* (Joensuu: Joensuun yliopisto, Ortodoksisen teologian julkaisuja 32, 2003), 175–194.

Research publications on Ackté in languages other than Finnish are rare. However, see Anne Sivuoja-Kauppala, «Salome's slow dance with Lord Chamberlain», in Clair Rowden (ed), *Performing Salome, Revealing Stories* (Farnham: Ashgate, 2013), 99–132. Reference-book data concerning Ackté are normally scarce and often erroneous. See e.g., André Tubeuf, «Aïno Ackté», in Mathias Auclair, André Tubeuf & Charles Duprat (eds.), *Les tragédiennes de l'Opéra de Rose Caron à Fanny Heldy, le feu sacré des déesses du palais Garnier, 1875–1939* (Paris: Albin Michel [2011]), 108–111; J. B. Steane, «Ackté, Aïno», in *Grove Music Online*, 2001 [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00130], date of access: 25 October 2019; John Warrack & Ewan West (eds), *The Oxford Dictionary of Opera* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1992); Stéphane Wolff, *L'Opéra au Palais Garnier* (1875–1962): *Les œuvres Les interprètes* (Paris: Slatkine, 1962).

[8] The first performance of Kuusisto's opera *Aino Ackté* in 2017 was a regional project taking place in Savonlinna, Finland.

[9] The home language of Ackté's Finnish-minded family was Swedish, the other official language of the country.

together with those of composer Jean Sibelius and musicologist Ilmari Krohn, all of which are conserved in the Finnish capital, belong to the most important international collections with regard to the figures of Finnish music. The professional affirmation of all three, both nationally and internationally, took place towards the end of Finland's Imperial era, during the 1890s and the first decade of the twentieth century, a period marked in Finland by vibrant international relations and the dynamic, self-assured professionalisation of the country's musical culture. Since a good part of these documents remains unexplored, the international standing of Finnish musical culture in the *belle époque* remains largely unknown. I hope in this article to redress this unfortunate situation to some extent, while at the same time adding a new aspect to the knowledge and understanding of one of the most powerful cultural capitals of the time, Paris.

Aïno Ackté studied at the Paris Conservatoire for three years (1894–1897) and did not need to receive her Conservatoire prizes (in opera: Deuxième Prix on 29 July 1896 and Premier Prix on 29 July 1897; in singing: Deuxième Prix on 22 July 1896)[10] to attract the attention of the Opéra director Pedro Gailhard[11]. Four successive contracts of engagement at the Opéra

[10] In 1896 and 1897 no Premier Prix in singing was awarded. Ackté also gained a Third medal in solfège in 1897. See Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, 579–580, 684.

[11] As stated by Ackté in her letters from 20 and 29 May 1897 to her mother, Duvernoy and Gailhard had already told her before the 1897 competitions that she would be engaged by the Opéra. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 52–53. See also Ackté, Muistojeni kirja, 52, 54–55. Kimberly White points out regarding an earlier period that the «Opéra's *chefs de chant* and the *directeur de la scène* observed the students on a monthly basis». Kimberly White, *Female Singers on the French Stage*, 1830–1848, 26.

followed immediately, one after the other (1897–1904). The rise in her salary during this period points to the rapid progress of a splendid – indeed a meteoric – career[12]. The first contract, intended to cover a period of two years, was signed on 16 September 1897. It stated that she would be paid the unpretentious sum of five thousand francs during the first year and seven thousand francs during the second. But a second contract was already signed less than a month later, on 14 October of the same year. By that time Ackté had already made her sensational Opéra debut as Marguerite in Gounod's *Faust* on 8 October, but had only performed the role twice more[13]. According to the new contract, her engagement would be extended to 31 December 1900 and the singer would be paid the sum of one thousand francs per month in the period from 1 October 1897 to 31 December 1898, sixteen thousand francs per year in 1899 and twenty thousand francs in 1900. However, this second contract was amended twice to allow for further increases in her salary. Already on 1 January 1899 her annual salary was raised to twenty thousand francs, and on 15 January 1900 it was further increased to the sum of twenty-six thousand between that date and the end of the year[14].

---

[12] Archives Nationales, Pierrefitte [=AN], AJ/13/1704, Archives du Théâtre national de l'Opéra, Contrats d'engagement, 1885–1907 (6). Ackté recounts in her memoirs that the rises in her salary were not the result of her own initiative. Ackté, *Muistojeni kirja*, 107.

[13] Bibliothèque nationale de France, Opéra-Bibliothèque, Opéra, programmes 1897 septembre–décembre.

[14] These contracts are signed: «Bertrand, Gailhard, Aïno Ackté». Eugène Bertrand (1834–1899) was a director of the Opéra starting from 1892, first, jointly with Campocasso and then, from 1894 until his death, with Gailhard. The mentions in the contract of the increases in salary are signed by Gailhard alone. AN, AJ/13/1704. Archives du Théâtre national de l'Opéra. Contrats d'engagement, 1885–1907 (6).

Aïno Ackté in her debut role as Marguerite in Gounod's *Faust*. «My costume was exemplary, but its design did not please me, for it made me look exceedingly thin and tall, which I was anyway. It would have suited a rich noble maiden well, but not the simple Marguerite. Yet I had to perform in this costume, for it was part of the Opéra's conservative traditions», – Ackté wrote in her memoirs (*Muistojeni kirja*, 1925, p. 59).

Photo: Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra

Edmond Duvernoy (1844–1927) around 1900.

Photo: Bibliothèque nationale de France

On 30 May 1900 a third contract was signed to cover the period from 1 July 1900 to 31 May 1903, at an annual salary of sixty thousand francs[15]. This, according to Ackté, made her the «most precious» female singer of the Opéra and caused the illustrious soprano Lucienne Bréval «for the sake of honour» to beg Gailhard to pay her at least five francs more than Ackté received (the quotation marks are Ackté's); this made Gailhard laugh. There is reason to believe that what she wrote is true[16]. As regards Ackté's fourth contract, signed on 17 June 1903, this in fact preceded her departure for the United States and the Metropolitan opera, a move – to which we will return below – whose ramifications effectively brought to an end the singer's career in Paris.

[15] This contract is signed by Ackté and Gailhard.

[16] Relatively soon thereafter Bréval fell out with Gailhard and left the Opéra. Ackté, *Muistojeni kirja*, 107, 139. Contracts of engagement conserved in the Archives Nationales of France show that at the same time soprano Louise Grandjean (1870–1934) was paid 20,000 (soon raised to 36,000) francs a year; her pay went up to 60,000 francs in 1905–1906. In 1900, mezzo-soprano Meyrianne Héglon (1867–1942) received 30,000 francs a year, in 1901 36,000 and in 1903 43,200 a year. The very famous soprano Rose Caron (1857–1930), according to two contracts covering the years 1892–1896, received 8,500 francs per month, which equals an annual amount of 102,000 francs. It is not possible here to give full details of the terms included in each contract. Statistics from around 1879 published by White (*Female Singers*, 69) show that the highest annual Opéra salary was paid to soprano Gabrielle Krauss (100,000 francs) and the second highest to soprano Marie Heilbronn (80,000). The third female singer in the list is Edmond Duvernoy's wife, soprano Adèle Franck-Duvernoy (35,000). The highest male singer's salary was paid to baritone Victor Maurel (90,000), the second highest to tenor Pierre François Villaret (60,000), and the third highest to bass Auguste-Acanthe Boudouresque (50,000); future Opéra director, bass Pedro Gailhard is fourth on the list (39,375).

«At 21, Ackté who had made her debut as Marguerite, was the virginal Juliette of Gounod's dreams», André Tubeuf writes in his entry for the Finnish singer in the exhibition catalogue *Les tragédiennes de l'Opéra*[17]. More virginal roles in the Opéra followed: Elsa (*Lohengrin*, 1898), Herwine (Samuel Rousseau's *La cloche du Rhin*, 1898), Elisabeth (*Tannhäuser*, 1899) – a role in which, according to the singer herself, her voice assumed a rich and mellow timbre owing to the low range of the vocal writing[18] –, Hellé (Alphose Duvernoy's *Hellé*, 1900), Margyane (Ernest Reyer's *La Statue*, 1902), and Thisbé (Paul and Lucien Hillemacher's *Orsola*, 1902). Ackté also played an endearingly naive trouser role as Benjamin (Étienne Nicolas Méhul's *Joseph*, 1899); her other roles were the title role in the classic Gluck opera *Alceste,* which was revived during the 1900 World's Fair[19], the «stern» Nedda, at her own request (Leoncavallo's *Paillasse,* originally *Pagliacci*, first French performance, 1902)[20], and, long after her permanent engagement at the Paris Opéra was over, that of the courtesan Thaïs in Massenet's opera of the same name

[17] Tubeuf, «Aïno Ackté», 108. Ackté herself relates that Charles Gounod's widow, who became her friend, assured her that her Marguerite responded to the composer's ideal. Ackté, *Muistojeni kirja*, 66.

[18] Ibid., 96.

[19] Ackté rehearsed her part with Pauline Viardot, the legendary intepreter of the role of Alceste and the mother-in-law of Edmond Duvernoy's brother Alphonse. Only one scene from the first act, including the arias «Divinités du Styx» and «Non, ce n'est point un sacrifice», was given in this concert, which was a part of the official French concerts of the World's Fair. The production was met with such enthusiasm that is was staged at the Opéra during the following season. Ibid., 110.

[20] Ackté herself in her memoirs characterized Nedda as «stern». Many persons found at the time that this female character was not at all suited to her. Ibid., 131–138.

(1910). The works in question were mainly French; in Paris Wagner's then very fashionable works were also performed in the local language.

In this paper, the focus of which is on Aïno Ackté's professional activity in Paris, I would like more specifically to analyse the extent to which teachers may have contributed to their students' success. In this way I want to consider how a successful singer's career was built, and how, if at all, the circumstances concerning opera singers varied according to time and place. My main research material in this endeavour consists of the heretofore little known letters of Ackté's Parisian singing teacher Edmond Duvernoy to his student. Her letters to him are unknown, but much about her relationship with him can be learned through other sources, such as her memoirs and her mainly Swedish-language letters to her family[21].

Maarit Leskelä-Kärki, who has theorised on the significance of letters as a source of history research writes: «The reciprocity and dialogic nature of writing [correspondence] has a consequence that letters are as if partly by another person»[22]. Ackté's Parisian career actually had several architects who worked for her

[21] Since the files of Aïno Ackté consist of thousands of letters and other items, it would have been too demanding for me in this essay to rely only on original manuscript letters. Thus it has been practical for me also to use her memoirs and the Finnish-language compilation of her letters published by Savolainen & Vainio, *Aino Ackté: Elämänkaari*, as sources.

[22] Maarit Leskelä-Kärki, «Kirjeet ja kerrotuksi tulemisen kaipuu: Kirjailija Helmi Krohnin ja säveltäjä Erkki Melartinin kirjeystävyys, 1906–1936» [Letters and the longing to be told: The letter-friendship of writer Helmi Krohn and composer Erkki Melartin, 1906–1936], in Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen (eds), *Kirjeet ja historiantutkimus* [Letters and history research], Historiallinen arkisto 134 (Helsinki: SKS, 2011), 242–271 (254).

success from different angles, but in cooperation with one another. Besides herself and the Conservatoire's Professor of singing Edmond Duvernoy, those at the core of her professional circle included Pedro Gailhard, the Director of the Opéra, and Pierre-Barthélemy Gheusi, whose literary functions relating to this institution were manifold. All of these key figures were men. In comparison to European women more generally, the situation of a female opera singer was relatively independent, but Ackté's professional activity should nevertheless be seen in the context of a patriarchal culture[23]. The three men mentioned above played different roles in relation to her. Research into the contribution of all of these gatekeepers and power players would result in a more comprehensive picture of the constraints on Ackté's Parisian career, but this is beyond the scope of this paper. Nevertheless, the number of letters and notes from each of the men involved points clearly to the intensity of their contact with her. Her files include 117 letters, notes and cards from Duvernoy, 24 from Gheusi, nine from Gailhard, one from the other Director of the Opéra Bertrand; no message from the teacher of the Conservatoire's opera class Alfred Giraudet remains[24].

I have worked previously on various research questions related to Finnish-French musical relations and their historical transformations and have asked, by way of example, how the power that was condensed in the institutions of the French capital affected people of foreign origin, and whether or not those working and studying at them were world-citizens in their own

[23] See e.g., Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera,* 1815–1930, Cambridge Studies in Opera (Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [2006]), 162.

[24] The archive of Aino Ackté-Jalander, Coll. 4, Manuscript Department, the National Library of Finland, Helsinki.

right. I am inspired in this undertaking by the theory of cultural capitals of the French cultural historian Christoph Charle, based on the idea of a dynamic powerfield of several contemporaneous but different cultural capitals[25]. Networks connecting the various state institutions are typical of Paris in the period under consideration. This is the perspective I aim to bring to the existing knowledge concerning the international context of Aïno Ackté's career. Even when taking the limitations regarding the available sources into account, the case of Aïno Ackté will indicate that the operatic world was not one and undivided, whether seen through place, language, or gender.

Duvernoy as Ackté's singing teacher: views on the voice and good singing

Aïno Ackté arrived in Paris in the autumn of 1894 together with her mother Emmy Achté (1850–1924)[26]. Emmy had studied singing both privately and at the Paris Conservatoire with Professor Jean-Jacques Masset (1811–1903), and had subsequently become one of the leading Finnish female opera singers of her generation[27]. In Finland, Aïno had received some tuition from

[25] Christoph Charle, «Introduction», in Christoph Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles, VIIIe–XXe siècles* (Seyssel: Champ Vallon, 2009), 9–26.

[26] Aïno Ackté's mother Emmy never changed the orthography of her married family name, Achté.

[27] With regard to Emmy's studies at the Paris Conservatoire, see Ulla-Britta Broman-Kananen, «Emmy Achté's Tactics for the Concours at the Paris Conservatoire», in Kristel Pappel, Toomas Siitan, Anu Sõõro (eds.), *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa: Strukturen und Prozesse / 19th-Century Musical Life in Northern Europe: Structures and Processes* (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2010), 265–288. Emmy was engaged by the first permanent opera company of Finland, Suomalainen Ooppera (Finnish

her mother and gained exceptional admiration when singing at a concert organised by the latter in Helsinki in October 1893, with such celebrities as composer Jean Sibelius and conductor Robert Kajanus in the audience[28]. Her skills in solfège at this point were non-existent, a handicap she would soon overcome. When Masset heard the young singer he considered her manner of singing flawless; in his opinion she would only need to work on matters of style and on her pronunciation of the French language. It was the aged Masset, who had by then retired from the Conservatoire, who led Aïno Ackté to Edmond Duvernoy. The young singer made an immediate impression on Duvernoy when performing in his salon the virtuoso coloratura aria «Rayon de mon amour» (Bel raggio lusinghier) from Rossini's opera *Semiramis* (*Semiramide*). Only after this, encouraged by Duvernoy, did she put her name down for the Conservatoire's entrance examination[29].

Edmond Duvernoy was a baritone and an accomplished musician; he had graduated from the Conservatoire as a pianist and later as an opera singer, and had enjoyed a short stage career at the Opéra-Comique from 1873 to 1878[30]. He replaced Jean-Jacques Mas-

---

Opera), which functioned in Helsinki in the years 1873–1879. From 1882 she worked as a singing teacher at the Helsinki Cantor and Organist School, which her husband Lorenz Nikolai Achté (1835–1900) had founded. After her husband's death she assumed the direction of the school until 1922.

[28] Ackté, *Muistojeni kirja*, 19–20. See also Bis (pseudonym of Karl Wasenius), «Ovanligt lofvande sångtalang», *Hufvudstadsbladet*, 16 October 1893; K. (pseudonym of Karl Flodin), «Fru Emmy Achtés konsert i går», Nya Pressen, 11 November 1893.

[29] Ackté, *Muistojeni kirja*, 30–38; Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 21.

[30] According to the tenor Eustace Thomas-Salignac, who had himself studied with Duvernoy, his teacher had participated

set at the Conservatoire in 1887 and was now one of the eight singing professors at the institution. When at the beginning of Ackté's second year of study Duvernoy had arranged a place for her in Alfred Giraudet's opera class, where the most promising singer talents were gathered, Ackté wrote to her mother:

> D[uvernoy] is so sweet that I could eat him up. […] D[uvernoy] must be in very good relations with the old men, after all, no student of any other teacher has been admitted in the middle of the term. Guirod is the only woman in our opera class besides me[31].

Edmond Duvernoy's birth into an important family of musicians doubtless gave him many useful kinds of knowledge, facilitated his contacts, and made him influential both inside and outside the Conservatoire. His grandfather Charles Duvernoy and great-uncle Frédéric Duvernoy were among the founders of the Conservatoire, and his father Charles-François and broth-

---

in the following premieres: Bizet's *Carmen* (Moralès), Ernest Boulanger's *Don Mucarada,* and Ernest Guiraud's *Piccolino*. In addition, Duvernoy sang in the following operas: Gounod's *Roméo et Juliette* (Mercutio), Victor Massé's *Galathée* (Ganymède), Ambroise Thomas's *Mignon*, Ferdinand Hérold's *Le Pré-au-Clercs*, Daniel-François-Esprit Auber's *Le Domino Noir*, Victor Massé's *Les Noces de Jeannette*. Thomas-Salignac names the following Duvernoy pupils: «Mesdames Aïno Ackté, Marie Beral, Germaine Bailac, Lucy Berthet, Marthe Davelli, Darclée, Pauline Donalda, Rose Féart, Marie Lafargue, Laute-Brun, Marguérite Mérentié, Berthe Mendès, Marthe Rioton, Aline Vallandri, etc., etc.; MM. Affre, Allard, Badiali, Bourbon, Baidous, David Devries [Devriès], Gaston Dubois, Delpouget, De Clery, André Gresse, Nivette, Paty, Paulet, Albert Petit, Sylvani, Sizet, Vigneau etc…, et signataire ému de ces quelques lignes […]». E[ustace] Thomas-Salignac, «Edmond Duvernoy», *Lyrica* 29 (juillet) 1924, 320–321.

[31] Aino Ackté to Emmy Achté in a letter dated 21 October 1895. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 29–30.

er Alphonse were both professors there[32]. Edmond Duvernoy therefore possessed many of the qualities and skills needed for furthering a talented student's career. Importantly, he was a friend and a close collaborator of the Opéra director Pedro Gailhard[33], although cracks were to appear in their relationship at the beginning of the 20th century. According to Ackté, their friendship at that time was put under strain by Edmond Duvernoy's and composer Alphonse Duvernoy's insistence that the latter's unpopular ballet *Bacchus* be brought to the stage of the Opéra[34]; their relationship, however, did subsequently recover[35]. It was to appear later that Ackté herself could become the cause of disagreement between Duvernoy and Gailhard.

Pierre-Barthélemy Gheusi, whether intentionally or unintentionally, underrated Duvernoy's importance to Ackté when in 1939 he stated in passing in his memoirs that the teacher had succeeded in freeing the singer from a guttural voice formation[36]. True, a commendatory mention of the brightness of her voice recurs in contemporary accounts of her singing. At the beginning of the century the distinguished French critic Adolphe Jullien wrote:

> In addition to her plastic talents, to her prestigious scenic instinct, she always had this clear voice with crystal-

[32] On the Duvernoy family of musicians, see Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, 443; Thomas-Salignac, «Edmond Duvernoy», 320.

[33] See e.g., Ackté, *Muistojeni kirja*, 52.

[34] Alphose Duvernoy's opera *Hellé*, in which Ackté performed, had only a lukewarm reception in 1900. Ibid.? 114, 142.

[35] See note 119.

[36] Pierre-Barthélemé Gheusi, *Cinquante ans de Paris: Mémoires d'un témoin, 1889–1938* (Paris: Plon, 1939), 76.

line sonorities which stands out marvellously among the choirs and the orchestra [...][37].

When, during her years of study, Ackté herself was content with her own performance, she mentioned that her voice was clear, beautiful and fresh[38]; she was particularly proud of her trills[39]. According to many testimonies, the voice of Ackté was already high and full-bodied from early on[40].

The principles behind Duvernoy's methods of voice training have to be compiled from many sources for, unlike Masset and many of their colleagues at the Conservatoire, he never published a singing method. Ackté writes in her memoirs:

---

[37] «[…] en plus de ses dons plastiques, en plus de son prestigieux instinct de la scène, elle avait toujours cette voix claire, aux sonorités cristallines, qui se distingue à merveille au milieu des chœurs et de l'orchestre […]». Here, Jullien points especially to Ackté's performance at the Opéra as Elsa in Wagner's *Tannhäuser*, a role she sang for the first time on 5 April 1899. (Adolphe Jullien, «Mademoiselle Aïno Ackté de l'Académie Nationale de Musique», *Le Théâtre*. Undated clipping from the early 20th century in the Aïno Ackté files, Arts du spectacle, Bibliothèque nationale de France).

[38] Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 23, 40, 44. On 23 July 1897, the day after she had failed to win the Conservatoire's Premier Prix in singing, she wrote to her mother: «Yesterday my voice sounded good, it was clear, beautiful and fresh. Therefore, I was not worried. […] [in the *concours*] I could not control my voice any longer and made some pianissimo effects. The coloraturas and the high trills went quite well and correctly, but they came out as screams in consequence of my fear» (57).

[39] «My trill was naturally quite pure and flawless», she wrote. Ackté, *Muistojeni kirja*, 44.

[40] Bis, «Ovanligt lofvande sångtalang»; K., «Fru Emmy Achtés konsert i går».

> The strongest side of his tuition was the firmness and the brightness of the voice, the legato or belcanto singing reminiscent of a string of even pearls, the technical rigour, the flawless and sublime purity of style and the exceptionally clear pronunciation of the words. He paid less attention to emotion and esprit so to say. Above all things he hated the tasteless sentimentality which always distinguishes the dilettante from the true artist. [...] Duvernoy did not care much for short songs. [He claimed that] anyone who could manage arias technically and possessed a minimum of intelligence would not have any problems with singing lieder[41].

In 1924, another Duvernoy pupil, tenor Eustace Thomas-Salignac (1867–1943), wrote about the teacher in the following terms:

> His method was that of the great singers of his time: of Faure, Bouhy, Lasalle, Gailhard, Lherie and of the beautiful French singing, which no «bel canto» could surpass... if it still existed! With an impeccable technique, he joined qualities which have remained ours: measure and taste. Duvernoy excelled in particular through style and musicality[42].

Ackté recalled with appreciation that Duvernoy forbade the practice of chest tones, only allowing these as

---

[41] Ackté, *Muistojeni kirja*, 39, 40.

[42] «Sa méthode était celle des grands chanteurs de son temps: les Faure, Bouhy, Lasalle, Gailhard, Lherie et celle du beau chant français contre lequel aucun "bel canto" ne saurait prévaloir... s'il existait encore! A une technique impeccable, il joignait les qualités qui sont demeurées nôtres: la mesure et le goût. C'est par le style et la rare musicalité que Duvernoy brillait particulièrement». Thomas-Salignac, «Edmond Duvernoy», 320–321 (320). – The singers mentioned are baritone Jean-Baptiste Faure (1830–1914), baritone Jacques Bouhy (1848–1929), baritone Jean Lasalle (1847–1909), *basse chantante* Pedro Gailhard (1848–1918), and tenor – and later baritone – Paul Lhérie (1844–1937).

rare effects[43]. On the other hand, at times the teacher gave his student some technical advice that she could not accept[44].

«Duvernoy has started to allow me to sing [in class] in the normal way, nothing but pianissimo from the beginning to the end [...]», Aïno wrote to her mother at the beginning of her second year of study, obviously implying that the first phase of her studies, which was devoted to vocalisation, was over, and that the pronunciation of the words had become a part of the singing[45]. She studied light soprano arias «of all times», some coloratura arias being among «the most demanding ones». She was expected to sing these from the music in the first lesson and by heart in the second lesson. In the third lesson nothing should remain to be corrected[46]. In her letters from her study years Ackté says that Duvernoy, besides praising her for being «very intelligent», required that she should concentrate on the various shades of the vowels «a» and «e»[47]. In his report on her progress for the Conservatoire he noted in January

[43] Ackté, *Taiteeni taipaleelta*, 89.

[44] Ackté thought that Duvernoy's advice to «lower your larynx as if you were yawning» was silly, since this would have caused cramps, and she found it quite unnecessary that he should have asked a student not to move the tongue when she or he was not doing so in the first place. When Ackté's mother came to her daughter's lessons, she offered to serve as her translator; when doing so, she often added to her, in Swedish: «This is what he says, but of course you will not do so». Ackté. *Muistojeni kirja*, 40.

[45] Aïno Ackté to Emmy Achté in a letter dated 16 October 1896. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 29. For an account of the progression of vocal studies at the Conservatoire, see White, *Female Singers*, 25.

[46] Ackté, *Muistojeni kirja*, 39.

[47] Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 22.

1895: «Very good student, organised and diligent» and in subsequent reports simply: «Excellent student»[48]. At an early stage of her engagement at the Opéra, Duvernoy reminded her in a letter: «Don't tire yourself, don't press the sound, don't imitate old English ladies [...]»[49]. Sometimes she was advised to save her voice and her time: «Just go through with the eyes»[50]. The primary importance of articulation to singing becomes evident in Duvernoy's later account of a female singer whose «bad articulation prevents her from being heard»[51]. When Ackté's sister Irma (later known as Irma Tervani), who also studied with Duvernoy, was changing her register to turn from a soprano to a mezzo, Duvernoy avoided giving her dramatic singing material from fear of making her neglect virtuosity[52].

From what has been said above, one gets the unsettling impression – unsettling with regard to Ackté's future Wagner roles, and even more so in view of her later assumption of the title role in Richard Strauss's *Sa-*

---

[48] In French: «Excellente élève». Archives de l'École royale de chant, de l'École royale dramatique, de l'École royale de musique et déclamation, des Conservatoires impériaux, nationaux ou royaux de musique, ou de musique et de déclamation, à Paris (1784–1925). AN, AJ[37]295. Enseignement. Examens: rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens, généralement signés, janvier 1896 – 18 juin 1897.

[49] Duvernoy to Ackté in a letter dated 11 August 1898. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[50] «Repassez seulement avec les yeux». Duvernoy to Ackté in an undated card, postmarked 26 May 1900. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[51] Duvernoy to Ackté in a letter dated 2 February 1905 regarding a new Conservatoire-trained female singer at the Opéra. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[52] Duvernoy to Ackté in a letter dated 19 January 1906. The archive of Aino Ackté-Jalander.

lome – that Duvernoy built on the cornerstones of the traditional Italian-French way of singing, which emphasised supple ornamentation, diction, expression, and taste[53]. The repertoire Ackté performed at the Conservatoire's seasonal examinations and at the annual prize competitions strengthens such an impression. Her repertoire on these occasions included the aria «Va, dit-elle, va, mon enfant» from Meyerbeer's *Robert le diable* (14 January 1895); «Lucie. Air de la folie», in other words Lucia's famous aria from the mad scene in Donizetti's *Lucie de Lammermoor* (*Lucia di Lammermoor*), in French (May 1895); an aria from Gounod's *Philémon et Baucis* (December 1895); another «madness» aria, that from Ambroise Thomas's *Hamlet* (13 January 1896); Lucia's aria, again, together with an aria from Meyerbeer's opera *Pardon de Ploërmel* (May 1896); an extract from *Pardon de Ploërmel* (in the annual competition for the prizes in singing, 22 July 1996); the part of Marguerite in the Second Act of Gounod's *Faust* (in the competition for prizes in opera, 29 July 1896); an aria from Handel's opera *Jules César* (*Giulio Cesare in Egitto*, 15 January 1897); the aria «Ô beau pays» from Meyerbeer's opera *Les Huguenots* (31 May 1897); a duet from *Rigoletto* and, again, Marguerite's part in the Second Act of *Faust* (in the annual competition for the prizes in opera, 29 July 1897)[54]. The young

[53] On the rivalry and attempts to merge the Italian and the French schools of singing at the Conservatoire, see White, *Female Singers*, 28–29.

[54] Principal sources: Ackté, *Muistojeni kirja*, 47–54; AN, Série AJ[37]232, Conservatoire National de Musique, Enseignement. Concours ou examens d'admissions et examens en cours d'année: notes de séances prises par les membres du comité, puis des comités d'enseignement, et, à partir de 1871, des comités d'examens et jurys d'admission; Série AJ[37]252. Enseignement. Concours pour les récompanses, procès-verbaux de séances du jury. Procès-verbaux des concours annuels pour les Prix.

singing student wrote to her mother in the autumn of 1895: «I should also like to crow modern things, but what can I do?»[55].

During her first autumn as a pupil at the Conservatoire, Aïno described her studies as follows in a letter to her future husband, the Finn Heikki Renvall (1872–1955):

> In the Conservatoire, I have singing for 6 hours a week, solfège 6 hours a week, choral singing 2, music history lectures 2, and plastic for 1 hour. [...] In addition, I have 3 hours of solfège in private, 3 hours of French, and on top of all that, supplementary lessons at Duvernoy's place or rehearsals[56].

The young singer also took private lessons in German[57].

Among the female opera singers who made the greatest impression on Ackté during her time at the Conservatoire were the American Sybil Sanderson as Thaïs (in the autumn of 1894)[58], the Swiss-born Lucienne

---

[55] Aïno Ackté to Emmy Achté in a letter dated 21 October 1895. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 30.

[56] Ibid., 21. Ackté here uses the French word *plastique* (in Finnish, *plastiikka*) to refer to a course on stage gesture or acting. The term *plastique* was used during the period in various ways to discuss elements from sculpture to stage gesture and and facial expression. I am grateful to Kimberly White for an exchange of ideas to clarify the matter. Also see her *Female singers*, 25, and Sarah Fuchs's article «Animating Antiquity in the *Vision animée*», in *Cambridge Opera Journal* 30/2–3 (Prima Donnas and Leading Men on the French Stage), 115–137. When Ackté wrote this letter, she would not yet have known the precise content of the course, for she mentions that it had not yet started.

[57] Ackté in a letter to her mother dated 28 November 1895. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 33.

[58] Ibid., 22.

Bréval as Venus in *Tannhäuser* (on 23 May 1895)[59], and a singer with whom she later became acquainted, Emma Calvé, as Anita in Massenet's *La Navarraise*[60]. On the other hand, she found the illustrious Rose Caron «awful» as Elisabeth in *Tannhäuser* (on 23 May 1895): the voice sounded broken, the words were incomprehensible, and the acting was non-existent[61]. After hearing Beethoven's Ninth Symphony in a Colonne concert Aïno wrote to her mother:

> It is true that it is very beautiful, but I find that its great length makes it tiresome. And then one gets bored of the theme of the finale, for it is commonplace and is repeated unendingly. I liked it at first, but then I got tired[62].

The musical tastes of young Ackté were clearly shaped by the operatic repertoire. A later letter dating from November 1905 from Duvernoy to Ackté, who was then engaged at the New York Metropolitan opera, is revealing in another way. He wrote:

---

[59] Ackté in a letter to her mother dated 28 November 1895. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 24.

[60] Ibid., 33. On Ackté's various recollections of Calvé, see Ackté, *Muistojeni kirja*, 223–225, 228, 229. She admired Calvé for many reasons, but criticised her for others. It is evident that she saw this French colleague as one of her most dangerous rivals.

[61] Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 24. «Good Lord how awful she was. The voice was broken and terrible; she must have been shouting until the very end. Not one word of what she said could be understood. The Parisians (there are exceptions of course) are just enchanted. And how she acted, 'à la perfection', but I would say that she did not act at all. Sometimes she turned her eyes around and swam at times with her arms, but this did not impress me».

[62] Aïno Ackté to Emmy Achté in a letter dated 10 December 1895. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 34.

> The Conservatoire is in a sad state. The new direction, under the pretext of reform, is unjustly convulsing the whole house through and through. This is very sad!!!![63]

Duvernoy was here referring to the new reign of Gabriel Fauré as the Conservatoire's director and to his reforms, which aimed particularly at the tuition of singers. The Fauré scholar Jean-Michel Nectoux notes that the new director wanted to eliminate the aesthetic conformism which prevailed at the institution. The sixty-year-old singing professor delivered a note of objection to the reform of the singing classes to the Conservatoire direction[64]. In the eyes of the new management he would have appeared conservative.

Mastering social and media skills

Edmond Duvernoy's contribution to the success of the young Aïno Ackté extended well beyond matters of vocal training. In her book *Female Singers on the French Stage, 1830–1848* Kimberly White remarks that Parisian voice teachers used their influence in professional circles to support their students in several ways[65]. This is also true in the case of Duvernoy and Ackté. As was common in Paris, the teacher participated in furthering the singer's career for a long time after her graduation from the Conservatoire – and, indeed,

---

[63] «Le Conservatoire est dans un triste état, et la nouvelle direction sous prétexte de réforme bouleverse toute la maison à tort et à travers c'est bien triste !!!!» Duvernoy to Ackté in a letter dated 18 November 1905. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[64] Jean-Michel Nectoux, «Le Conservatoire et la Schola Cantorum: une rivalité résolue?», in Anne Bongrain & Yves Gérard (dir.), *Le Conservatoire de Paris, Des Menus-plaisirs à la Cité de la musique, 1795–1995* (Paris: Buchet/Chastel, 1996), 220–225.

[65] White, *Female Singers*, 23.

until the end of his life. The career of «my dear little Aino» (to quote the way he used to start his letters to his student) was also that of Duvernoy. No clear dividing line separated the two.

Duvernoy and his wife, the renowned mezzo-soprano Adèle Franck-Duvernoy, often invited Aïno for dinner at their home, thus providing her with the opportunity to make important acquaintances[66]. The teacher advised her in matters concerning good and beneficial conduct within the Conservatoire. In this vein he told Ackté to study songs composed by the Conservatoire Director Théodore Dubois[67]. She also learned to make useful social calls. In the autumn of 1895, she wrote to her mother: «Now I need to go and study some of Veckerlin's pieces, for I shall imperatively need to pay him a call before the examination»[68]. Jean-Baptiste Weckerlin was a member of the Conservatoire's voice jury during the years 1871–1896[69]. Conservatoire-trained Emmy Achté was familiar with this kind of thinking and, in her letters from Helsinki, advised her daughter along the same lines. Duvernoy also intended to make Aïno sing for the composer Ambroise Thomas, whose

---

[66] Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 34, 41.

[67] With regard to this, see below.

[68] Aïno Ackté in a letter to Emmy Achté dated 10 December 1895. Later (31 January 1896), the singer wrote to her mother: «Duv and I have now agreed that I will sing in Veckerlin's [Weckerlin's] oratorio, which will be performed in the Erard hall in February». On 3 March 1896 she told Emmy: «The Veckerlin concert finally took place yesterday and it went very well, I had the biggest success of all. But the music is so tiresome, it seems to be the same all along. […] Then I had my own solo, the voice was crystal clear, and everything went excellently. I had lots of applause». Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 34, 38, 40.

[69] Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, 401.

opera *Hamlet* she was studying[70]. She had to ask her teacher for approval whenever she had an invitation to perform outside the Conservatoire. The cooperation between teacher and student did not finish when her studies were completed. Between 1897 and 1904, when Ackté was engaged as a soloist at the Opéra, and even later, Duvernoy continued to work for the benefit of his pupil, controlling her voice, directing her roles, and imparting many kinds of advice. His advice also concerned health, which was evidently a crucial matter for a performing artist. In a note (possibly from 1900) he writes: «The weather is horrible. Be careful so as not to catch a cold. If all the same you go out, take a closed carriage»[71].

In 1900 Duvernoy wrote to Ackté questioning her judgement with reference to a project involving the prestigious composer Camille Saint-Saëns.

> Your letter to St-Saëns needs to be very skillful, for the committee should not think that you are being pretentious; didn't Mr Gailhard tell you that he would assume the responsibility for this! In any case, if you want to send me your letter tomorrow morning before noon, I think that it would be better[72].

---

[70] Aïno Ackté in a letter to Emmy Achté, presumably in October 1895. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 32. It seems that this plan came to nothing. Thomas died in February 1896.

[71] Duvernoy to Ackté in an undated note, the postmark of which is unclear. The archive of Aino Ackté-Jalander. She wrote to her mother on 15 January 1897 when suffering from a sore throat: «I took therebentine sprays, drank milk with cognac, had honey with glycerine, clorate drops, etc.» Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 44.

[72] «Il faut que votre lettre à St-Saëns soit très habile, car il ne faudrait pas que le comité puisse supposer que c'est une prétention de votre part; M. Gailhard vous a dit n'est pas que c'était lui qui en prenait la responsabilité! Dans tous les cas

It is possible that the letter which Duvernoy wanted to inspect concerned the opera *Les Barbares*. The young singer had had the privilege of meeting and getting acquainted with Saint-Saëns at a reception in 1895[73]. The composer had also complimented her on her performance when, on 10 December 1899, she sang as a soloist in Handel's «Ode à la sainte Cécile» (*Ode for St. Cecilia's Day*) at a Société de Concerts du Conservatoire concert[74]. Ackté had been meant to have a role in the world premiere of Saint-Saëns's opera *Les Barbares* on 23 October 1901, but according to her own statement illness prevented her from accepting the task[75].

In 1901, in a note from Duvernoy to Ackté with reference to the composer and influential critic on *Le Figaro* Alfred Bruneau, and perhaps also to the first performance of the latter's opera *L'ouragan*: «I advise you to send at once a beautiful telegram to Bruneau and tell him that since you will travel today, you were not

---

si vous voulez bien m'envoyez votre lettre demain matin avant midi je crois que cela vaudrait mieux». Undated note from Duvernoy to Ackté from March 1900. The postmark is unclear. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[73] «I have rarely heard anyone play the piano so divinely», Aïno wrote to her mother after she had heard Saint-Saëns on 13 December 1895 in a lunch reception given by the Swedish-French married couple Enjolras. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 35.

[74] Ackté wrote to her mother in a letter dated 11 December 1899: «He was very infatuated and said, among other things, that he had never heard a trill like mine». Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 123. Ackté had already performed this work during her studies at the Conservatoire. Ackté, *Muistojeni kirja*, 52.

[75] Ibid., 128. Her daughter Glory was born on 28 November 1901.

present yesterday at his great success etc etc»[76]. The reminder, as a matter of fact, seems unnecessary in view of Ackté's friendship with the Bruneau family. The same year, learning a song of Dubois was included in her tight agenda, Duvernoy urged her:

> It is obvious, isn't it, that if you think that you will not be able to learn Dubois's new mélodie in replacement of J'ai rêvé, he should be informed at once by telegram, and he should be told that you have sung yesterday and will be singing on Wednesday and on Saturday, and that to your great regret you think you will not have time to learn by heart the mélodie in question. But I think, and hope, that since it presents no difficulty either in terms of measure or of virtuosity, you will be capable of managing it easily, and I think that it will be very effective, [a fact] which is to be considered[77].

While, according to Ackté herself, the increases in her salary were not the fruit of her own initiative[78], it may be that Duvernoy was involved here too. In any case, in an undated note to Ackté, possibly from

---

[76] «Je vous donne le conseil d'envoyer de suite une belle dépêche à Bruneau pour lui dire que partant aujourd'hui vous n'étiez pas là hier pour assister à son grand succès etc. etc.» Undated note from Duvernoy to Ackté. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[77] «Il est bien entendu n'est-ce pas que si vous ne croyez pas pouvoir apprendre la nouvelle mélodie de Dubois en remplacement de J'ai rêvé, il faudra le prevenir de suite par dépêche, en disant que vous avez joué hier, que vous chanterez mercredi et samedi, et qu'a votre grand regret vous ne croyez pas avoir le temps d'apprendre par cœur la mélodie en question; mais je crois, et espère qu'étant donné qu'elle n'offre aucune difficulté ni de mesure, ni de virtuosité, vous pouvez facilement en tirer, et je la crois très a l'effet, ce qui est a considerer». Undated note from Duvernoy to Ackté, postmarked 19 January 1901. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[78] Ackté, *Muistojeni kirja*, 107.

18 March 1899 (the postmark is unclear), he mentions: «Bréval has sixty thousand francs»[79]. This is preciely the amount Ackté received starting from July 1900. In 1900, apparently before she signed the new contract with the Opéra, Duvernoy advised Ackté about the right kind of manner in dealing with the press: «One can say in the article that you hope to be engaged for three years on magnificent terms, but it would be in very bad taste to include the figures, that has never been done»[80].

Their relationship underwent a crisis when Duvernoy, on the grounds of professional considerations, strongly objected to her marriage with Finnish lawyer and university assistant, the future senator Heikki Renvall. The singer relates in a letter to her mother the cruel scene that took place when, on 23 February 1899, she told him that she intended to get married in the coming summer.

> Duvernoy got angry and expressed himself. I had to hear, for instance, that love was a minor point, that a marriage could only become a happy one in case one married for money. It could be worth considering if H. had e.g. a yearly income of 40 000 francs, but what would his position be like now! If he had an income of 10 000, everybody would know even then that I earned more, and what would it be like for him. I said that nobody would need to know that he does not have as much as I do. «Vous croyez que la Finlande est la Chine»[81] is the only answer I got. And besides, he said: «Do you think that

[79] «Bréval a soixante mille francs». The archive of Aino Ackté-Jalander.

[80] «On peut dire dans l'article que vous désirez que vous êtes engagée pour trois ans à de magnifiques conditions, mais, il serait du plus mauvais goût de mettre la chiffre cela ne s'est jamais fait». – Undated note from Duvernoy to Ackté with an unclear postmark of 1900. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[81] «You think that Finland is China».

anybody would care about you as an artist any more if you were married. Indeed, it would be different if you were widely known, but you are still at the beginning. You can wait, gain wealth and reputation and then get married if you need necessarily to do that. If you do it now, let me tell you frankly that nobody will be interested in you any more. You will not get a single role anymore, for who would have the idea of giving a role to a married person on whom one cannot count any longer. Just say one word about this to Gailhard and you will see what an expression he will have on his face. As I said, do what you want (what a cheek!), but do know that when you get married, then your artistic career will be over […]»[82].

Ackté commented to her mother that she intended to wait until the end of her contract, at which point she would get married and give up her career altogether[83]. However, with the help of Gailhard the marriage finally took place in 1901[84]. This did not guarantee her happiness, however, for her personal life was thereafter divided even more between two remote countries than it had been previously. The couple had two children (in 1901 and 1908) and divorced in 1917.

There is often talk in Duvernoy's letters about paid-for services and news in the press which he considered an essential part of a career. These could also concern procedures within the Opéra, as for example when the former teacher advised his student how to prepare a visible and successful return after an absence.

> […] above all, Mr Sol must be given 100 or 150 francs on your return. This is necessary, and in addition, you should inquire at once by Colleuille if they are going to

[82] Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 97.

[83] Ibid. With regard to this incident, see also Ackté, *Muistojeni kirja*, 106–107.

[84] Ibid., 118.

> put on the poster (return of Miss Achté) [.] if you see any doubt in his answer, go and see Mr Bertrand and tell him that you were advised by me to turn to him and that I consider it to be very important that your return should be mentioned on the poster [.] Since Mr Gailhard is absent, one should beware (this is strictly between you and me) […]. Go through Faust well and don't be afraid of going to see Mr Bertrand who is the embodiment of amiability and who, I'm sure, will be happy to be agreeable with me[85].

Duvernoy's letters convey the idea that with proper means a singer's career could be perfectly managed. Cooperating skilfully with the press was of prime importance. Ackté soon associated with Pierre-Barthélemy Gheusi – a librettist at the Opéra, director of *Le Gaullois littéraire*, and subsequently owner of *La Nouvelle revue*[86] – and with other influential men of the press. These often wrote commendatory reviews on her

[85] «[…] il faut avant tout donner à Mr Sol pour votre rentrée 100 ou 150^frs^ Cela est nécessaire, de plus, il faudra vous informer de suite chez Collenille si l'on mettra sur l'affiche (rentrée de Melle Achté) [.] si vous voyez le moindre doute dans sa réponse, allez voir Mr Bertrand et dites lui que c'est moi qui vous ai conseillé de vous adresser à lui et que je tiens beaucoup à ce que votre rentrée soit mentionnée sur l'affiche Mr Gailhard étant absent il faut se méfier (ceci tout à fait entre nous) […]. Repassez bien Faust et ne craignez pas d'aller voir Mr Bertrand qui est amabilité même et qui j'en suis persuadé, sera heureux de m'être agréable». Edmond Duvernoy in an undated letter to Ackté. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[86] Pierre-Barthélemy Gheusi (1865–1943) was co-director of the Opéra together with Gailhard in 1906–1907, Director of the Opéra-Comique starting from 1914, Director of the Théâtre-Lyrique du Vaudeville in 1919–1920, and *directeur-administrateur* of *Le Figaro*. He organised the merger of *Le Figaro* and *Le Gaulois* in 1929, only to lose his position on the paper in 1932. He was subsequently engaged again as Director of the Opéra-Comique, but resigned from this position in 1936.

and took care of her publicity. The Gheusis, too, invited her to their home, together with important figures from the upper echelons of society and French political life.

A time would come when Duvernoy's influence on Ackté's career would appear weak in comparison with that of Gailhard and Gheusi. When the singer told Gailhard about her idea of going to the USA, the Director of the Opéra yelled: «I know who incites you, it is Duvernoy, and I'm going to kick him out!»[87] The teacher demanded much from his student, but he was to prove more faithful than either Gailhard or Gheusi.

Paris – USA – Paris: the declining mastery of a career

On 17 June 1903 Ackté signed a contract with Gailhard which satisfied her, and then, only a few days later, another contract with the New York Metropolitan Opera[88]. At the beginning of that year she had been very active in planning a new phase of life which would include the conquest of America. She writes in her memoirs: «Ungrateful as I was, it brought me no satisfaction anymore to be in every respect the most popular little star at the Opéra»[89]. Ever since her study years she had paid attention to the artistic, popular and financial successes of famous singers at the New York Metropolitan Opera and the Bayreuth Wagner Festival[90]. She, too, had had flattering tokens of interest from them,

[87] «Duvernoy, je vais 'le foot' à la porte». Ackté, *Muistojeni kirja*, 161.

[88] Ibid., 178.

[89] Ibid., 139.

[90] «You know, Alvarez, my dearest favourite, has been engaged in New York next year for 25000 francs a month», – Ackté wrote to her mother in a letter dated 28 October 1895. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 32. The French tenor Albert Alvarez was born in 1861 and died in 1933.

but the contract with the Opéra – not to mention the limitations set by Gailhard – prevented her from accepting invitations as a visiting artist[91]. Her Parisian world had begun to seem narrow, circumscribed, for it seemed to offer her little more than performances of Marguerite, Juliette, Elsa and Elisabeth to the point of saturation[92], as well as casting her in the public's imagination as the ideal blonde, bashfully reserved virgin[93]. With Gailhard, problems recurred. Her cooperation with the famous tenor Jean de Reszké, of whose blockbuster value Gailhard was well aware, pleased neither of the two singers, and as a consequence Ackté soon noticed that Julia and Elsa were sung at the Opéra by new sopranos[94]. Her contract with the Opéra was due to end on 31 May 1903.

Many sources point to a war of nerves between Ackté and Gailhard in the spring of 1903 in the run-up to the definition of her new contract. At the same time the singer was also labouring under the burden of the prolonged illness of her little daughter Glory. The opera director did not want to lose his Finnish star. She wanted a contract with the Opéra which would allow her to work in the United States for a long period, while at the same time the contract with the Metropolitan Opera had yet to be confirmed. Gailhard made her aware of her dependent position in a harsh manner, postponing the signing of the contract and delaying decisions as to its terms. Moreover, he was in direct contact with the directors of the Metropolitan Opera and the Bayreuth Wagner Festival, to both of whom he confided infor-

[91] Ackté, *Muistojeni kirja*, 127, 139; Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 211–212.

[92] Ackté, *Muistojeni kirja*, 101, 131, 134.

[93] Ibid., 85.

[94] Ibid., 131–134, 139–140.

mation on Ackté[95]. The anxiety which was to become a permanent burden on the erstwhile carefree, favourite singer seems to have originated at this time[96]. During that spring of 1903 she was allowed to sing in very few productions. Gailhard told Ackté that he had recommended her to Heinrich Conried, the director of the Metropolitan Opera, but her only performance in May was followed by a four-week break at the very moment when Conried was due to come to Paris to hear her[97].

Emmy Achté wrote to her daughter from Helsinki:

> I can understand that this is an excruciating time for you and I think that you should be prepared to learn that G:hard is not willing to accept the conditions you have proposed to him. A rising salary and so much leave, he would not be able to afford that. You are difficult to replace. Yes, that is true for a singer with your talent, but in an emergency one does use singers with less talent who can nevertheless fill their place to a satisfactory degree, and those do exist. If I were you, I should not insist so much on a higher salary but much more on leave and on the right to visit.
>
> You should not look down on Germany so much – Vienna and Berlin; all the others who have world fame perform there often, and hear now, it is undisputed that whatever

---

[95] Ibid., 141–143, 155–156, 161–162, 177–178. Ackté learned from Siegfried Wagner, the conductor of the Bayreuth Wagner Festival and Richard Wagner's son, that he had heard from Gailhard that the Opéra was unable to lend Ackté to Bayreuth, and that she did not sing in German. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 212. See also pp. 241–242.

[96] See Ackté, *Muistojeni kirja*, 142.

[97] Ibid., 162. She sang in the following performances during the 1903 spring season: 11 February 1903 as Elsa; 13 February as Elisabeth; 3, 6, 9, 11, 18, 27 March, 20 April as Margiane (*La Statue*); 25 April as Nedda; 27 April as Elsa; 11 May as Nedda; 8 June as Elsa. Programmes. Opéra-Musée. Bibliothèque nationale de France.

> Frenchmen may say, one is considered more solid so to say when one has been applauded by the German music centres. […] Don't be sincere with Duv[ernoy] – he will run and deliver via Capoul to G-hard. Don't admit to him that you are worried. What is more, try to hold on to the thought that it is God who ultimately steers everything towards what is best. If you are not re-engaged on the conditions which you think you can accept, that would be because God has meant it otherwise with you[98].

The singer wrote to her mother:

> I'm not likely to sing any more at the Opéra, for Gail-h[ard] has had a petty enough mind to take all roles from me. I should not have thought that of him. Enfin, this makes me sad, but I now have more hope than ever, for Conried has sent his secretary to inquire when I will perform, and he himself will arrive at the end of the month in order to engage me. Duv[ernoy] together with Capoul is now trying to make me sign with the opera for two years with such a condition that I would be able to travel to America at most only for two months, but I will not fall into the snare[99].

Ackté managed to get her way with both opera houses independently of Duvernoy's wishes, despite the fact that Conried did not have the opportunity to hear her before engaging her. The contract signed with Gailhard on 17 June 1903 stipulated that the engagement at the Opéra would last for four months. This period would be divided into two parts: from 25 November 1903 to 24 January1904, and from 15 May to 14 July 1904. The monthly pay was 5000 francs, and each month would include ten performances[100]. In retrospect it can be

[98] Emmy Achté to Aïno Ackté in a letter dated 3 April 1903. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[99] Aïno Ackté to Emmy Achté in a letter dated 17 May 1903. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[100] AN, AJ/13/1704. Archives du Théâtre national de l'Opéra. Contrats d'engagement, 1885–1907 (6). Proportionally, there-

concluded that this is when, to all intents and purposes, Aïno Ackté's position as a star singer at the Paris Opéra came to an end. When she came back from the US the 24-year reign of Gailhard as the Director of the Opéra (1884–1891, 1893–1907) was nearing its end[101].

When Ackté first showed Duvernoy the offer she had received from the mighty Maurice Grau, who was at the time Director of both the New York Metropolitan Opera and London's Covent Garden[102], his first reaction according to her was to lose his temper:

> Asking me if I was out of my mind, and if I knew what America was, a country where the female singers ate and tore each other to pieces in jealousy, he determinedly slipped Grau's letter into his breast pocket, and I have not seen it since. I now understood that Duvernoy had nonetheless seen fit for the sake of my future contracts to boast before my director about this offer and maybe even about others I had received[103].

Duvernoy's attitude towards Ackté's departure became more positive with time, a change of mind which, according to the singer, was fed by his controversy with Gailhard[104].

---

fore, Ackté's recompense from the Opéra was now somewhat smaller than it had been in her 1900 contract.

[101] Ackté recalls that even in 1903, a few years before Gailhard's tenure as Director of the Opéra came to its end, Gailhard had already appeared worn-out to her. It was at this point that she realised that he had many worries. Ackté, *Muistojeni kirja*, 177. For her impressions on the final phase of Gailhard's leadership, see also p. 211.

[102] Maurice Grau (1849–1907) was the Director of the Metropolitan Opera until 1903. On Ackté's negotiations with Conried, see Ackté, *Muistojeni kirja*, 162–163, 178.

[103] Ibid., 103.

[104] Ibid., 210–211.

Duvernoy's influence did not reach as far as the new world, but Ackté's departure for the US nevertheless did not mean that she was removed from his sphere of influence. His long letters documenting this time offer the researcher very instructive information as to the permanence of the position of the teacher–agent. During her time in the US, in the years 1904–1906, which included appearances in several American cities besides New York on the tours of the Metropolitan Opera[105], in her first season she sang her old roles of Marguerite, Juliette, Elsa and Elisabeth, and in her second season Micaëla (*Carmen*), Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Senta (*Der fliegende Holländer*), Brünnhilde (*Siegfried*), and Donna Elvira (*Don Giovanni*)[106]. Along with the distance from her teacher, her artistic fight for independence seems to have brought about a disconnection from the sense of security she had previously possessed. It was brought home to her that her earlier protected position no longer existed and that she was artistically and socially on unsafe ground. In the context of this paper, this period of her life can only be observed in terms of the interaction between Duvernoy and Ackté.

During this time, Duvernoy's care for Ackté displays frenetic traits. His thoughts continued to focus on Paris rather than on the American musical life of which she was now a part. In his letters to her Duvernoy repeatedly reminded her of the need not to let the Paris Opéra and the Parisian audience forget her. Victories in New York would generate interest in Paris. It was therefore essential to transmit good reviews to the French press.

---

[105] On the tours of the Metropolitan Opera, see John Dizikes, *Opera in America: A Cultural History* (New Haven & London, 1993). 257–296.

[106] For further information, see Ackté, *Muistojeni kirja*; Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*.

But a strange silence regarding her American conquests reigned in France. Duvernoy's letter from March 1904 reads as follows:

> As for Figaro and Gaulois, a perfect silence remains. You are not telling me if you have written to Gheusi like I advised you to. After all, people should know prior to your return to Paris that you have had a great success, for you would understand that the good little comrades have seen fit to distribute the little telegram that was also sent to me and which you will find in this envelope – therefore people must know that all of this is wrong. An announcement concerning your re-engagement by Conried would be an excellent occasion to do this, for it seems to me that you cannot count on Lara. One must find something else. You give 2000 francs and not one word about you is being published, you would admit that this is extraordinary […][107].

The press clipping Duvernoy referred to announced:

> Mlle Ackté in Philadelphia. (By commercial cable to the Herald.) […] Mlle. Ackté made her first appearence in opera here last night, singing in «Faust». She made a poor impression, the critics referring to her voice as being «clear as ice»[108].

---

[107] «Quant au Figaro et au Gaulois toujours silence complèt, vous ne me dites pas si vous avez écrit à Gheusi comme je vous l'avais conseillé, car avant votre rentrée à Paris il faudra pourtant qu'on sache que vous avez eu un grand succès, car vous devez bien comprendre que les bons petits camarades ont pris soin de faire circuler la petite dépêche qu'on m'a envoyé également et que vous trouverez sous ce pli – donc, il faut qu'on sache que tout cela est faux et l'annonce de votre réengagement par Conried serait une excellente occasion pour le faire, puisqu'il me semble que vous ne pouvez pas compter sur [le journaliste René] Lara, il faut trouver autre chose, vous donnez 2000 fr et aucun mot ne parait sur vous, vous m'avouerz que c'est extraordinaire […]». Duvernoy in a letter to Ackté dated 31 March 1904. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[108] The following undated comment of Duvernoy to Ackté is clearly related to this anonymous initiative: «The first cable

As revealed by Duvernoy's mention of the 2000 francs paid by Ackté to the journalist René Lara, publicity in Paris was fuelled with money, but this was also the case in New York. The teacher urged Ackté to spend more money on gaining a reputation there: «Believe me, I assure you that Melba, Calvé, Nordica, Sembrich etc. etc. do the same»[109]. Ackté felt that she had had her share of the female star singers' rivalry in America, for instance, when Emma Calvé, who moved with confidence among the local press, tried in vain to steal Ackté's role as Marguerite – an attempt which resulted, however, in public condemnation of the Finnish singer, – and when Emma Eames's friend, the critic William James Henderson of *The New York Sun*, wrote negatively about her after she had replaced Eames at the Met[110]. Duvernoy expressed to his student his indignation about the scheming of her rivals[111].

---

is by a jealous bitch». («[L]a première dépêche est l'œuvre d'une personne jalouse et rosse»). Ackté kept the clipping and wrote on it in Swedish: «Sent in Paris to several persons by an anonymous jealous person».

[109] Duvernoy to Ackté in a letter dated 24 February 1904. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 223.

[110] Ackté, Muistojeni kirja, 224–225, 227–228. I have been unable to check the information from other sources and am only quoting Ackté on these matters. She mentions in her memoirs that she was surprised to learn of Calvé's manoeuvres, for the French colleague had been friendly towards her. See also Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 226, 232.

[111] «Your letter which I received yesterday has caused me great pain, for I can see well how much trouble you have there handling all these female intrigues. As for the defamatory articles, on top of everything else, what can one say! It is really disgusting». («Votre lettre que j'ai reçue hier m'a navré, je vois bien quelle peine vous avez à maneuvrer au lieu de toutes ces intrigues féminines; quant aux articles diffamatoires il ne manquait plus que cela, qu'est-qu'on a pu dire! Vraiment c'est

Although Ackté's letters to Duvernoy remain unknown, it can be judged from her letters to her family and from Duvernoy's answers to her own letters that in the United States she was often alarmed. The reviews, at the beginning in particular, were not as brilliant as they used to be in Paris, although she felt that the audience was devoted to her[112]. As time went on she integrated better and the critics became more positive. However, she did not feel at home in the United States, but found the country prosaic[113]. Duvernoy encouraged her to have confidence; after all she was a «true artist», and establishing popularity in New York necessarily took time. Ackté should have enough character to sing the way she normally sang[114]. His tone, however, is often impetuous rather than encouraging.

> Why the devil do you listen to the advice of the orchestral conductor, you are an artist, you are not a pupil, but you are so afraid of displeasing someone that you act like a little girl at the beginning of her career, this is not the way to impose oneself on the public, you see that I was even below the truth when I told you what was happening in New York, you should see now that I was right, and one needs time, much time, to be accepted, but in order to achieve that one needs to have character and

---

dégoutant […]»). Duvernoy to Ackté in a letter dated 6 January 1905. Earlier, Ackté had written to her mother from Chicago: «Yesterday I had a chat with [a manager named] Weltzer and found out from him that not only Eams [Emma Eames] but also [Lilian] Nordica have paid the press to attack me». Aïno Ackté to Emmy Achté in a letter dated 13 March 1904. The archive of Aino Ackté-Jalander. See also Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 225.

[112] See e.g. ibid., 223.

[113] Ibid., 233. Of the American cities she visited, only Boston pleased her. Ackté, *Muistojeni kirja*, 239.

[114] Duvernoy to Ackté in a letter dated 29 December 1904. The archive of Aino Ackté-Jalander.

sing the way you habitually do, if you listen to the advice of the orchestral conductor, of the director, of the journalists, etc etc you will achieve nothing there[115].

In such letters, indeed, Duvernoy appears to lack detachment, seeming rather to fight for his own status. Meanwhile, however, he tirelessly sought new occasions for Ackté to perform in Paris.

Several sources indicate that Ackté started to sing differently in the US from how she had previously sung in Paris. In spring 1904, she returned to Paris only to find that Gailhard was making it difficult for her to sing at the Opéra. Thanks to Duvernoy's initiative, she appeared as Micaëla in *Carmen*, a character whom she herself viewed as «a hen», at a charitable performance at the Opéra-Comique[116]. Her teacher was shocked. He was now working to conquer new roles for her, but insisted that she should be better prepared next time[117]. Ackté's name had been mentioned in connection with the planned premiere of Massenet's *Ariane*, but Duvernoy added:

---

[115] «[…] pourquoi diable, écoutez vous les conseils du chef d'orchestre, vous êtes une artiste, vous n'êtes pas une élève, mais, vous avez tellement peur de déplaire à quelqu'un, que vous agissez comme une petite fille qui commence sa carrière, ce n'est pas de cette façon qu'on s'impose au public, vous voyez que j'étais encore en dessous de la vérité quand je vous disais ce qui se passait à New York, vous devez voir maintenant que c'est moi qui avait raison, et il faut du temps, beaucoup de temps avant d'être adoptée, mais pour cela il faut avoir du caractère et chanter comme vous avez l'habitude de faire, si vous écoutez les conseils du chef d'orchestre, du directeur, des journalistes, etc etc etc vous n'arrivez à rien là-bas». Ibid.

[116] Ackté, *Muistojeni kirja*, 249, 251, 255. She did, in fact, sing Elsa at the Opéra during this sojourn in Paris.

[117] Duvernoy to Ackté in an undated letter. The archive of Aino Ackté-Jalander.

> For Massenet and [the music editor Henri] Heugel success abroad does not count, advertisement is good for the public, it is necessary, but composers want to hear before deciding [.] The contradictory rumours regarding your American seasons leave a doubt in their minds and likewise in the minds of the directors, thus it is necessary to prove right from the first rehearsals that you are in full possession of your voice and of your talent[118].

He urged the singer to be confident, but his heated words probably gave rise to quite different feelings.

> When one sings in all languages and in all countries one necessarily adopts bad habits, in particular when one has no one around who could guide you, I know quite well that you do not always listen to your dear mother and consequently, you are left to yourself, and if someone owes you the truth, that is me. If I told you about [Massenet's] Ariane, it was because your name was mentioned, I have been seeing Gailhard quite often for some time now, he was very kind to me at the moment of Miss Merentié's debut and he did everything in order for our relations to be good; that is why you must force yourself to be admirably prepared when you arrive in the first rehearsals and not always put your nerves in the first place, really, when you sang Michaëla in Paris you got yourself into a terrible state in order to sing an easy role, you no longer dared to take a mid-range «D», you did not dare to take a «B flat» etc etc etc [.] You must be reasonable, you are a fool to have had these ridiculous fears,

[118] «[P]our Massenet et [l'éditeur de musique Henri] Heugel les succès à l'étranger ne comptent guère, le réclame c'est bon pour le public, c'est nécessaire, mais, les compositeurs veulent entendre avant de se décider les bruits les plus contradictoires sur vos deux saisons en Amérique laissent un doute dans leur esprit, comme dans celui des directeurs, il faut donc dès les premières répétitions prouver que vous êtes en pleine posession de votre voix et de votre talent». Duvernoy to Ackté in a letter dated 18 November 1905. The archive of Aino Ackté-Jalander.

with [your] voice and your talent you have nothing to be afraid of, but in order to achieve that, you will need to start to work seriously[119].

Here again, we may note Duvernoy's view of the importance of a polished diction and a good command of style – and, apparently, even of his own limitations. Ackté had already studied German during her time at the Conservatoire, and in the United States she had studied the roles of Elsa and Elisabeth with the conductor Felix Mottl and performed them in German[120]. Duvernoy, for his part, repeatedly warned Ackté not to sing in German and not to adopt the flaws of German singers. But since it seemed that she could not avoid singing in German, at the very least she should find

[119] «Quand on chante dans toutes les langues, et dans tous les pays, on prend forcément des mauvaises habitudes surtout quand on n'a personne auprès de soi qui puisse vous guider, je sais très bien que vous n'écoutez pas toujours votre chère maman, par conséquent, vous êtes livrée à vous même, et si quelqu'un vous doit la vérité, c'est moi. Si je vous ai parlé d'Ariane [de Massenet], c'est que votre nom a été prononcé, je vois assez souvent Gailhard depuis quelque temps, au moment des débuts de Mlle Merentié il a été très gentil pour moi, et il a fait tout, pour que nos relations soient bonnes; c'est pour cela qu'il faut vous efforcer d'arriver aux premières répétitions admirablement préparée et ne pas toujours mettre vos nerfs en avant, vraiment, au moment où vous avez chanté Micaëla à Paris, vous vous mettiez dans un état épouvantable pour chanter un rôle facile, vous n'oziez plus prendre un ré en médium, vous n'osiez plus prendre un si b etc etc etc il faut vous faire une raison vous et [êtes] folle d'avoir eu ces craintes ridicules, avec voix et votre talent, vous n'avez rien à craindre, mais, pour cela, il faut vous mettre à travailler sérieusement». Duvernoy to Ackté in an undated letter. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[120] Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 205; Ackté. *Muistojeni kirja*, 248.

enough time to prepare to perform in France and in French[121].

What also seems to have been very problematic from her point of view was that Duvernoy tended to see her as a specific role type. This type was calm, serene, and embodied purity of style. Those are the qualities he referred to when assuring Ackté (probably in 1905) that the role of Marie Madeleine in Massenet's opera of the same name would suit her «marvellously».

> Marie Madeleine's role suits you marvellously, but it requires great calm, a great serenity, few gestures and a very pure style, if you think that you will be able to sing it without working much and without anybody's help, then do it. But I had to tell you everything that I have told you, when you came back from America you had adopted big flaws, we did not have enough time to correct them, you gestured much too much, you sometimes sang flat, your expressions were exaggerated, these things do not work in France, remember your great successes, Joseph, the Gluck arias, Ode to Sainte Cecile etc etc, we touched perfection, we will be able to arrive there again if you want it, nobody is going to talk to you like I do, for you know

[121] See e.g., Duvernoy to Ackté in a letter dated 21 November 1908. When Aïno's younger sister Irma – she too a former Duvernoy student, later known by her stage name Irma Tervani – left her French teacher to study in Dresden with Luise Reuss-Belce, Duvernoy wrote to Ackté: «I hope for her sake that she will not change her way of singing and that she will remember my advice a little, but I'm afraid that she will produce all the flaws of the German singers». («[…] je souhaite pour elle qu'elle ne change pas la manière de chanter et qu'elle se souviendra un peu de mes conseils, mais je crains bien, de lui faire produire tous les défauts des chanteurs Allemands […]»). Duvernoy to Ackté in a letter dated 4 March 1907. The archive of Aino Ackté-Jalander. Tervani was engaged by the Dresden Court Opera.

what affection I have for you and that you will always be able to count on me[122].

Here, two things are worthy of note. Even Finnish listeners were later to comment on Ackté's problems with pitch and on her excessive gesticulation (in Helsinki in 1912 as Traviata)[123]. But what Ackté writes in her memoirs about Emma Calvé is interesting in another sense. To her mind Calvé, out of a desire to appeal to «the artistically merely half-advanced American public» by means of mannered little nonsenses, performed less well in the USA than in Paris[124]. Ackté's awareness of the weight of tradition in the city of her training is here revealed[125]. Some indications suggest

---

[122] «[L]e rôle de Marie Madeleine vous va à merveille, seulement, il demande un grand calme, une grande serenité, peu de gestes et un style très pur, si vous croyez pouvoir le chanter sans le travailler beaucoup et sans le secours de personne, faites le. Mais tout ce que [je] vous ai dit, je devais vous le dire, quand vous êtes revenue d'Amerique, vous aviez pris de gros défauts, nous n'avons pas eu le temps de les corriger, vous faisiez beaucoup trop de gestes, vous preniez des sons en dessous, votre mimique était très exagerée, ces choses là, ne portent pas en France, rappelez vous vos gros succès, Joseph, les airs de Gluck, l'ode à Ste Cécile etc etc, nous touchions à la perfection, nous pouvons y arriver encore si vous le voulez, personne ne vous parlera comme je le fais, car vous savez quelle affection j'ai pour vous et que vous pouvez toujours compter sur moi». Duvernoy to Ackté in an undated letter. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[123] Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 359.

[124] Ackté, *Muistojeni kirja*, 224.

[125] Ackté remarks in her memoirs that the French are just as sensitive in matters concerning the style of French music as the Germans are concerning their own Wagner tradition. She considered the habit of adding «tasteless pre-notes» to the vocal lines in Gounod's *Faust*, for example, a particular flaw of the German singers. Ibid., 225.

that she herself consciously changed her manner of performance, scenic and perhaps even vocal, during her time in the United States.

In the end it was Lucienne Bréval who sang the title role of *Ariane* in 1906; but in the same year Ackté did perform Marie Madeleine twelve times at the Opéra-Comique, which was then under the direction of Albert Carré (1898–1914, 1919–1925)[126]. This project caused a catastrophic conflict between teacher and pupil – a conflict which took a long time to calm down; Duvernoy's irritated outburst in response to her letter fills eight sheets. We read that after her performances Ackté had complained to him that this role was not suited to her while, as the teacher reminded her, she had had the score for more than a year in order to decide whether to accept the role or not. Gailhard had been troubled to hear her so badly prepared for a role; the opera director had recognised neither her voice nor her voice projection [émission]. In Gailhard's mind, Duvernoy was too fond of Aïno and her sister Irma to notice their shortcomings. But the teacher had also heard other negative comments from the audience. On top of everything else, he revealed to her that several subscribers at the Opéra, «her friends», had been impatient when they heard her sing notes below pitch in *Roméo et Juliette* after her arrival from the US. Duvernoy concluded that his students were for him like his children, and Ackté was the one in whom he had been the most interested. Therefore he had been troubled to read her letter, as had his wife[127]. In spite of this collision of minds and others of the same type, their cooperation in France continued. Duvernoy found new

[126] Ackté, *Taiteeni taipaleelta*, 86.

[127] Duvernoy to Ackté in a letter dated 15 August 1906. The archive of Aino Ackté-Jalander.

occasions for Ackté to perform and gave her professional feedback, but the encounters were painful.

The joint leadership of the Opéra under André Messager and Leimistin Broussan (1908–1914) had already begun when Ackté wrote to her mother from Paris on the eve of a performance of Massenet's opera *Thaïs,* which was to take place on 26 February 1910:

> But Duv drives me crazy. He is so restless and sure that everything will go badly that he precipitates everything, he watches every tone no matter how beautifully I take it. It is no more the matter of singing wrong now, but of thousands of other things. [...] [Duvernoy] has always known how to suck the life out of me, and he is now worse than ever[128].

Thaïs was for Ackté a success with the public and with the press, but Messager was not content. When the Opéra required that she should buy a certain number of tickets for her next performances in *Tannhäuser* (she had already purchased tickets for *Thaïs*), she took offence and left the Opéra, claiming that she was ill. Her two performances as Thaïs were the last she ever gave at the Opéra[129].

Ackté had always wanted to study a more modern repertoire than the one her Parisian surroundings required, and in which she had been trained as a singer[130].

---

[128] Aïno Ackté to Emmy Achté in a letter from Paris dated 9 February 1910. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 305–306.

[129] Ibid., 308; Ackté, *Taiteeni taipaleelta*, 175–176.

[130] What Ackté meant by «modern» is by no means evident. The Paris Conservatoire did include repertoire specified as modern in its curricula and in its *concours*. However, singers were not allowed to compete with works that had had their first performance more recently than ten years beforehand and which were not currently performed in one of the nationally subsidised theatres. A student who competed for the first time

She herself remarks in her memoirs that she had started to find realistic roles more of a challenge than her old roles at the Opéra[131]. Her intelligence and her power of scenic transformation granted her full potential for this orientation, which was manifest in Leipzig in 1907 in her singing and dancing the title role of Richard Strauss's *Salome*, and later, in 1910, at London's Covent Garden opera house, where she performed the same work under the baton of the composer. She prepared this role very seriously, for example by practising the «Dance of the Seven Veils» under the direction of the Paris Opéra dancer Emma Sandrini and studying the inner world of Salome[132]. She later considered her debut as Marguerite at the Paris Opéra and her London performance of *Salome* her greatest triumphs[133]. Concerning *Salome*, Duvernoy had written to her: «It is a very hard role which will make you lose completely the qualities of charm that are the basis of your reputation»[134].

After her triumph, Duvernoy in his unbridled manner wrote to her:

---

was only allowed to chose repertoire classified as «classique». A foreign first-year student was not allowed to compete at all. Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, 394. Ackté's understanding of modern, however, would appear to stand for new music in a more general sense.

131 Ackté, *Muistojeni kirja*, 131, 134.

132 Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 273; Sivuoja-Kauppala, «Salome's slow dance with Lord Chamberlain».

133 Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 320.

134 «[C]'est un rôle très dur qui vous fera perdre complètement les qualités de charme qui ont fait votre reputation». Duvernoy to Ackté in a letter dated 10 December 1907. The archive of Aino Ackté-Jalander.

> We are very happy about the good news in your letter. Although I do not like Salome's music and I find it dangerous for the voice, I'm willing to admit that a great effect can be made through it [...][135].

But, as Ackté wrote to her mother, she herself had noticed that *Salome*, while being artistically rewarding, tired her, and that her voice was breaking[136]. After this her career started to decline. Ackté's final years as an opera singer were marked by tiring tours and homesickness, and after 1913 she no longer appeared on foreign opera stages.

This energetic woman did not remain idle, however. In 1911 she was one of the founders of the Domestic Opera of Finland (Suomen Kotimainen Ooppera), later called the Finnish Opera, and today the Finnish National Opera (Suomalainen Ooppera, Suomen Kansallisooppera). In 1912 she founded the Savonlinna opera festival, and the following year commissioned from Sibelius what was to become one of his most modernist works, *Luonnotar* op. 70, for soprano and orchestra;

---

[135] «Nous sommes bien heureux des bonnes nouvelles contenus dans votre lettre, quoique la musique de Salome ne me plaise guère et que je la trouve dangereuse pour la voix, je reconnais volontiers qu'on peut y faire beaucoup d'effet[...]». Duvernoy to Ackté in a letter dated 28 November 1910. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[136] This she had noticed already before the London performances of *Salome*. She wrote to her mother from Frankfurt on 19 September 1910: «These Salome evenings are terrible; I have all the time the feeling that my heart is tearing». On 27 September she asked Emmy to inquire from a doctor what medicine she could take in order to make a tired and hoarse voice bright. The end of the year would have been extremely hard for her. After the London *Salome* premiere, which took place on 8 December 1910, she was invited to perform the role four times during six days. See Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 281, 286, 313–314, 322.

she sang the solo part at its first performance in England, at the Gloucester music festival, on 10 September 1913. She wrote several books, and a libretto based on the novel *Juha* by the Finnish writer Juhani Aho for the operas of the same name by Aarre Merikanto and Leevi Madetoja. Her farewell performance at the Domestic Opera took place in 1920, but she taught and performed in Finland as well as in Paris even after that time. In 1938–1939 she was the Director of the Finnish Opera[137].

Conclusions

In Finland Edmond Duvernoy is sometimes portrayed as a tyrant, but this would seem to be an unjust simplification[138]. A passion for excellence is evidence of the Western learned music culture, and this phenomenon contributes to the power structures that are part and parcel of it. It probably seemed evident to Duvernoy that his responsibilities as a teacher continued after a student had finished his or her Conservatoire studies. After all, the three-year voice training of the Paris Conservatoire, as Kimberley White states, had long been criticised for being too short, and for leading to too narrow a field of specialisation[139]. As far as Ackté

[137] A *dossier d'artiste* on Aïno Ackté in the Bibliothèque-musee de l'Opéra of the Bibliothèque nationale de France, Paris, summarises the outlines of her career.

[138] A different image of Edmond Duvernoy is revealed by the fact that in the early years of the 20th century, in the wake of Aïno Ackté's success, he was a favoured teacher of many Finnish female singers. Ackté's younger sister Irma Achté, later called Irma Tervani (1887–1936), studied with him at the Conservatoire. His successful Finnish private students included Hanna Granfelt, Greta von Haartman, Dagmar Hagelberg-Raekallio, Mally Burjam-Borga, and Agnes Poschner.

[139] White, *Female Singers*, 30.

is concerned, her need of Duvernoy's cooperation is not exceptional, for few opera singers can manage a long-term career without having their voice controlled by a voice coach. What dissatisfied Duvernoy was the fact that Ackté did not, in his view, prepare her later Parisian performances well enough. His anxieties concerning her after her period of engagement at the Opéra suggest that she had left his ideal of singing far behind, while his reputation was at stake with every Parisian performance of hers.

It is true that in various sources we find Aïno complaining about his negative and excessive demands, but these dark tones are by no means consistent. Indeed, the entries in her memoirs seem more like reminiscences of her feelings at specific moments rather than a final judgement of him as a person and an associate. In 1927 she wrote in a travel account from Paris, which was published in a Finnish periodical:

> My famous 82-year-old singing teacher Edmond Duvernoy died recently. He was brisk and humorous, just as he had been in his best days, and yet I arrived here as if I was supposed to accompany him to his grave. Two days before his unexpected death he wanted to hear me sing. Indeed, this is what I did. I thank heaven for it[140].

Duvernoy could be very patronising, and his advice could be rational to the point of being cynical. It is obvious that he did not fully grasp Ackté's vulnerability, which was nourished by professional rivalry and intrigues as well as by separation from her loved ones. But if the relations between the teacher and student were painfully symbiotic at times, at their best they were close, warm and inspiring. The elaborate reports of the operatic events in Paris that Duvernoy supplied to her during her absences from the French capital make

[140] Aino Ackté-Jalander, «Päiväkirjastani», Aitta 3 (1 March) 1927, 35–37 (37).

the couple look like two mutually admiring colleagues and soulmates. It can hardly be denied that he paved the way for Ackté, without sparing his own efforts. His contribution to his student's success was crucial.

In 1919 at the age of 74 Duvernoy wrote to Ackté who was then 42 years old:

> As you know well, I have loved you. I dreamed of an excellent singer's career for you. It is sad to hear you say that you did not always have the wish to ask for my advice, but remorse does not help, there is no point in looking back. Courage, dear little Aino. I embrace you tenderly[141].

He advised her generously when in the 1920s she returned to Paris to found a short-lived private singing school[142]. Warmth, benevolence and artistic admiration are the undertone of the letters that he wrote to Ackté over several decades, almost up until his death in 1927.

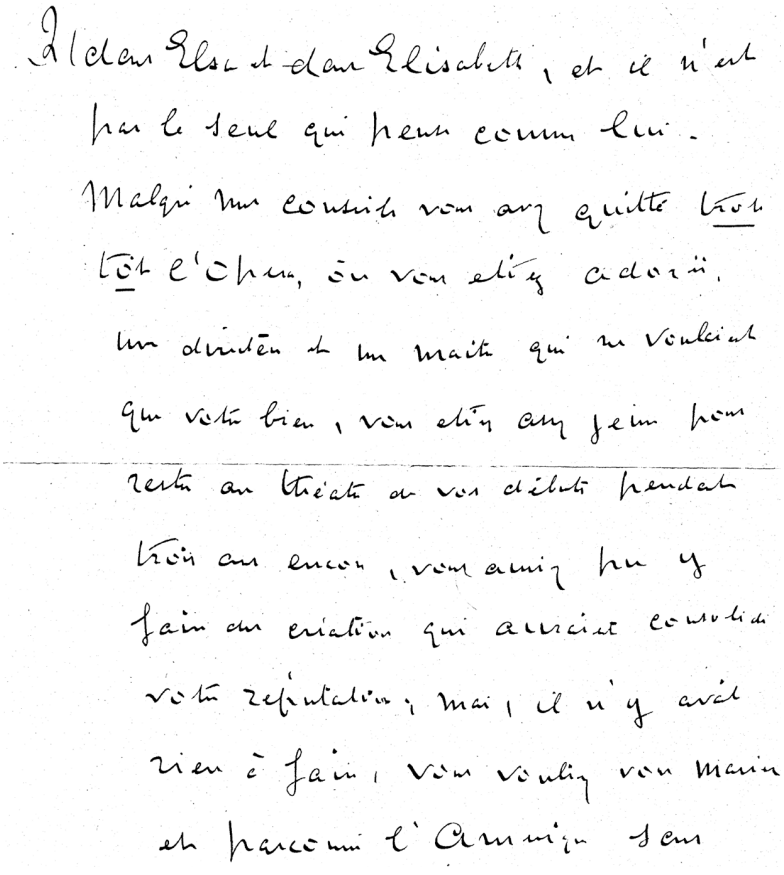
Duvernoy's artistic outlook was apparently dated. The skills he could provide were limited and closely tied to local traditions. It seems imprudent from today's perspective that Ackté should have performed numerous Wagner roles at a very young age. It is striking that in his way of thinking they were not mutually exclusive of roles implying a supple coloratura singing; after her engagement at the Opéra was over he continued to imagine her as the Countess in Mozart's *Le Nozze di Figaro*[143], and even as Ophelia in Adam's *Ham-*

---

[141] Duvernoy to Ackté in a letter dated 18 January 1919. Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 374.

[142] Duvernoy to Ackté in a letter dated 19 July 1926. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[143] Duvernoy to Ackté in a letter dated 19 January 1906. The archive of Aino Ackté-Jalander. It was agreed between director Albert Carré and Ackté in 1905 that she would sing the Countess at the Opéra-Comique the following year, but in the event this plan came to nothing. Ackté, *Taiteeni taipaleelta*, 29.



On 22 June 1924, two and a half years before his death, the aged Edmond Duvernoy wrote to Aïno Ackté:

> Despite my advice you left the Opéra, where you were adored, *too soon*, [you had there] a director and a teacher who only wanted the best for you, you were young enough to stay at the theatre of your debut for three more years, you could have created roles which would have consolidated your reputation; but there was nothing to be done, you wanted to get married and tour America without [your arrival] being preceded by a lot of publicity, as my old friend Capoul often told you.

Photo: The archive of Aino Ackté-Jalander, Coll. 4, Manuscript Department, National Library of Finland, Helsinki

let[144], Paris was for him the centre of the world, and he could not ensure for his student an enduring international success. Duvernoy might have been right when he pointed out to his «dear little Aino» that she should have consolidated her position in Paris, where she was worshipped, before leaving for the Met[145]. The most beautiful words of admiration he could have expressed were included in a letter to Ackté from 1907: «There is only Paris for true artists, and now you see how much one misses it when one is no longer there»[146].

Paradoxically, the available materials documenting Ackté's period of great success in Paris show the Finnish singer in a subordinate position. She was there reminded of her expected loyalty towards France, the country that had provided her with free musical training[147]. She was considered, one might say, as French property; this line of thought would have been one of the causes of Gailhard's offence. Through Ackté's case we can also therefore apprehend the rivalry and the interdependence of the different opera capitals of the world. Singers, opera directors and impresarios circulated between the power centres of Paris and New York. Repertoires were shared, and the press reported on the

---

[144] Ackté had agreed with Gailhard before leaving Paris for the US that on her return she would perform the role of Gilda at the Opéra. However, another singer was given this role. Ackté, *Muistojeni kirja*, 211, 239. See also Savolainen & Vainio (eds), *Aino Ackté: Elämänkaari*, 226.

[145] Duvernoy to Ackté in a letter dated 22 May 1924. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[146] «[I]l n'y a que Paris pour les vraies artistes, et vous voyez maintenant, combien on le regrette quand on n'y est plus». Duvernoy to Ackté in a letter dated 10 December 1907. The archive of Aino Ackté-Jalander.

[147] With regard to this, see Pedro Gailhard to Ackté in a letter dated 30 April 1902. The archive of Aino Ackté-Jalander.

news on both sides of the Atlantic. Ackté's particular French merits, her mastery of the French language, repertoire and style, as well as her French morality, meant that she was not as indispensable in New York and the United States as she was in Paris, not least because she had no influential agent on her side in New York to equal Duvernoy in Paris, and no one there to control her voice[148].

Under what conditions can letters open for us a person from the past and be of help in biographical research? – asks Maarit Leskelä-Kärki. She reminds us: «Correspondence always implies at least two parties, two subjects who might be telling and reading different stories, two voices through which the self is continuously being defined and redefined»[149]. If Ackté's missing letters to Duvernoy were found, they would not necessarily tell the same story as her teacher's do. Gailhard's reproach of Ackté in his conversation with Duvernoy reminds us of the non-independent position of the teacher within the network of the Parisian actors. The stories of Duvernoy and Ackté must be seen as but one part of the stories of many subjects in their surroundings and of the preconditions set by institutions; it is not possible to go into these in any greater depth here. The bigger picture of the content and the factors affecting Ackté's career thus remains incomplete.

Finally, a comparison with the other items in Aïno Ackté's files illuminates the importance of this teacher–student relationship in a specific manner. The 117 known letters, notes or postcards from Edmond Duver-

[148] For Ackté's understanding of the role of opera singers' press agents in the US, see Ackté, *Muistojeni kirja*, 228–229.

[149] Leskelä-Kärki, «Kirjeet ja kerrotuksi tulemisen kaipuu», 245.

noy to Ackté can, in terms of their number and of their time span of almost thirty years, be placed on a par with those from her dear family members – her mother Emmy Achté (625 items), her sister Irma Tervani-Wieck (207), her second husband Bruno Jalander (198), and her father, Lorenz Achté (17)[150]. I hope to have established that not only do they furnish an invaluable documentation of Ackté's life and career, but that they also serve as an important source of information about Parisian operatic culture more generally.

[150] The archive of Aino Ackté-Jalander. Additionally, 203 items from the years 1899–1903 from Maurice Colleuille, *directeur de la scène* of the Opéra, to Ackté have also survived; with one exception, these are not letters but cards announcing the times and places of the repetitions and the spectacles.

УДК 94(47)378

А. А. Шахматов в Петербурге: Начало (по переписке А. А. Шахматова с Ф. Ф. Фортунатовым)

Варвара Г. Вовина-Лебедева (Санкт-Петербург)

A. A. Shakhmatov in St. Petersburg: The Beginning (Correspondence of A. A. Shakhmatov with F. F. Fortunatov)

Varvara G. Vovina-Lebedeva (St. Petersburg)

Аннотация. В статье дается обзор переписки выдающегося лингвиста и историка древнерусского летописания А. А. Шахматова с его учителем Ф. Ф. Фортунатовым в начале петербургского периода жизни Шахматова. Анализ показывает, что принадлежавший московской научной школе А. А. Шахматов тяжело воспринимал петербургскую жизнь, в особенности поначалу. Это подтверждает, что различие между Петербургом и Москвой, хорошо известное по художественной среде второй половины XIX в., проявлялось и в научной историко-филологической среде рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: А. А. Шахматов, Ф. Ф. Фортунатов, Московский университет, Петербургская академия наук, избранная переписка.

Варвара Гелиевна Вовина-Лебедева – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского института истории РАН.

Abstract. This article provides an overview of the correspondence between Alexei Alexandrovich Shakhmatov, an outstanding linguist and historian of the Old Russian chronicles, and his teacher, Filipp Fedorovich Fortunatov, at the beginning of the Petersburg period of Shakhmatov's life. Analysis shows that A. A. Shakhmatov

found it difficult to adjust, especially at first, to life in St. Petersburg. This confirms that the differences between St. Petersburg and Moscow, well known in comparisons of their artistic environments during the second half of the 19th century, were also manifest in their historical and philological environments at the turn of the 19th to 20th centuries.

Keywords: A. A. Shakhmatov, F. F. Fortunatov, Moscow University, St. Petersburg Academy of Sciences, selected correspondence.

Varvara G. Vovina-Lebedeva – St. Petersburg Institute of History Russian Academy of Sciences, Lead Researcher.

varvara_vovina@mail.ru

Автор настоящей статьи неоднократно обращался к анализу отдельных сюжетов переписки выдающихся лингвистов Ф. Ф. Фортунатова и А. А. Шахматова[1]. Сама эта переписка недавно была издана в первом томе избранной переписки А. А. Шахматова[2]. Сейчас

[1] См.: *Вовина-Лебедева В. Г.* А. А. Шахматов и Ф. Ф. Фортунатов // Академик А. А. Шахматов: жизнь, творчество, научное наследие (к 150-летию со дня рождения). СПб., 2015. С. 183–195; *Вовина-Лебедева В. Г.* Ф. Ф. Фортунатов и А. А. Шахматов по материалам переписки // Фортунатовские чтения в Карелии: Сб. докладов международной научной конференции (10–12 сентября 2018 г., г. Петрозаводск). Петрозаводск, 2018. Ч. 1. С. 11–13; *Вовина-Лебедева В. Г.* «Всего мира безумное молчание»: Чувство ответственности общества за Смуту в начале XVII и начале XX в. // Смутные времена в России начала XVII и начала XX столетий: Природа и уроки. Материалы международной конференции. Волгоград, 2018. С. 172–184.

[2] *А. А. Шахматов.* Избранная переписка: в 3 т. Т. 1. Переписка с Ф. Ф. Фортунатовым, В. Н. Перетцем, В. М. Истриным / Отв. ред. В. Г. Вовина-Лебедева. СПб., 2018.

речь пойдет об отражении в этой переписке различий в жизни Москвы и Петербурга начала XX в.

А. А. Шахматов – одна из крупнейших фигур в гуманитарных кругах обеих столиц начала XX в. Он, с одной стороны, был сосредоточен на научных интересах и академической жизни, – однако именно в силу этого являлся человеком крайне разносторонних интересов. Поэтому в его письмах картина интеллектуальной жизни России начала XX в. передана с достаточной полнотой. Он интересовался политикой (был членом партии кадетов), философией – был знаком с неокантианскими учениями, распространенными в среде петербургской профессуры (А. И. Введенский и его окружение). Шахматов по корням своим был не петербургским человеком. Он окончил Московский университет в 1887 г. Его учитель Ф. Ф. Фортунатов являлся лидером московской лингвистической школы, был окружен учениками, составлявшими тесный круг и даже, можно сказать, являвшими собой определенное микрососообщество. Сам Фортунатов был, как известно, учеником Ф. И. Буслаева; буслаевцами были также Н. С. Тихонравов и его ученики, например А. И. Соболевский, а также ученик Соболевского В. Н. Перетц. Весь этот круг можно сравнить с мощным древом, имеющим разветвленную крону.

В 1891 г. Шахматов уехал работать в Саратовский уезд земским начальником, считая это «командировкой в глубь России», чтобы узнать русский народ. Он имел все шансы так и остаться в деревне, но был буквально вытащен оттуда Фортунатовым[3]; в 1894 г. защитил магистерскую диссертацию, которая сразу была засчитана за докторскую, а в 1895 г.

[3] Подробнее см.: *Вовина-Лебедева В. Г.* А. А. Шахматов и Ф. Ф. Фортунатов…

также при содействии Фортунатова был избран адъюнктом Императорской академии наук и переехал в Петербург. Но и тут опасность того, что талант его не разовьется в нужном направлении, была велика. Он оказался в другой среде, в отрыве от прежнего фортунатовского круга, ему пришлось вести большую работу по составлению Академического словаря русского языка, которая была очень важной, но для него в значительной мере вынужденной. Он сомневался в пользе своей деятельности в Петербурге и тосковал по Москве.

Наряду с этим в письмах Шахматова Фортунатову начального петербургского периода сообщалось о важных событиях, всколыхнувших жизнь столицы, и наоборот, учитель писал ему о московских событиях. По сути, это была хорошо известная по русской классике «обыкновенная история» о молодом человеке, попавшем в круговорот столичной жизни. Но дело в том, что Фортунатов был не простой молодой человек, а необычайно одаренный и поэтому видящий всё вокруг себя несколько не так, как другие, и при этом очень чувствительный и ранимый. Это история о том, как ученый едва не погиб для науки, если бы не его учитель.

Шахматов не любил Петербург. Еще 9 сентября 1888 г. (в московский период), впервые попав в столицу, он писал Фортунатову:

> <…> Богатство Публичной библиотеки, в которой изумительно много редких книг по славянским языкам, мирит меня с Петербургом, непривлекательным в высшей степени; он, исключая Невский, даже грязнее Москвы, не говоря о прочих неудобствах и недостатках[4].

[4] *А. А. Шахматов.* Избранная переписка… С. 35.

Его всегда тянуло в Москву, она воспринималась как место родное и теплое в отличие от холодного Петербурга. Дом Фортунатова и Московский университет были средоточием этого тепла, его источником. Находясь в Саратовской губернии, Шахматов мечтал проехать по московским улицам в университет. Зимой он представлял, как верные ученики собираются на Масленицу к Фортунатову и его жене Юлии Ивановне, отменной хозяйке, на блины. Начало января для Шахматова всегда означало не столько Рождество и Новый год, сколько 2 января (день рождения) и 9 января (именины Фортунатова), когда собирался круг фортунатовцев (В. Н. Щепкин, В. К. Поржезинский, М. М. Покровский и др.) и неизменный друг Фортунатова Ф. Е. Корш. Это был постоянный домашний очаг в Москве. Такими же уютными представлялись Шахматову Синодальная библиотека и Румянцевский музей, а также Исторический музей. Всё это, а главное – университет, составляло смысл жизни, мечты и надежды молодого Шахматова.

26 мая 1894 г. Шахматов писал, что получил приглашение и дал согласие на вступление в Академию:

> Вы, конечно, понимаете, как для меня приятно это предложение и какую великолепную перспективу оно передо мною открывает. Можно будет вполне отдаться науке, а вместе с тем благодаря положению быть полезным другим деятелям на том же поприще. Обо всем этом мне трудно даже судить пока, но я чувствую, что привилегированное положение, в которое я, может быть, попаду, даст мне возможность быть полезным не для одного слова, а для науки вообще. Я вполне искренне высказываю надежды, что Вы, мой учитель, будете мною руководить и никогда не почтете меня отрезанным от Вас <...>[5]

[5] *А. А. Шахматов.* Избранная переписка... С. 89.

Но мечты о Москве не оставляли Шахматова и тогда, когда стало очевидно, что он теперь связан с Петербургом всерьез. В этом же письме есть следующие знаменательные слова:

> Я постоянно думаю о том, возможно ли мне будет в звании или лучше при занятиях адъюнкта Академии читать лекции в Московском университете в качестве приват-доцента, если не в 1894/1895, то в следующем году. Я чувствую, что чтение лекций заставляет преподавателя шире обнимать предмет своих занятий, а это очень полезно для исследований[6].

То есть пуповина не была разорвана. Шахматов надеялся остаться московским человеком, членом дружеского круга, о котором он привык мечтать с юности.

А пока, совершенно в духе русской классической литературы, этот прекраснодушный молодой человек, мечтавший служить науке, попал в холодный столичный мир. 17 декабря 1894 г. он писал:

> В Петербурге я уже три дня и успел за это время осмотреться и познакомиться с Академиею. Прежде всего посетил Бычкова, а на следующий день других членов 2-го отделения, затем Майкова и Бестужева-Рюмина, которые заставили меня забыть о том холоде, который сначала пахнул на меня.

И далее:

> Сегодня было заседание 2-го отделения (отделения русского языка и словесности. – *В. В.*); я в вицмундире уже присутствовал на нем; председательствовал Великий князь[7].

Это уже был мир высоких сфер, правительственных чиновников и величественных старцев типа

---

[6] *А. А. Шахматов.* Избранная переписка… С. 89.

[7] Там же. С. 94

А. Ф. Бычкова. Один из упомянутых, К. Н. Бестужев-Рюмин, правда, был когда-то московским человеком, но уже давно был принят в столичных кругах. Он в это время еще Шахматову не «свой». Другим лицом, с которым по долгу службу столкнулся молодой Шахматов, был академик Л. Н. Майков, вице-президент Академии наук, из знаменитого рода, столь значимого для русской культуры, сын академика живописи Н. А. Майкова, брат поэта А. Майкова и критика В. Майкова. Л. Н. Майков будет потом отчасти близок Шахматову, но всё же это человек другого типа, из круга художественной элиты, которому Шахматов был чужд, – это не его московская научная семья.

М. И. Сухомлинов будет позднее оцениваться в письмах Шахматова как замечательный организатор, лучший глава отделения, но разве это можно сравнить с тем, что было в Москве? В 1900 г. Сухомлинов учредил и возглавил при 2-м отделении Разряд изящной словесности. Многое из того, что касалось этого разряда, обсуждалось в письмах, например избрание литераторов почетными академиками и аннулирование Николаем II избрания Максима Горького[8]. Но это будет потом, через пять лет. А пока для Шахматова Петербург – всё еще совершенно чужой мир, не тот, к которому он привык. Это мир вицмундира, мир формы, мир Великого князя.

Молодой Шахматов не умел скрывать свои мысли, облекать их в приличествующую случаю форму. Он писал:

> <…> Раскаиваюсь уже, что в немного резкой форме я предложил полное изменение программы (речь шла о

[8] См.: *Вовина-Лебедева В. Г.* «Всего мира безумное молчание»: Чувство ответственности общества за Смуту в начале XVII и начале XX в. С. 172–184.

планах продолжить издавать Академический словарь, начатый когда-то Я. К. Гротом. – *В. В.*) <…> Ближайшее заседание, в котором будет обсуждаться новая программа, будет в начале января. Мне это очень неприятно. Неужели 2-го не придется быть у Вас, для того чтобы не пропустить 9-е. <…>

Итак, здесь по-прежнему слышна тоска по милому сердцу уюту московской фортунатовской усадьбы. Действительно, переписка показывает два, в общем-то разных мира, и не только эмоционально, но и на уровне организации быта. У Фортунатова в Москве, например, был погреб со всякими солениями и вареньями, без которого Юлия Ивановна не представляла жизни; такой погреб невозможно было представить себе в Петербурге. Когда Фортунатов позднее собирался переезжать в Петербург, то более всего волновался о том, можно ли найти дом с погребом (может быть, где-нибудь на Выборгской стороне? – спрашивал он Шахматова). Поселился Фортунатов (когда переехал в Петербург) в Кабинетской улице (сегодня ул. Правды), во флигельке. Правда, был ли там погреб, неизвестно – в письмах потом об этом не упоминалось.

А пока, 28 декабря 1894 г., Шахматов писал: «Здесь столько расходов, предвиденных и непредвиденных, что я совсем вышел из бюджета и не могу рассчитывать на свободные деньги <…>» Но главное: «Не с кем поговорить; мало тут в людях сердечности», а потому – «чувствую себя отвратительно»[9]. И через месяц: 17 февраля 1895 г.:

Благодарю Вас за Ваше письмо: в моем петербургском одиночестве оно меня очень порадовало. Мне здесь чрезвычайно тяжело в нравственном отноше-

[9] *А. А. Шахматов.* Избранная переписка… С. 95–96.

нии и скучно. Какая-то тоска, не испытанная даже в деревне, где я бывал совершенно один, гложет меня постоянно. В довершение всего неприятное впечатление производят события последних дней, начиная с московской истории. Неужели Милюков удален? По-видимому, наше министерство ни перед чем не останавливается: я слышал вчера, что Безобразов поплатился за свою публичную лекцию[10].

Итак, Шахматов продолжал жить известиями из Москвы. Речь в этом письме шла о событиях 18 марта 1895 г., когда П. Н. Милюков, в то время приват-доцент Московского университета, был отстранен департаментом полиции от преподавания в Московском университете по обвинению в «политической неблагонадежности». Второе упомянутое лицо – П. В. Безобразов, историк-византинист, тогда приват-доцент Московского университета, в 1895 г. после публичной лекции «О женщине в истории», на которую отреагировал министр народного просвещения граф И. Д. Делянов, вынужден был подать в отставку.

На это Фортунатов 28 марта 1895 г. отвечал:

Надеюсь, Вы исполните Ваше обещание приехать в Москву на праздники. Вам надо бы было отдохнуть немножко, так как Вы уж слишком усидчиво работаете последнее время, а к тому же приятно, я думаю, было бы Вам подышать московским воздухом. Не нравится мне Ваш Петербург, а из писем Ваших я вижу, что и Вам нелегко живется в Петербурге[11].

Шахматов соглашался, повторяя слова о своем «петербургском уединении», в котором только письма Фортунатова ободряют и поддерживают его и лишь изредка начинают проглядывать некоторые черты

[10] *А. А. Шахматов.* Избранная переписка… С. 100.

[11] Там же. С. 104–105.

удовлетворенности жизнью. Например, 12 апреля 1895 г. он писал: «Меня поддерживает убеждение, что я работаю над полезным делом и, по крайней мере, зарабатываю свои 3000»[12]. Вскоре, правда, Шахматов опять не выдерживал и жаловался, как, например, в письме от 14 мая:

> Я совершенно не в духе. Мой проект <…> не находит в членах «Второго Отделения» сочувствия <…> Вообще работа над словарем убийственно действует на меня, и я был бы рад, если бы она пошла как-нибудь без меня. Но дать заглохнуть такому хорошему делу не следует. Буду искать у Вас утешения и советов[13].

Чувство долга всегда было характерной чертой Шахматова. Без осознания важности исполняемого долга жизнь не казалась ему наполненной смыслом. Это не означает, конечно, что молодой Шахматов был чужд каких-либо увлечений. Наоборот, по некоторым вопросам он проявлял сильные волнения. Он по-прежнему пребывал в восторге от богатств Публичной библиотеки, а новым увлечением в петербургской жизни стал в какой-то момент фонограф:

> Но главное, что меня занимает, – это фонограф. Рассматривая цилиндрический валик (восковой) фонографа после того как он принял на себя чью-нибудь речь, можно заметить микроскопические черты и точки, выдавленные штифтиком фонографа. И если штифтик этот опять пройдет по валику, получается человеческая речь[14].

Но все же:

> Вы не можете себе представить, как я здесь скучаю в своих научных занятиях. Вижу и чувствую, что дав-

[12] А. А. Шахматов. Избранная переписка… С. 196–107.

[13] Там же. С. 111.

[14] Там же. С. 114–115.

но никого не интересует мой предмет; положительно не с кем поговорить.

Шахматов начал даже думать, что Фортунатов забыл его, сердится на него за что-то. 31 октября 1895 г. в ответ на подобные опасения Фортунатов писал:

Вам надо поскорее приехать к нам в Москву, а то в Петербурге Вы чувствуете себя в настоящее время, очевидно, очень скверно и потому сочиняете невозможные предположения[15].

Шахматов не спорил и 2 ноября отвечал:

Действительно, мне здесь очень нехорошо живется. Совершенное одиночество <…> и отсутствие общих интересов с кем бы то ни было приводят меня в такое состояние, которого в Москве никогда не испытываю. Вспоминаю свою деятельность земского начальника: все время я был весел и оживлен[16].

Еще через месяц, 10 декабря, Шахматов писал:

<…> Очень грустно: почти всегда Отделение приходит к единогласному решению <…> Я напрасно ожидал разногласия и споров.

Споры и горячие обсуждения научных вопросов в кругу фортунатовских учеников – вот то, к чему он привык. В окружении Фортунатова они приветствовались, и Шахматов любил дискутировать, готов был обсуждать самые смелые гипотезы. Это осталось с Шахматовым на всю жизнь, оттого он часто менял свои научные взгляды на предметы (как в отношении лингвистических вопросов, так и по проблемам истории летописания), за что получал нарекания от коллег, например от В. М. Истрина. Но, по словам

[15] А. А. Шахматов. Избранная переписка… С. 116.

[16] Там же. С. 117.

ученика А. А. Шахматова Сергея Петровича Обнорского, его учитель не любил ученых, «корпящих над одними фактами» и «не решающихся из-за них к выводам, и, напротив, из малого количества данных требовал выводов, ждал предположений, пусть даже предварительных, но все же развивающих путь к абсолютной истине»[17].

Важным обстоятельством, изменившим жизнь Шахматова в Петербурге, было знакомство именно в эти начальные годы с дочерью известного правоведа (тогда уже покойного) А. Д. Градовского. Наталья Александровна в 1896 г. стала женой Шахматова и его другом на всю жизнь, а ее мать Ольга Владимировна – помощником в его семейных делах. Шахматов обрел наконец свой собственный дом, тепло и уют. Это почти совсем смирило его с Петербургом. Хотя и после женитьбы во всех письмах летнего времени при приближении сентября, когда нужно было покидать милое его сердцу родовое имение Губаревку и возвращаться в Петербург, он писал о том, как не хочется этого делать.

Но в последующих письмах к Фортунатову Шахматов уже не выражал отчаяния, как раньше. Только однажды он излил свою тоску по преподаванию (преподавать в Петербургском университете Шахматов начал намного позднее, с 1908 г.). 28 февраля 1898 г. он писал:

> Мне, признаюсь, все была противна Академия, а также наше отделение – бесплодное и жалкое. Раньше

[17] Подробнее о влиянии на А. А. Шахматова научной ауры Ф. Ф. Фортунатова см.: *Вовина-Лебедева В. Г.* Школы исследования русских летописей: XIX–XX вв. СПб., 2011. С. 174–228; *Вовина-Лебедева В. Г.* А. А. Шахматов и «русские младограмматики» // Отечественная история и историческая мысль в России XIX–XX веков: Сб. статей к 75-летию Алексея Николаевича Цамутали. СПб., 2006. С. 76–88.

я все как-то крепился, а теперь даже с трудом себя успокаиваю. И деятельность моя мне не по сердцу! Чувствую, что должен отстать от научных занятий, а потому бросаюсь на более легкое и представляющее более живой интерес – на занятие летописями и литературными памятниками. Правда, я счастлив, когда занимаюсь ими, но вижу, что деятельность моя на этой почве будет случайная. Постоянно корю себя за то, что согласился идти в Академию и взять на себя Словарь. Работа бесконечная, денег совсем мало, и я все время бьюсь, отыскивая средства для удовлетворения сотрудников. Вместе с тем, я, разумеется, Словарем не доволен, сознавая, что он слишком мало удовлетворяет научным требованиям <…> Впрочем, во многом виноват я сам, и жаловаться на теперешнее положение мое несправедливо. Я жалею, что не преподаю, не читаю лекций, не имею аудитории и т. д.[18]

Фактически Шахматов всё еще жалел, что уехал из Москвы, так как именно там его могла ждать профессорская карьера.

Фортунатов в ответном письме откровенно постарался развеять иллюзии Шахматова относительно прелестей преподавания в Московском университете, воспоминания о котором были столь радужны в памяти его ученика: 6 марта 1898 г. он уже пытался помирить его с Петербургом:

Вижу я, что Петербург действует на Вас отрицательно. Вы смотрите мрачно даже и на то, что, право, вовсе не так плохо.

И далее:

Вы пишете, что корите себя (а, следовательно, косвенно и меня) за то, что приняли место в Академии, а я думал и продолжаю думать, что Ваше настоящее место именно в Академии и что здесь Вы приносите и будете приносить пользу <…> Вы создали журнал

[18] А. А. Шахматов. Избранная переписка… С. 169–170.

(«Сборник Отделения русского языка и словесности». – *В. В.*), в котором много пишете и сами по различным отделам <…> Вы, кроме того, привлекаете и поощряете новые силы к ученой деятельности (а это, конечно, одна из обязанностей академика, нередко забываемая). Верю я, что Вам приходится видеть кругом себя немало скверного, но разве различные гадости и такие условия, которые мешают успешной деятельности, разве все это существует только в Академии? Вы жалеете, зачем Вы не профессор, зачем нет у Вас аудитории. Вы знаете, что я очень желал и продолжаю желать, чтобы Вы имели возможность читать по временам в университете, но я далеко не уверен в том, чтобы Вы усидели бы долго на профессорской кафедре, т. е. если бы принуждены были читать обязательные для студентов лекции. Вы забываете об этом страшном зле нашего университетского преподавания. Вы мечтаете об аудитории, а уверены ли Вы в том, что и Вам, как и мне, не приходилось бы иногда читать курс стенам аудитории? Я в таком положении нахожусь в этом году по отношению к лекциям, читаемым мною на IV курсе; если б у меня не было одного случайного и постоянного слушателя <…> то я, пожалуй, не знал бы, что мне делать <…> вчера, например, на лекции присутствовал <…> только один студент, хлопавший ушами и, кажется, все время смотревший в окно. Как бы Вы чувствовали себя в таком положении? <…> Так вот, дорогой Алексей Александрович, в Ваших мечтах об аудитории не забывайте представлять себе аудиторию обязательных слушателей; не лучше ли уж будет Академия?[19]

В итоге спор в душе Шахматова между Москвой и Петербургом разрешился в 1902 г., когда Фортунатов переехал к Шахматову в Петербург (он был избран академиком, чему теперь уже его ученик немало содействовал). Таким образом, хотя Шахматову и

[19] А. А. Шахматов. Избранная переписка… С. 170–172.

не суждено было работать в Москве и Московском университете, Москва в лице Фортунатова сама переехала к нему. После этого вплоть до смерти Фортунатова в 1914 г. они расставались только на летние месяцы, когда вели оживленную переписку.

На протяжении всей дальнейшей жизни Шахматов помогал коллегам, оказавшимся в сложном положении, особенно молодым, старался вытащить их из провинции в университетские центры, пристраивал их публикации в журналы, решал многочисленные, даже денежные и бытовые проблемы. Оставаясь в голодном Петрограде, где и умер в 1920 г. от последствий голода, он исполнял поручения тех, кто смог найти укрытие в провинции. Следующий том переписки Шахматова будет посвящен его отношениям с собственными учениками, с которыми он, как представляется, пытался воспроизвести ту линию поведения и те отношения, что связывали его самого с Фортунатовым.

УДК 78.03

Alltagsgespräch und Anteilnahme. Der Briefwechsel zwischen Heinrich Jalowetz und Arnold Schönberg

Simon Obert (Basel)

Повседневные беседы и сопереживание. Переписка Хайнриха Яловеца и Арнольда Шёнберга

Симон Оберт (Базель)

Аннотация. Хайнрих Яловец (Jalowetz; 1882–1946) был другом и одним из самых старших учеников Арнольда Шёнберга (учился у него вместе с Антоном Веберном и Альбаном Бергом, 1904–1908). Однако в отличие от остальных членов кружка Шёнберга Яловец сегодня мало известен, поскольку его дирижерская и преподавательская деятельность не оставила значительного следа в истории музыки. Яловец дирижировал в оперных театрах Гданьска, Щецина, Праги, Вены и Кёльна, но будучи евреем в 1933 г. был уволен. В 1939 г. он эмигрировал в США и до конца своих дней преподавал музыку в Black Mountain College.

Переписка Яловеца и Шёнберга, длившаяся со студенческих лет Яловеца вплоть до его кончины, включает 335 писем и является впечатляющим свидетельством художественной и человеческой дружбы. Тематика ее многообразна: наряду с происходящим в повседневной жизни описываются политические события; затрагиваются и вопросы музыкального искусства. Изучение этой корреспонденции проливает свет на повседневную деятельность театрального дирижера.

В настоящей статье, основанной на полных материалах переписки Яловеца и Шёнберга, внимание читателя обращается на некоторые аспекты дружбы музыкантов. Особый интерес представляет самооценка членов круга Шёнберга. Наконец, подчеркивается значение переписки 1933 г., когда, потеряв источник

средств существования, Яловец и Шёнберг оказались в одинаковом положении. Корреспонденция отражает диапазон реакций музыкантов на расовые законы национал-социализма: от недоумения и выжидательных колебаний у Яловеца до трезво-реалистичного взгляда Шёнберга и пылкого приятия им сионизма.

Ключевые слова: Арнольд Шёнберг, Хайнрих Яловец, Вторая венская школа, оперная культура начала XX в., национал-социализм.

Симон Оберт – научный сотрудник Фонда Пауля Захера в Базеле. Изучал музыковедение, историю искусств, языкознание и медиа. В 2006 г. защитил диссертацию о феномене краткости в музыке в начале XX в. Работал (по грантам) в Саутгемптонском и Гарвардском университетах. Входит в число руководителей издания полного собрания сочинений Антона Веберна в Базельском университете. Сфера научных интересов С. Оберта сосредоточена на музыке XX и XXI вв. (включая популярную музыку). Среди его последних публикаций книги *Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900* (под редакцией Heidy Zimmermann, 2018) и *Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle* (2012).

Everyday Conversation and Sympathy: The Correspondence of Heinrich Jalowetz and Arnold Schoenberg

Simon Obert (Basel)

Abstract. Heinrich Jalowetz (1882–1946) was one of Arnold Schoenberg's earliest students – he studied with him, at the same time as Anton Webern and Alban Berg, from 1904 until 1908 – and a lifelong friend. In contrast to other members of the Schoenberg circle, however, he is hardly known today, due mainly to the fact that his work as a conductor and music pedagogue left few lasting traces. Jalowitz conducted at theaters and

opera houses in Gdansk, Szczecin, Prague, Vienna, and Cologne until 1933, when he was dismissed as a Jew. In 1939 he managed to emigrate to the United States and taught music at Black Mountain College until his death. The correspondence between Jalowetz and Schoenberg, which lasts from Jalowetz's student years until his death and comprises 335 letters, is an impressive documentation of an artistic and human friendship. The variety of topics addressed ranges from everyday issues, to political events, to musical questions. Yet the correspondence consistently shows a desire on both sides for mutual solicitude and amicable exchange. This article focuses on aspects of the friendship that emerge from the correspondence. Of special interest is the self-conception of members of the Schoenberg circle; some light is also shed on the daily routine of a theater conductor. Finally, the correspondence in 1933 highlights the situation shared by Jalowetz and Schoenberg when they both lost their livelihoods. Their exchange reveals a range of reactions to the National Socialist racial laws, from perplexity and hesitation on Jalowetz's side, to realistic evaluation and Zionist fervor on the part of Schoenberg.

Keywords: Arnold Schoenberg, Heinrich Jalowetz, Second Viennese School, opera culture in the early 20th century, National Socialism

Simon Obert is a scholarly staff member at the Paul Sacher Foundation in Basel. He studied musicology, history of art, linguistics and media studies. In 2006 he earned his PhD with a thesis on the phenomenon of brevity in music at the beginning of the 20th century. He has undertaken grant-funded research at the University of Southampton and Harvard University, and is a member of the directorate of the Anton Webern Complete Edition at the University of Basel. His research focuses on the music of the 20th and 21st centuries (including popular music). His recent publications include the books *Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik* seit 1900 (edited with Heidy Zimmermann, 2018) and *Wechselnde*

Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle (2012).

simon.obert@unibas.ch

Als Arnold Schönberg 1950 eine Widmung entwarf, die wahrscheinlich für seine Essaysammlung *Style and Idea* bestimmt war, gedachte er sieben toter Freunde, mit denen er sich in ästhetischem, intellektuellem und moralischem Einverständnis wusste. Die sieben Männer, die er als «spiritual kindred», als Seelenverwandte bezeichnete, waren Anton Webern, Alban Berg, Heinrich Jalowetz, Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, Adolf Loos und Karl Kraus[1]. Die Liste ist in mehreren Hinsichten bemerkenswert, handelt es sich doch durchweg um Freundschaften, die aus Schönbergs Wiener Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert stammten. Insbesondere fällt aber ein Name auf, und zwar wegen seiner Unbekanntheit: Sind die Komponisten Webern, Berg, Zemlinsky und Schreker sowie der Architekt Loos und der Schriftsteller Kraus mindestens einem Fachpublikum vertraut, trifft dies auf Jalowetz keineswegs zu. Und das wäre auch für potentielle Leser 1950 nicht anders gewesen.

Jalowetz' Unbekanntheit ist nicht weiter verwunderlich, hat er doch – im Gegensatz zu den anderen Genannten – in seinen beruflichen Tätigkeiten nur wenige bleibende Zeugnisse hinterlassen, so dass er auch kaum in das historische Gedächtnis eingehen

[1] Die Widmung wurde schließlich nicht in *Style and Idea* (hrsg. von Dika Newlin, New York: Philosophical Library, 1950) aufgenommen. Sie ist publiziert unter dem Titel «Draft for a Preface to *Style and Idea*», in: Joseph Auner, *A Schoenberg Reader. Documents of a Life*, New Haven: Yale University Press, 2003. S. 349.

konnte. Die meiste Zeit seines Lebens (1882–1946) war er als Theaterkapellmeister tätig, zuweilen publizierte er journalistische Texte, gegen Ende seines Lebens wirkte er als Musikpädagoge. Und dennoch scheint sich hier eine Diskrepanz aufzutun zwischen jener historischen Wirkungslosigkeit und der Wertschätzung, die Jalowetz von vielen Zeitgenossen erfuhr, wofür die Widmungsliste Schönbergs, auf der Jalowetz immerhin an dritter Stelle steht, nur ein Beispiel ist. Als Webern 1911 in einem Brief an Schönberg über die ehemaligen Mitschüler aus Schönbergs Unterricht reflektierte, schrieb er über Jalowetz: «Ich halte von ihm kolossal viel. […] Berg und Jalowetz sind mir die liebsten»[2]. Ernst Krenek, der Jalowetz in den 1920er Jahren kennenlernte, charakterisierte ihn später in seinen Memoiren als «hochbegabten und fähigen Musiker» sowie als

> Mann mit vielen ausgezeichneten Ideen, die er gewöhnlich auf bescheidenste und – leider – uneffektivste Art vorbrachte. Er erweckte so viel Sympathie, weil es offenkundig war, daß sein wirklicher Wert unendlich viel höher war als das, was er in ‹dieser Welt› jemals aus sich machen konnte. […] Er gehörte zu den liebenswertesten Menschen, die ich gekannt habe[3].

In die gleiche Richtung geht die Einschätzung von Martin Duberman, der Ende der 1960er Jahre viele ehemalige Angehörige des Black Mountain College interviewte, wovon einige, auf Jalowetz angesprochen, «were over whelmed by their emotion». Duberman fasste seine Eindrücke in dem schlichten Statement

---

[2] Anton Webern, Brief an Arnold Schönberg, 1. Mai 1911 (Arnold Schoenberg Collection, Library of Congress, Washington, DC; im Folgenden: ASC-LC).

[3] Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1998. S. 601.

zusammen, Jalowetz sei «probably the single most beloved figure in Black Mountain's history» gewesen[4]. Dass diese Aussage keine Verklärung aus der Rückschau darstellt, bezeugt ein Brief, den einer der Gründer des Colleges, der Naturwissenschaftler Theodore Dreier, unmittelbar nach Jalowetz' Tod an Schönberg schickte und wo es heißt: «We have never had a more wonderful person with us at Black Mountain»[5].

Wer war also dieser Jalowetz? Geboren am 3. Dezember 1882 in Brünn (heute Brno in Tschechien), zog die Familie zwei Jahre später nach Wien. Jalowetz studierte dort ab 1901 zunächst Medizin, bevor er 1904 zur Musikwissenschaft wechselte. Dieses Studium schloss er 1908 mit einer von Guido Adler betreuten Dissertation über den Einfluss Carl Philipp Emanuel Bachs, Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts auf den jungen Ludwig van Beethoven ab (eine Arbeit, auf die noch heute gelegentlich in der Beethoven-Forschung verwiesen wird)[6]. Gleichzeitig zum Studium der Musikwissenschaft wurde er Schüler Schönbergs, bei dem er bis 1908 Unterricht nahm – wie Anton Webern übrigens, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband[7]. Nach dem Studium wurde Jalowetz jedoch

---

[4] Martin Duberman, *Black Mountain. An Exploration in Community*, Gloucester, MA: Peter Smith, 1988 [1972]. S. 172.

[5] Theodore Dreier, Brief an Arnold Schönberg, 22. Februar 1946 (ASC-LC).

[6] Heinrich Jalowetz, *Ueber einige Besonderheiten der melodischen Technik Beethovens und deren Wurzeln in den Werken von Mozart, Haydn und Philipp Emanuel Bach. Ein Beitrag zur Untersuchung von Beethovens Jugendwerken*, Diss. phil. Universität Wien, 1908; teilpubliziert als: «Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach», in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1910/11), Heft 3. S. 417–474.

nicht Komponist, sondern schlug die Laufbahn eines Theaterkapellmeisters ein. Seine Station auf diesem Weg dürften typisch sein für die damalige Zeit: von Hilfsstellen, auf denen er Proben vorzubereiten und Teilproben durchzuführen hatte, über nachgeordnete Stellungen in kleineren Städten – unter anderem mit Dirigaten von Revuen, Operetten und der gelegentlichen Übernahme von Repertoireopern – bis zu einer angesehenen, leitenden Position in einer Großstadt.

Jalowetz begann 1908/09 als Korrepetitor und Chordirigent an der Wiener Volksoper. Im Sommer 1909 dirigierte er bei einem Kurtheater in Wiesbaden. Für die Saison 1909/10 war er dritter Kapellmeister und Korrepetitor am Stadttheater Regensburg. Von 1910 bis 1912 bekleidete er die Stelle eines zweiten Kapellmeisters am Stadttheater Danzig (heute Gdańsk in Polen), woran sich vier Jahre als erster Kapellmeister am Stadttheater in Stettin (heute Szczecin in Polen) anschlossen. 1916 wechselte er als erster Kapellmeister an das Deutsche Theater in Prag, wo er bis zum Ende der Spielzeit 1922/23 blieb. Hier hatte er zum ersten Mal Gelegenheit, auch Orchesterkonzerte zu dirigieren. Unzufrieden mit seinen Entwicklungsmöglichkeiten in Prag, entschied er sich 1923, sein Fortkommen als freischaffender Dirigent zu versuchen. Doch obwohl er im Juni 1923 ein zweiwöchiges Musikfestival mit österreichischer Musik in Berlin organisierte, als dessen Höhepunkt er die Berliner Erstaufführung von Schönbergs *Gurre-Liedern* dirigierte, konnte er nicht

[7] Eindrückliches Zeugnis dieser Freundschaft sind die mehr als 330 Briefe Weberns an Jalowetz, die publiziert vorliegen: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7). Die Briefe von Jalowetz an Webern müssen als verloren gelten.

Fuß fassen. Er kehrte 1924 nach Wien zurück, wo er als Kapellmeister an der Volksoper wirkte. Seinen Karrierehöhepunkt erreichte er im darauffolgenden Jahr, als er erster Kapellmeister an der Oper in Köln wurde. Auf dieser Stelle blieb er bis 1933 – dann trafen ihn die nationalsozialistischen Rasse-Gesetze: Als Jude wurde er entlassen, jegliche andere Beschäftigungen in deutschen Opernhäusern waren ihm ebenso verwehrt. Er kehrte arbeitslos nach Wien zurück und schlug sich in den folgenden drei Jahren mit Gelegenheitsarbeiten durch, indem er unterrichtete, zuweilen journalistische Texte schrieb sowie hier und da im Rundfunk und Konzerte dirigierte. Ein Einkommen war damit nur schwer zu bestreiten, zumal sich immer wieder Aussichten auf Konzerte und bereits vereinbarte Dirigate zerschlugen. Aber es gab auch künstlerische Höhepunkte, wie z.B. drei Uraufführungen im Jahr 1935: am 11. März dirigierte er Zemlinskys Sinfonietta op. 23 mit dem Orchester des Deutschen Theaters in Prag; am 5. Mai erklangen im Prager Rundfunk zum ersten Mal Zemlinskys Sinfonische Gesängen op. 20; und am 5. September hob er beim Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag sogar Weberns Konzert für neun Instrumente op. 24 aus der Taufe. 1936 erlangte Jalowetz schließlich ein letztes Mal einen Kapellmeisterposten, als er Operndirektor in Reichenberg (heute Liberec in Tschechien) wurde. Die zunehmenden politischen Spannungen im Sudetenland veranlassten ihn jedoch 1938, seine Tätigkeit dort nicht fortzusetzen. Er ging zurück nach Prag, um seine Emigration voranzutreiben, was Ende des Jahres gelang: Im Dezember reiste er in die Niederlande, wo seine älteste Tochter wohnte, um im Januar 1939 von Rotterdam in die USA auszuwandern. Nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen, dort eine Erwerbstätigkeit zu finden, wurde er ab September 1939 auf eine Professur an das reformpädagogische Black Mountain

College in North Carolina berufen. Er bekleidete diese Stelle bis zu seinem plötzlichen Tod durch einen Herzinfarkt am 2. Februar 1946.

Aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Jalowetz und Schönberg entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft, die von beiderseitiger, sowohl menschlicher als auch künstlerischer Wertschätzung getragen war. Dass die Freunde sich immer wieder für das Schaffen des jeweils anderen einsetzten, versteht sich daher von selbst: So erarbeitete Jalowetz den Klavierauszug von Schönbergs Symphonischer Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5, der 1924 publiziert wurde. Zu Beginn der 1920er Jahre war Jalowetz maßgeblich am Aufbau des Prager Vereins für Musikalische Privataufführungen beteiligt, einer Schwesterorganisation des von Schönberg gegründeten Wiener Vereins. Mehrfach engagierte sich Jalowetz für Schönberg-Aufführungen, indem er dessen Werke dirigierte oder Aufführungen organisierte, wie es z.B. die oben erwähnte Berliner Erstaufführung der *Gurre-Lieder* deutlich macht. Allerdings war dies nicht immer von Erfolg gekrönt: Jalowetz versuchte beispielsweise 1929, die Uraufführung von Schönbergs Oper *Von heute auf morgen* op. 32 nach Köln zu holen, wozu sich jedoch, zu Jalowetz' Leidwesen, die Intendanz nicht entschließen konnte. Als Jalowetz aber im Sommer 1944 am Black Mountain College das Music Institute – ein mehrwöchiges Festival mit Kursen, Vorträgen und Konzerten – gründete, bildete ein Schwerpunkt des Programms Schönbergs Musik, auch aus Anlass von dessen 70. Geburtstag. Und es ist durchaus eindrücklich, wen er dafür ins entlegene North Carolina holen konnte: Zwei der bevorzugten Schönberg-Interpreten, der Geiger Rudolf Kolisch mit seinem Quartett und der Pianisten Eduard Steuermann, waren unter den Mitwirkenden, dazu kamen die Komponisten Ernst Krenek und Roger Sessions[8]. Des Weiteren hielt

Jalowetz immer wieder Vorträge über Schönberg und publizierte Aufsätze; gegen Ende seines Lebens arbeitete er sogar an einem Buch über den Komponisten, das jedoch wegen des plötzlichen Todes nicht über das Entwurfsstadium hinausgelangte[9]. – Umgekehrt trat auch Schönberg für seinen ehemaligen Schüler ein: Er schrieb Empfehlungsbriefe, legte Fürsprache bei Dirigenten, Theaterintendanten, Bühnenbildnern und anderen Leuten des Musikbetriebs ein, um ihn bei Stellensuchen sowie Aufführungs- und Inszenierungsanliegen zu unterstützen.

*

Eindrücklichstes Dokument und Bestandteil der Freundschaft ist jedoch der Briefwechsel, was allein der Umfang und die Zeitspanne belegen: 335 Korrespondenzstücke, die in knapp vierzig Jahren, von 1907 bis 1945 ausgetauscht wurden, haben sich erhalten (183 von Jalowetz an Schönberg, 152 von Schönberg an Jalowetz)[10]. Diese Menge könnte die Erwartung

[8] Vgl. dazu Jonathan Hiam, «Reconstructing a ‹Shaken Culture›: The Re-emergence of Schoenberg's Verein für musikalische Privataufführungen at the Black Mountain College Summer Music Institute 1944», in: *Crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900–2000*, hrsg. von Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert und Anne C. Shreffler, Woodbridge: Boydell, 2014. S. 233–243.

[9] Vgl. dazu Felix Wörner, «Das Schönberg-Bild von Heinrich Jalowetz», in: *Hudební věda* 41 (2004), Heft 1/2, S. 49–62; und Simon Obert, «Heinrich Jalowetz. ‹Arnold Schönberg. Die Auseinandersetzung eines Künstlers mit sich selbst und seiner Zeit›», in: *«On revient toujours». Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung, Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz: Schott, 2016. S. 66–68.

wecken, dass man zu großen Teilen Informationen über Schönbergs künstlerisches Schaffen findet. Doch das ist nur in relativ geringem Maß der Fall. Das Besondere der Korrespondenz liegt in der Vielfalt der Themen, über die sich Jalowetz und Schönberg austauschten. Dabei ist als äußerlicher Faktor zunächst zu bedenken, dass die beiden Freunde nach 1909 nur noch einmal, von Herbst 1924 bis Frühjahr 1925, als Jalowetz an der Wiener Volksoper engagiert war und Schönberg in Mödling lebte, in unmittelbarer Nähe zueinander wohnten. Demnach konnte der persönliche Kontakt (abgesehen von gegenseitigen Besuchen und gemeinsam verbrachten Sommerfrischen) nur schriftlich aufrechterhalten werden. Schreibanlässe waren Berichte über Tätigkeiten und Ereignisse sowie deren Kommentierung, die Mitteilung von Vorhaben, Ideen und Sorgen; man erkundigte sich nach einander, fragte, richtete Wünsche, Bitten und Forderungen an den anderen, äußerte Irritationen und Verstimmungen, gab Antworten darauf, grüßte und beglückwünschte einander zu Festen, man traf Abmachungen, erteilte Ratschläge, verabredete sich und plante gemeinsame Unternehmungen von künstlerischen bis zu privaten Anlässen. Musikalisches steht dabei neben Familiärem, Politisches neben dem persönlichen Befinden, Äußer-

[10] Fast alle Korrespondenzstücke von Schönberg an Jalowetz befinden sich in der Sammlung Heinrich Jalowetz der Paul Sacher Stiftung in Basel (im Folgenden: SHJ-PSS) (zwei Dokumente liegen in der Pierpont Morgan Library in New York, zwei weitere befinden sich in Privatbesitz in den USA). Die Briefe von Jalowetz an Schönberg werden einerseits in der Arnold Schoenberg Collection, Library of Congress in Washington, DC (ASC-LC), andererseits in der Special Collections Library der University of Michigan in Ann Arbor aufbewahrt (im Folgenden: SCL-UM); fünf weitere Dokumente liegen im Arnold Schönberg Center in Wien. Die Edition des Briefwechsels bereite ich derzeit in der Paul Sacher Stiftung vor.

liches neben Vertraulichem. Dementsprechend gibt es kein Hauptthema, das den Briefwechsel wie ein roter Faden durchziehen würde. Eher hat man es mit einem Alltagsgespräch in dem Sinne zu tun, dass man sich darüber austauschte, was gerade anstand, was für den einen und/oder den anderen aktuell, zuweilen auch akut war und was den jeweiligen Briefpartner interessierte oder auch nur interessieren könnte.

Darin Belanglosigkeiten zu sehen, würde jedoch den damaligen Zweck des Briefgesprächs verkennen: nämlich die gegenseitige Anteilnahme, die beide Freunde wünschten und immer wieder einforderten. So richtete beispielsweise Jalowetz Mitte Dezember 1911 eine ganze Reihe von Fragen an Schönberg:

> Was ist's denn mit Fried, wird der nichts von Ihnen heraus bringen? Wissen Sie schon, wie Ihr Chor in Wien aufgenommen wurde? Bis heute habe ich die Wiener Zeitungen vergebens nach Berichten durchsucht. Von Webern hörte ich, dass in einer Musikzeitung ein Aufsatz über Liszt von Ihnen erschienen sei; könnten Sie mir vielleicht diese Nummer schicken lassen? Den Aufsatz über Sie im Pan hab ich gelesen; ich glaube fast es ist – ganz allgemein – das Treffendste, was über Sie geschrieben wurde. Kennen Sie den Autor?
>
> Ich wäre überglücklich, wenn Sie mir einmal einige von diesen Fragen beantworten, überhaupt schreiben würden, wie's Ihnen und Ihrer Familie geht etc. etc. – Eben fällt mir noch eine Frage ein, die mich sehr interessiert: Sind Sie mit Strauss in irgend einen persönlichen Contact getreten?
>
> Und schliesslich: darf ich fragen, was Sie in der letzten Zeit geschrieben haben? Haben Sie die Reihe der neuen Clavierstücke, das Monodram fortgesetzt?[11]

[11] Jalowetz, undatierter Brief (nach dem 9. Dezember 1911) an Schönberg (ASC-LC). – Die Fragen haben folgende Hintergründe: Der Dirigent Oskar Fried, der am 31. Oktober 1910 die Berliner

Im Gegenzug, als Schönberg Jalowetz' Fragen beantwortete, forderte er den Freund, der zu jener Zeit zweiter Kapellmeister in Danzig war, auf, von sich zu berichten: «Was haben Sie für Aussichten fürs nächste Jahr? Möchten Sie mir nicht einmal sehr ausführlich über Ihre Tätigkeit schreiben? Mich interessiert das auch im Detail!»[12] Eine emphatische Begründung, warum ihm der Kontakt mit den gegenseitigen Erkundigungen und Berichten so wichtig sei, schrieb Schönberg im Februar 1918 an Jalowetz' Frau Johanna (vgl. auch Abbildung 1): Er habe

---

Erstaufführung von Schönbergs *Pelleas und Melisande* op. 5 geleitet hatte, interessierte sich auch für die *Gurre-Lieder* und die Fünf Orchesterstücke op. 16, die er aber nicht aufführte. – Am 9. Dezember 1911 hatte in Wien die Uraufführung von *Friede auf Erden* op. 13 mit dem Philharmonischen Chor unter der Leitung von Franz Schreker stattgefunden. – Schönbergs Aufsatz «Franz Liszts Werk und Wesen» war in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* 38 (1911), Heft 42. S. 1008–1010, erschienen. – Georg Gräner publizierte den Aufsatz «Arnold Schönberg», in: *Pan* 2 (1911/12), Heft 3. S. 85–89. – Der Kontakt zwischen Schönberg und Richard Strauss, die sich seit 1902 kannten, bestand nach 1909 nur noch sporadisch, nachdem Strauss abgelehnt hatte, Schönbergs Orchesterstücke op. 16 in einem seiner Konzerte zu dirigieren. – Jalowetz bezieht sich auf die Sechs kleinen Klavierstücke op. 19, die am 19. Februar (Nr. 1–5) und 17. Juni 1911 (Nr. 6) entstanden. Über eine geplante Erweiterung ist nichts bekannt. Allerdings betrachtete Schönberg noch im September 1911 das Werk aus fünf Stücken bestehend (vgl. den Brief an Alban Berg vom 22. September 1911, in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer, Bd. 1, Mainz: Schott, 2007 [Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 3]. S. 68); daher ist es denkbar, dass im Zuge der Hinzufügung des sechsten Stücks eine weitere «Fortsetzung» ins Auge gefasst wurde. – Mit dem «Monodram» dürfte Jalowetz *Die glückliche Hand* op. 18 meinen, deren Komposition Schönberg im Sommer 1910 begonnen hatte und im November 1913 beendete.

[12] Schönberg, Brief an Jalowetz, 21. Dezember 1911 (SHJ-PSS).

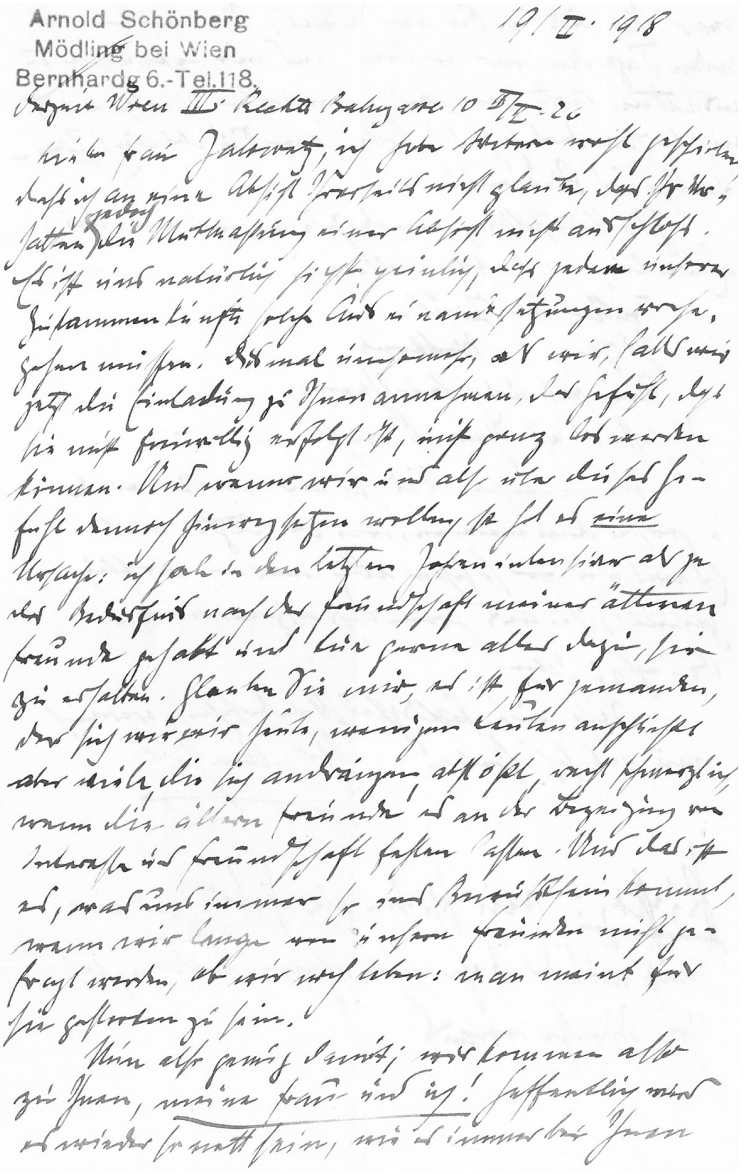


Abbildung 1.

Arnold Schönberg, Brief an Johanna Jalowetz, 19. Februar 1918, S. 1 (Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung, Basel)

> in den letzten Jahren intensiver als je das Bedürfnis nach der Freundschaft meiner älteren Freunde gehabt und tue gerne alles dazu, sie zu erhalten. Glauben Sie mir, es ist für jemanden, der sich wie wir heute, wenigen Leuten anschließt aber viele, die sich andrängen, abstößt, recht schmerzlich, wenn die ältern Freunde es an der Bezeugung von Interesse und Freundschaft fehlen lassen. Und das ist es, was uns immer so ins Bewusstsein kommt, wenn wir lange von unsern Freunden nicht gefragt werden, ob wir noch leben: man meint für sie gestorben zu sein[13].

Ein solch emphatisches Verständnis von Freundschaft, wie Schönberg es vertrat, konnte sich freilich auch belastend auswirken, und in der Tat kam es immer wieder zu Spannungen. Schönberg registrierte aufmerksam, wann der Briefpartner zum letzten Mal geschrieben hatte und mahnte regelmäßig an, die Korrespondenz aufzunehmen, wenn Jalowetz für längere Zeit nichts von sich hören ließ, was doch immer wiedervorkam. So war auch dem eben zitierten Brief eine Verstimmung vonseiten Schönbergs vorangegangen: Jalowetz und seine Frau hatten 1917 und Anfang 1918 jeweils länger nicht geschrieben, so dass Schönberg gekränkt war und Jalowetz' Einladung nach Prag, wie er über Webern mitteilen ließ, ausschlug. Erst als sich Johanna Jalowetz entschuldigte, lenkte Schönberg ein, nahm die Einladung an und schrieb die Erklärung[14].

Aus Schönbergs Zeilen ist jedoch nicht nur der Aspekt der individuellen Freundschaft herauszulesen, sondern genauso das Bedürfnis nach einem Freund-

---

[13] Schönberg, Brief an Johanna Jalowetz, 19. Februar 1918 (SHJ-PSS).

[14] Vgl. zu diesem Vorgang ausführlicher Simon Obert, «… die Konsequenzen ziehe ich … Ein neu aufgefundener Brief von Schönberg an Webern», in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 28 (2015). S. 37–42.

schaftsverbund mit Gleichgesinnten. Dies ist noch an einem anderen, scheinbar äußerlichen Merkmal des Briefwechsels zu erkennen, und zwar an der Häufigkeit, mit der korrespondiert wurde. Denn auffällig ist dabei die Konzentration auf die 1910er und frühen 20er Jahre: In einem Zeitraum, der weniger als die Hälfte der gesamten Briefwechseldauer umfasst, wurden mehr als zwei Drittel aller Briefe gewechselt. Da eine ähnliche quantitative Verteilung auch in anderen Schüler-Briefwechseln Schönbergs zu erkennen ist – beispielsweise mit Berg und Webern –, lassen sich daraus mehrere Rückschlüsse ziehen.

Zum einen kann in dem intensiven Austausch der 1910er Jahre in gewisser Weise eine Fortsetzung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses gesehen werden[15]. Schönberg, der als Lehrer ein besonderes Charisma ausgestrahlt haben muss, verstand es, aus dem Kreis seiner ehemaligen Schüler einen Freundeskreis zu bilden, der auch untereinander eng zusammenhielt. Und in der Tat lassen sich während der gesamten 1910er Jahre aus dem Briefwechsel Äußerungen herauslesen, die ein solches Verhältnis von Jalowetz und Schönberg bekunden. Nach der Uraufführung von Mahlers Achter Symphonie in München am 12. September 1910 schrieb Jalowetz: «schön war's auch, weil wenigstens ein grosser Teil Ihrer ‹Schule› wieder einmal beisammen war, sehr schade nur, dass Sie selbst gefehlt haben»[16]. Im Juni 1913 hoffte Jalowetz, den Sommer mit Schönberg verbringen zu können, und begründete dies auch dadurch, dass er nach der Theatersaison intellektuell ganz ausgelaugt sei: «Drum

[15] Vgl. Andreas Meyer, «Einleitung», in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, Bd. 1 (Anm. 11). S. XXXI–LII, hier S. XXXVII f.

[16] Jalowetz, undatierter Brief (Mitte September 1910) an Schönberg (ASC-LC).

habe ich ein ungeheures Bedürfnis, im persönlichen Verkehr mit Ihnen wieder geistige ‹Höhenluft› zu athmen. Ich bin und bleibe eben Ihr ewiger Schüler»[17]. Und nach einem eigenen Konzertdirigat im Mai 1917 berichtete Jalowetz über seine interpretatorischen Vorstellungen und wie es ihm gelungen sei, sie umzusetzen. Zumal die Dritte Symphonie F-Dur op. 90 von Johannes Brahms sei «klanglich u. in der thematischen Struktur und Phrasierung klar» herausgekommen, und gleichzeitig habe er «sehr frei» musizieren können. Die Begründung für die Mitteilung ist allerdings ganz auf die Rolle des Lehrers bezogen (auch wenn nicht übersehen werden darf, dass Jalowetz selbst stolz war); denn er, Jalowetz, schreibe darüber, «weil ich mir denke, dass es Sie doch freuen wird, dass ich mich bei diesem Anlass als meines Lehrers würdig erwiesen habe. Schade, dass Sie nicht selbst dabei waren. Denn ich hätte gerne Ihr Urteil über das Ganze und jede Einzelheit gehört»[18].

Von Schönbergs Seite ist Ähnliches herauszulesen. Im November 1913 besuchte er Jalowetz in Stettin, wo dieser erster Kapellmeister war, und hörte mehrere Proben und Aufführungen. Offensichtlich beeindruckt von dessen Leistung, schrieb Schönberg nach dem Besuch:

> Ich habe das Vergnügen, auf Sie stolz zu sein. Und wenn mir auch klar ist, dass Sie auch ohne mich geworden wären, was Sie sind, so weiß ich doch, dass ich Sie wenigstens nicht gehindert habe. Es verbleibt dadurch eine Freude für mich, die mir noch über die des Lehrers hinausgeht: einen wertvollen Menschen zu haben, der meine Musik gern hat. Aber ich freue mich auch, dass

[17] Jalowetz, undatierter Brief (Anfang Juni 1913) an Schönberg (ASC-LC).

[18] Jalowetz, undatierter Brief (Mai 1917) an Schönberg (SCL-UM).

> ich einen Schüler habe, den bald alle Meister nennen werden[19].

Freilich konnte sich das Selbstverständnis als Lehrer auch in entgegengesetzter Richtung auswirken. Bei einem Treffen im Sommer 1915 scheint es zu einer Irritation gekommen zu sein, weil Schönberg annahm, dass Jalowetz zu wenig Interesse für seine Musik aufbringe. Das jedenfalls wirft er dem Freund vor und spart dabei nicht mit Sarkasmus:

> Es ist ja sehr hübsch, dass meine Schüler zu den gediegensten Strauß- und Debussy-Forschern und -Kennern gehören. Aber ich fände ganz gerne auch Kenner und Versteher meiner Noten unter ihnen. Ja, zum Teufel, alle verstehen alles nicht, was ich geschrieben habe: soll man da nicht ungeduldig werden, wenn die nächste Umgebung nicht einmal soviel Interesse aufbringt.

Schönbergs Forderung ist daher klar: «ich finde, meine Herren Schüler hätten die Verpflichtung, wenn schon nicht jede Note die ich geschrieben habe, so doch alles was veröffentlicht ist, genau zu kennen! Was denn sonst?!»[20]

Gemeinsam war den Mitgliedern des Schönberg-Kreises – zum anderen –, dass sie als Musiker bis zur Mitte der 1920er Jahre alle noch nicht in dem Maß etabliert waren, wie es anschließend der Fall sein sollte. Schönberg wurde 1925 als Professor einer Meisterklasse für Komposition an die Preußische Akademie der Künste in Berlin berufen, Berg hatte 1925 mit der Uraufführung des *Wozzeck* einen immensen Erfolg zu verzeichnen, Webern etablierte sich in diesen Jahren als geachteter Konzertdirigent in Wien und erzielte

[19] Schönberg, Brief an Jalowetz, 28. November 1913 (SHJ-PSS).

[20] Schönberg, Brief an Jalowetz, 7. Juni 1915 (SHJ-PSS).

mit der Uraufführung der Fünf Orchesterstücke op. 10 1926 einen Achtungserfolg, und Jalowetz wurde 1925 als erster Kapellmeister an die Oper in Köln berufen. Der enge Austausch, den der Freundeskreis bis Mitte der 1920er Jahre pflegte, muss vor diesem Hintergrund als gegenseitige Selbstvergewisserung einer Gruppe verstanden werden, die die zwar gleichen Ideale teilte, dafür aber nur geringe Anerkennung in der Öffentlichkeit erlangte. Die Briefe bildeten das zentrale Bindemittel des Freundeskreises: Man hielt zusammen, indem man sich verständigte und sich gegenseitig einander versicherte.

Im Fall von Jalowetz und Schönberg ist aber noch ein praktischer Aspekt des intensiven Austauschs in den 1910er und frühen 20er Jahren zu berücksichtigen: Es ist die Zeit, in der ihre Lebensräume nahe beieinander lagen. Schönberg wohnte von 1911 bis 1915 in Berlin, danach wieder in Wien; Jalowetz wohnte von 1912 bis 1916 in Stettin und von 1916 bis 1923 in Prag. Bedingt durch diese räumliche Nähe – in wenigen Stunden konnte man mit der Bahn die Strecken Berlin-Stettin und Prag-Wien bewältigen –, kamen viele gegenseitige Besuche zustande. Und in den Sommern 1912, 1913 und 1914 verbrachten die Familien gemeinsam ihre Ferien (vgl. Abbildung 2). Solche Besuche und Treffen mussten vorher geplant und besprochen werden, was bedeutet, dass ein Teil der Korrespondenz in jenen Jahren privaten Anlass hatte.

Dennoch lassen sich manch interessante Einblicke in die jeweilige musikalische Tätigkeit der beiden Briefpartner gewinnen, und das hat vornehmlich mit deren individuellem Verhältnis zu tun. Dies kann anhand mehrerer Beispiele gezeigt werden. Im Dezember 1912 fuhr Schönberg nach St. Petersburg, um am 21. Dezember (bzw. 8. Dezember nach Julianischem Kalender) in den Siloti-Konzerten seine Symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande* zu dirigieren. Nach der

Abbildung 2.

Gemeinsame Ferien imSommer 1913 in Göhren auf der Insel Rügen; v.l.n.r.: Arnold Schönberg, Georg Schönberg, Mathilde Schönberg, Gertrud Schönberg, Erwin Stein, Gertrud Jalowetz, Johanna Jalowetz, Heinrich Jalowetz (Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung, Basel)

ersten Probe am 17. Dezember verschickte Schönberg an Freunde Postkarten. An Alban Berg schrieb er:

> Lieber Freund. Eben hatte ich die erste Probe. Es gieng sehr gut. Ich kam ganz durch. Ich habe bloß 3 Proben. Samstag ist die Aufführung. Herzl. Grüße Ihnen und Ihrer Frau Ihr Arnold Schönberg[21]

Schönberg teilte am gleichen Tag Jalowetz Folgendes mit:

> Herzl Gruß Ihnen und Ihrer Frau. Ich probirte den Pelleas! Soweit bin ich noch nie in einer Probe gekommen. Das Orchester liest ausgezeichnet. Das Werk kommt mir gar nicht mehr so schwer vor. Viele Grüße Ihr Arnold Schönberg[22]

Obwohl die beiden Mitteilungen vom gleichen Ereignis berichten, sind die Unterschiede signifikant. Die Mitteilung an Berg, der kein Dirigent war, bleibt bei den äußerlichen Umständen: Schönberg beschreibt allgemein, wie die Probe verlief, wie viele Proben er hat und wann die Aufführung sein wird. Die Mitteilung an Jalowetz hingegen, den Schönberg als Dirigenten bereits hochschätzte, ist ganz auf diese Perspektive hin geschrieben. Schönberg, der zu jener Zeit nur über wenig praktische Dirigiererfahrung mit einem Orchester verfügte, schildert, wie es ihm in der Probe erging, wie schnell das Orchester sich mit den Noten vertraut machen konnte und wie er selbst sicherer wurde. Das sind Erfahrungen, die Jalowetz kannte, wodurch er Schönbergs Mitteilung nachvollziehen konnte. Und man könnte sogar den Eindruck gewinnen, dass hier die Rollen vertauscht sind: Der Lehrer wollte dem

---

[21] Schönberg, Ansichtskarte an Berg, 17. Dezember 1912, in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, Bd. 1 (Anm. 11). S. 327.

[22] Schönberg, Ansichtskarte an Jalowetz, 17. Dezember 1912 (SHJ-PSS).

ehemaligen Schüler, aber erfahreneren Dirigenten, zeigen, welche Fortschritte er macht.

Von Jalowetz' Seite gibt es ebenfalls immer wieder Berichte über seine Tätigkeit. Man findet darin vor allem aufschlussreiche Informationen über das Theatermilieu und den Alltag eines (werdenden) Theater-Kapellmeisters zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Kaum jedoch kamen Details der musikalischen Interpretation zur Sprache – denn um solche ging es in erster Linie gar nicht, wie Jalowetz' Mitteilung von seinem ersten Engagement als Kapellmeister deutlich macht. Für die Sommerspielzeit von Mai bis August 1909 war er an das Walhalla-Theater in Wiesbaden verpflichtet worden, ein ganzjährig betriebenes Operetten-Theater. Dort konnte es nicht darum gehen, ein Stück einzustudieren und dabei mit interpretatorischen Finessen zu kultivieren, denn die «älteren Operetten sind […] schon xmal gegeben und im grossen u. ganzen natürlich auch sehr verschmiert». Für Jalowetz stand im Vordergrund, Routine zu gewinnen, und dementsprechend beurteilte er seine ersten Dirigate:

> Trotzdem es also keine besonders erfreuliche Aufgabe war eine solche Operette, die ich gar nicht kannte (ich habe sie vor 4 Jahren einmal gesehen) mit einer Probe, die mehr zu meiner Orientierung diente, zu dirigieren, hatte ich schliesslich Freude an dem immerhin verhältnismässig guten Gelingen und sah, dass ich einerseits sicher geschickt war, andererseits hier noch viel Sicherheit u. Routine gewinnen könnte. Ich habe dann wenige Tage darauf Frühlingsluft wieder dirigiert, dann Walzertraum (ohne Probe) und Dollarprinzessin. Sie sehen, ich stehe auf der Höhe moderner Operettencultur![23]

[23] Jalowetz, undatierter Brief (Ende Mai 1909) an Schönberg (ASC-LC). – Die erwähnten Operetten sind *Frühlingsluft* nach der Musik von Josef Strauß, zusammengestellt von Ernst Reiterer (1903); *Ein Walzertraum* von Oscar Straus (1907) und *Die Dollarprinzessin* von Leo Fall (1907).

Schönberg bestärkte seinen ehemaligen Schüler in dieser Haltung, denn beiden war klar, dass der Weg zu Höherem nur über ein großes Pensum an Routine führt, vorläufig aber ganz unten anfängt: «Man muss Schwimmen lernen! Und es ist ja traurig, dass einem zugemutet wird im Sumpf schwimmen zu lernen – aber: und hier beginnt die Welt und die Oeffentlichkeit!»[24]

Es war nicht das einzige Mal, dass Jalowetz mit seinen Aspirationen auf den Boden des Theateralltags geholt wurde. Während seiner ersten Spielzeit in Danzig 1910/11, wo er als zweiter Kapellmeister wirkte, waren die Hierarchien zu beachten. Zwar habe er, wie er Schönberg im Oktober berichtete, mit seinen ersten Dirigaten beim Theaterdirektor «einen so guten Eindruck» gemacht, dass dieser ihm «ein Orchesterconcert geben wollte; dies ist nun allerdings an dem Widerstand des 1. Kapm. gescheitert»[25]. Wenig später teilte er mit, dass er immerhin viele Opern zu dirigieren habe, was für einen nachgeordneten Kapellmeister eher die Ausnahme war, weil Opern normalerweise dem «Ersten» vorbehalten waren. Doch auch hier stieß sein künstlerischer Ehrgeiz an Grenzen: Er sei «nur selten wirklich befriedigt, weil der Betrieb ganz fabriksmässig ist»[26].

Als Jalowetz 1912 nach Stettin als erster Kapellmeister verpflichtet wurde und die Spielzeit mit einer neuen Einstudierung des *Fidelio* eröffnen sollte, hatte er Großes vor: Offenbar davon beflügelt, nun an der Spitze der Hierarchie musikalischer Spielleiter

---

[24] Schönberg, Brief an Jalowetz, 2. Juni 1909 (SHJ-PSS).

[25] Jalowetz, undatierter Brief (Ende Oktober 1910) an Schönberg (ASC-LC). – Direktor am Danziger Stadttheater war Curt Grützner, erster Kapellmeister und Leiter der Symphoniekonzerte Heinz Hess.

[26] Jalowetz, undatierter Brief (Mitte Januar 1911) an Schönberg (ASC-LC).

zu stehen, fasste er den Plan, die Oper nach Gustav Mahlers Inszenierung an der Wiener Hofoper (1904) mit den Bühnenbildern Alfred Rollers herauszubringen: «Das wäre doch ein schöner Anfang – im Zeichen Mahlers!»[27]. Er bekam dafür grünes Licht von seinem Direktor, Arthur Illing, der sogar selbst Regie führen wollte. Jalowetz bat Schönberg, sich bei Roller für die Freigabe der Bühnenbilder einzusetzen, was jener brieflich tat[28]. Doch Roller lehnte die Verwendung seiner Bilder ab: Solche «übertragenen Inszenierungen heißen nichts», denn letztlich könne doch nur «das Unwesentliche übertragen werden. Das Wesentliche ist persönliche, unübertragbare Leistung»[29]. Die Aufführung in Stettin scheint trotzdem erfolgreich gewesen zu sein. Jedenfalls berichtete Jalowetz von einem «verhältnismässig guten» Anfang seiner Tätigkeit, wobei eine Fidelio-Vorstellung zustande gekommen sei, «die stark von dem hier Gewohnten abzuweichen schien»[30].

Wie oben erwähnt, reduzierte sich die Korrespondenz ab 1925 deutlich. Die Freunde erschlossen sich jeweils neue Lebensbereiche, deren Umstände nicht mehr das gleiche Maß an gemeinsamen Berührungspunkten boten wie vordem. Dennoch nahm der Austausch noch einmal, im Jahr 1933, signifikant zu – was alles andere als Zufall ist. Die politischen Ereignisse brachten eine Situation mit sich, die beide Freunde in gleicher Weise existentiell traf. Als Juden betroffen von den nationalsozialistischen Rasse-Gesetzen,

[27] Jalowetz, undatierter Brief (Anfang Juni 1912) an Schönberg (SCL-UM).

[28] Vgl. den Brief von Schönberg an Roller, 8. Mai 1912, der Poststempel des Couverts trägt jedoch das Datum des 5. Juni 1912 (Österreichisches Theatermuseum, Wien, AM47.684Ro).

[29] Roller, Brief an Jalowetz, 9. August 1912 (SHJ-PSS).

[30] Jalowetz, undatierter Brief (Mitte Oktober 1912) an Schönberg (ASC-LC).

waren sie ihren beruflichen Stellungen an staatlichen Institutionen enthoben und hatten auch im gesamten Deutschen Reich keinerlei Perspektiven auf adäquate Positionen. In dieser Situation tauschten sich die Freunde erneut intensiv aus, suchten gegenseitig Rat, wollten voneinander wissen, was der andere denkt und plant. Dabei sind die letztlich eingeschlagenen Wege vollkommen verschieden, zeichnen aber gleichzeitig das damalige Verhaltensspektrum nach: zwischen realistischer Einschätzung, Entschlossenheit und zionistischem Eifer auf Seiten Schönbergs und Ratlosigkeit, abwartender Zögerlichkeit und vorläufiger Resignation auf Seiten Jalowetz'.

Dieser schrieb im März 1933, er sei nun aus seinem privaten und beruflichen Wirkungskreis herausgerissen und in Sorge um seine Zukunft.

> Wenn ich hier wirklich weg muss, wäre natürlich ganz Deutschland verschlossen und im Ausland wird es schwer sein unterzukommen, weil es wenig Stellen gibt und gerade so viele Kapellmeister in der gleichen Lage sein werden. Wenn Du vielleicht Rat weißt, wäre ich Dir sehr dankbar[31].

Schönberg antwortete wenige Tage später und teilte dem Freund mit, er plane auszuwandern. Zwar habe er keine konkreten Aussichten, aber eines sei ihm klar: «man muss sofort alle Energie zusammenraffen und einen Entschluss fassen. Nur nicht ‹abwarten›. Ich muss das sagen, obwohl mir versichert wird, es werde in absehbarer Zeit wieder besser werden». Schließlich versicherte er dem Freund seine Hilfe und betonte die Freundschaft: Er «möchte um jeden Preis» mit ihm «in Verbindung bleiben», denn «es ist gut sich aneinander anzulehnen; auch wenn beide schwanken!»[32]. Trotz

[31] Jalowetz, Brief an Schönberg, 17. März 1933 (SCL-UM).

[32] Schönberg, Brief an Jalowetz, 25. März 1933 (SHJ-PSS).

des Ratschlags verblieb Jalowetz in Wartehaltung und hoffte auf eine Beruhigung der Lage. Dass er dabei als «das Quälendste» die eigene «Unentschiedenheit und Unentschlossenheit»[33] empfand, zeigt, wie tief die Erschütterung drang, der er ausgesetzt war. Schönberg blieb bei seiner Ansicht, von der er den Freund zu überzeugen versuchte: dass es «am Besten wäre, wenn du dich rasch entschliessen [könntest,] von Köln ins Ausland zu gehen, da es ja die einzige Chance ist, solange man noch etwas hat, um zuwarten zu können». Jalowetz' Antwort darauf hat sich nicht erhalten, doch der nächste Brief Schönbergs nimmt eine Rigorosität des Inhalts und Tonfalls ein, die bemerkenswert ist. Sie zeugt von Schönbergs selbstbewusstem Bekenntnis zu seinem eigenen Judentum (am 24. Juli 1933 war er in Paris wieder in die jüdische Religionsgemeinschaft eingetreten):

> Wenn ein Volk, wie das jüdische sich das Auserwählte nennt, alle andern Völker aber (aus Selbsterhaltungstrieb) dieses jüdische Volk mit allen Mitteln als das Gegenteil hinstellen wollen, so beweisen sie eben dadurch, dass das jüdische Volk auserwählt ist: auserwählt mindestens ihren Neid zu erwecken. […]
>
> Dass meine Feinde minderwertig sind, weiss ich aus meinem eigenen Kampf. Lange war ich dumm genug, gewisse Schwätzer sogar zu achten, obwohl sie mir Achtung versagt haben. Ich nahm sie eben damals noch als ebenbürtig, als gleichwertig. Meiner Kritik haben sie nicht stand gehalten: heute weiss ich, dass wer mich nicht als Höchsten achtet, minderwertig ist.
>
> Du siehst, es ist kein Verdienst, dessen ich mich rühmen kann: dass ich nämlich 15 Jahre früher all das über Bord werfen konnte, woran du heute noch hängst: die Minderwertigkeit des Feindes ist für mich heute evident, ich brauche sie gar nicht erst extra zu erfinden, sie ist ohne besondere Mühewaltung vorhanden. […]

[33] Jalowetz, Brief an Schönberg, 30. März 1933 (SCL-UM).

Du musst nun nicht glauben, dass die Minderwertigkeit unserer Gegner für mich ein besonderes Hochgefühl bedeutet. Wir verdienten ebenbürtige Feinde! Aber es geschieht uns, wie wir es verdienen: hätten wir unsern Gott nicht verlassen, müssten wir uns nicht die Verachtung unserer minderwertigsten Feinde gefallen lassen!

Gewiss, die Judenfrage ist eine Frage der jüdischen Religion, wie ich das in meinem Moses und Aron auch zeige. Ja, das jüdische Volk ist eine Religionsverbundenheit. Und sooft dieses Volk von seiner Religion abgefallen ist und statt an den einzigen, ewigen Gott zu glauben, an viele andere Götter geglaubt hat (wie z.B. die drei christlichen, den Sozialismus, die Demokratie und ähnliche Götzen) sooft ist es gestraft worden und in Knechtschaft gesunken (so wie es jetzt, bestenfalls (!!) in Deutschland ins Ghetto zurück wird müssen). […]

Die Not führt die Juden automatisch zu Gott zurück: das ist ihr Sinn und Zweck. Was unsereins dabei zu tun hat, ist ja bloss: anzutreiben, nachzuhelfen; anzufeuern! Aber ohne die nationale Erneuerung und ohne einen selbständigen Staat, würde die Religiosität nicht lange vorhalten. Deshalb muss man für den Staat kämpfen. Der Jude in der Diaspora benimmt sich wie ein geprügeltes Tier: er umschmeichelt seinen Feind, will dessen Feindschaft nicht glauben und unterdrückt in sich selbst alle Feindschaft. Das muss anders werden!! Der Jude muss wieder hassen lernen und seinen Feind verfolgen, bis aufs Blut. Er muss wieder den Mut erwerben, eine Feindschaft beim leisesten Anzeichen als gegeben gerne hinzunehmen und kräftigst zu erwidern! Er muss seinen Gegnern Achtung beibringen und das geschieht, indem er nicht so am Leben hängt, wie in der Diaspora![34]

Wie Jalowetz sich zu diesem Bekenntnis stellte, ist nicht bekannt, seine folgenden Briefe haben sich nicht erhalten. Neben dem Bekenntnishaften zeugt

[34] Schönberg, Brief an Jalowetz, 19. August 1933 (SHJ-PSS).

Schönbergs Brief – in seiner Offenheit und direkten Ansprache – jedoch auch von gegenseitigem Vertrauen, von Zuneigung, Fürsorge und, ja, Verpflichtung – Eigenschaften, die diese Freundschaft vor allem anderen auszeichnen. Vermutlich gab es innerhalb der sogenannten Wiener Schule keine andere Person als Jalowetz, mit der sich Schönberg in dieser Situation auf diese Art austauschte, ja hätte austauschen können.

УДК 78.03

Heinrich Besselers Briefe an Kollegen und Schüler

Thomas Schipperges (Tübingen)

Письма Хайнриха Бесселера коллегам и ученикам

Томас Шиппергес (Тюбинген)

Аннотация. Хайнрих Бесселер (1900–1969) на протяжении всей своей профессиональной деятельности – в студенческую пору (Фрайбург-им-Брайсгау, Гёттинген, 1920-е гг.), в годы защиты диссертаций и во время преподавания (Гейдельберг, 1928–1945), в периоды потери должности после войны; в Йене и Лейпциге (после 1949 г.) – переписывался со многими адресатами. В архивах Европы и США хранится переписка Бесселера с Мартином Хайдеггером, Карлом Лёвитом и Карлом Ясперсом. Темы их писем – реализованные и нереализованные издательские проекты, исполнение старинной музыки, вопросы органологии, а также научные проблемы, затрагиваемые в работах Бесселера, прежде всего в монографии «Бурдон и фобурдон. Исследование истоков нидерландской музыки» (Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik. Leipzig 1950), публикациях о портретах Иоганна Себастьяна Баха.

В письмах нередко упоминается организационная деятельность Бесселера, связанная, например, с работой Государственного института немецкого музыкознания в Берлине или Третьего конгресса Международного музыковедческого общества (IMS) 1936 г. в Барселоне.

Принадлежность кругу самых влиятельных участников сети профессиональных контактов позволила Бесселеру стать одним из тех ученых, кто определял содержание науки, открывал возможности изучения истории музыковедения как сетевой истории.

В переписке Бесселера и Манфреда Букофцера (1935 и 1946 гг.) обнаруживаются общие научные интересы (две монографии по фобурдону), раскрываются переплетения, выходящие за рамки частной корреспонденции, прослеживаются внутренние связи с отдельными личностями, например Жаком Гандшиным и Ижини Англесом, с определенной исторической эпохой (так, Бесселер дает оценку своих научных и культурно-политических контактов с национал-социализмом).

Ключевые слова: Хайнрих Бесселер, Манфред Букофцер, история музыкознания, сетевые исследования.

Томас Шиппергес изучал музыковедение, религиоведение, философию, историю искусства, литературоведение, евангелическую теологию и иудаистику в Бонне, Карлсруэ, Фрайбурге, Киле и Гейдельберге. В 1983–1993 гг. был занят прежде всего домашним хозяйством и уходом за пятью детьми. В 1988 г. защитил кандидатскую, а в 2000 г. докторскую диссертацию. Преподавал в Гейдельберге, Веймаре / Йене и Киле, занимал должность профессора в Лейпциге и Маннгейме, а с 2013 г. – в Университете Тюбингена.

Heinrich Besseler's Letters to Colleagues, Scholars and Students

Abstract. Heinrich Besseler (1900–1969) maintained a numerous and varied correspondences throughout his life as a musicologist: from his studies in Freiburg im Breisgau and Göttingen in the 1920s, including his doctorate and post-doctoral qualification, to his professorship in Heidelberg from 1928 to 1945, the post-war period in Heidelbergwhen he was unemployed, and the years after 1949 in Jena and Leipzig. Today, archives in Europe and the USA preserve Besseler's letters and correspondence with scholars in his own field, as well as those in other disciplines such as Martin Heidegger, Karl Löwith and Karl Jaspers. The issues raised in these letters include Besseler's numerous completed or

uncompleted edition projects, efforts for the performance of medieval music, questions of organology, and the scholarly controversies arising from some of Besseler's publications, especially with regard to his monograph *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950 [*Studies on the Origin of Dutch Music*], and his publications on painted portraits of Johann Sebastian Bach. In addition, Besseler's organizational activities frequently receive mention, for example in the context of the *Staatliches Institut für deutsche Musikforschung* in Berlin or the 1936 Congress of the International Musicological Society in Barcelona. The history of musicology as history of a network may be exemplified in Besseler, as one of the most influential, if not always most effective, networkers. His contact with Manfred Bukofzer (letters from 1935 and 1946) illustrates interrelationships that go beyond the exchange of individual letters,with strong links to other musicologists such as Jacques Handschin and Higini Anglès. Moreover, interrelationships with the history of society (Besseler's retrospective view on his content-related and cultural-political references to National Socialism) and with the contents of music-historical work (especially his monographs on fauxbourdon) become apparent.

Keywords: Heinrich Besseler, Manfred Bukofzer, correspondence, history of musicology, network history.

Thomas Schipperges – PhD, studied musicology, religious studies, philosophy, art history, literature, Protestant theology and Jewish studies in Bonn, Karlsruhe, Freiburg, Kiel and Heidelberg. While the period 1983–1993 was occupied mainly with taking care of a household and five children, he earned the doctorate in 1988 and habilitation in 2000. He has taught in Heidelberg, Weimar/Jena and Kiel, with professorships in Leipzig and Mannheim, and since 2013 at the University of Tübingen.

t.schipperges@uni-tuebingen.de

Heinrich Besseler (1900–1969) war nicht nur ein wirkmächtiger Lehrer und Forscher des Faches, sondern auch ein Hauptnetzwerker der Musikwissenschaft um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts[1]. Über nahezu ein halbes Jahrhundert hinweg pflegte er einen selten reichen Briefaustausch mit Kolleginnen und Kollegen des In- und Auslands. Briefpartner und Briefthemen orientieren sich dabei an seinen wechselnden Wirkungszentren, von der Studienzeit der 1920er Jahre in Freiburg im Breisgau und Göttingen inklusive Promotion und Habilitation über die Profes-

[1] Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven und London 1998; Art. *Heinrich Besseler*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* zweite Aufl., Bd. 3, London 2001, S. 489 f.; Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1928 bis 1949* (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 7), München 2005; vgl. auch *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges in Verbindung mit Michael Malkiewicz, Christina Richter-Ibáñez und Kateryna Schöning), München 2015, mit Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen an deutschen Hochschulen 1945 bis 1955 (CD-ROM); *Musikwissenschaft – Nachkriegskultur – Vergangenheitspolitik. Bericht über die interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft für Musikforschung. Freitag 20. und Samstag 21. Januar 2012 an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim* (Mannheimer Manieren musik + musikforschung 3), hrsg. von Wolfgang Auhagen, Thomas Schipperges, Dörte Schmidt und Bernd Sponheuer, Hildesheim 2017.

sur in Heidelberg von 1928 bis 1945, die stellungslosen Heidelberger Nachkriegszeit bis in die Jahre in Jena und Leipzig nach 1949. Als Sekretär des Publikationswesens am *Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung* in Berlin oblag Besseler zudem zwischen 1936 und 1939 die Koordination des Denkmäler- und Zeitschriftenwesens. Früh war Besseler in Editionsprojekte eingebunden[2]. In Einzelausgaben, in Friedrich Blumes *Das Chorwerk* oder der eigenen Reihe *Capella. Meisterwerke mittelalterlicher Musik* gab er Werke von Johannes Ockeghem, Loyset Compère, Josquin des Près und anderen heraus. 1927 bereits schlug er dem Verlag Breitkopf & Härtel eine Gesamtausgabe der Werke Giovanni Gabrielis vor[3]. Über viele Jahre hinweg war er um die Vervollständigung der Machaut-Gesamtausgabe aus dem Nachlass seines Lehrers Friedrich Ludwig

[2] Besselers Engagement für großangelegte Editionsvorhaben spiegelt sich etwa in einem Schreiben von Walther Vetter an die Philosophische Fakultät der Universität Leipzig in Zusammenhang mit der Neubesetzung des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls 1949: «Leipzig ist wie kaum ein zweiter Ort in Deutschland geeignet, Editionsstätte dieses großartigen Werkes zu sein, und wenn e i n Mann in Deutschland Energie, Organisationstalent und die wissenschaftliche Befähigung zur Verwirklichung solches Planes hat, so ist es Besseler» (12. August 1948, Universitätsarchiv Leipzig, Phil. Fak. B2/22, 46, Bl. 46).

[3] Besseler am 6. Januar 1927 an Breitkopf & Härtel, Staatsarchiv Leipzig, Bestand 21081, Nr. 1954. Die Ausgabe kam nicht zustande, ediert hat Besseler von Gabrieli lediglich *Drei Motetten für achtstimmigen Doppelchor* (Das Chorwerk 10, Wolfenbüttel 1931, Neudr. 1953). Von Leipzig aus übernahm Besseler die Edition der Werke Gabrielis im Rahmen des *Corpus Mensurabilis Musicae*, ohne sie jedoch realisieren zu können (*Die Musikforschung* 4 [1951], S. 300). Die Gabrieli-Ausgabe in zwölf Bänden gaben schließlich Denis Arnold und Richard Charteris heraus (CMM XII, 1–12, Rom 1956–1996).

bemüht[4]. An der neuen Bach-Ausgabe beteiligte er sich von Leipzig aus[5]. Für die Dufay-Gesamtausgabe zeichnete er gesamtverantwortlich[6]. Das *American Institute of Musicology* (Rom) hatte Besseler, nach eigener Mitteilung, sogar die Aufgaben eines «general editors» für das *Corpus Mensurabilis Musicae* übertragen[7] und er übernahm selbst – neben Dufay – hier die Werkausgaben von Philippe de Vitry, Johannes Ciconia und Giovanni Gabrieli, ohne diese freilich realisieren zu können[8]. Die Edition des Schedelschen Liederbuches gemeinsam

---

[4] Den vierten Band der Ausgabe gab Besseler 1943 heraus: *Guillaume de Machaut*, Musikalische Werke, Bd. 4: *Messe und Lais*, aus dem Nachlaß Friedrich Ludwigs hrsg. von Heinrich Besseler, Leipzig 1943, Neudruck 1954.

[5] *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie VII, Bd. 2: *Sechs Brandenburgische Konzerte*, Kassel 1956; Bd. 1: *Vier Ouvertüren* (*Orchestersuiten*), unter Mitarbeit von Hans Grüss, Kassel und Leipzig 1967; *Kritischer Bericht* (VII, 1), Kassel und Leipzig 1967.

[6] Pläne über eine Dufay-Ausgabe, der Streit mit Guillaume de Van über die Zuständigkeiten sowie die Fortführung nach der Vans Tod beschäftigten Besseler gut drei Jahrzehnte, hierzu Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*, S. 289–296; Peter Sühring, Die Macht der Refrains im Codex Montpellier. Verborgene französisch-deutsche Interpretationslinien zwischen Jacobsthal und Rokseth. Mit einem Brief von Heinrich Besseler, in: *Die Musikforschung* 72 (2019), S. 38–52.

[7] Besseler am 9. April 1950 an Walter Salmen (Freiburg im Breisgau); für den Einblick in seine private Korrespondenz mit Besseler und die Genehmigung des Zitatabdrucks sei Walter Salmen nochmals herzlich gedankt; vgl. Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*, S. 368.

[8] Außerhalb von CMM erschienen *The Works of Philippe de Vitry* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century I), hrsg. von Leo Schrade, Monaco 1956, und *The Works of Johannes Ciconia* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century XXIV), hrsg. von Margaret Bent und Anne Hallmark, Monaco 1985; vgl. Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*, S. 368.

mit dem Heidelberger Germanisten Richard Kienast blieb eine ebenfalls unabgeschlossene Lebensaufgabe[9]. Einen zentralen Aspekt seines Wirkens sah Besseler seit den Freiburger Jahren in er Wiederbelebung mittelalterlicher Musikpraxis, zu der er sich mit Kollegen austauschte. Immer wieder finden sich in Briefen auch detaillierte Besprechungen von Publikationen oder konkreter musikhistorischer Sachverhalte im Spiegel eigener Texte und jener von Kollegen. Langjährige und über einen breiten Personenkreis gestreute Themen betreffen organologische und musikikonographische Fragen. Besselers publizistischen Äußerungen über Instrumente – etwa die kurze Einzelstudie über die von Eugen Sprenger in Frankfurt entwickelte Tenorgeige in der Reihe *Musikalische Gegenwartsfragen*[10] oder ein Aufsatz über die Entstehung der Posaune[11] – aber auch Vorlesungsankündigen erweisen im Zusammenhang mit Briefen an den Instrumentensammler Ulrich Rück mit Blick auf die Erweiterung des Bestandes an spielfertigen Instrumenten am Heidelberger Institut[12], dass und wie Besseler seine Motivation auf ein reales Erklingen in der konkreten musikalischen Lebensrealität richtete[13].

---

[9] *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel*, hrsg. von Heinrich Besseler (+), redigiert von Peter Gülke, für den Druck vorbereitet von Wolfgang Horn, Textrevision von Richard Kienast (+) und Paul Sappler (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 74 und 75. Abteilung Mittelalter, Bd. 12 und 13), Kassel (im Druck).

[10] *Zum Problem der Tenorgeige* (Musikalische Gegenwartsfragen 1), Heidelberg 1949.

[11] Die Entstehung der Posaune, in: *Acta Musicologica* 22 (1950), S. 8–34.

[12] Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Historisches Archiv, Nachlass Ulrich Rück, I, C-340, 2R 1962/181.

[13] Hierzu zuletzt auch Karsten Mackensen, Heinrich Besseler und die geschichtsphilosophische Kategorie der Alten Musik, in: *Musikwissenschaft 1900–1930. Zur Institutionalisierung und*

Besselers musikikonographisches Interesse ist zunächst belegt durch seinen als Text nicht erhaltenen Vortrag zum Thema *Musik und Bild*, den er 1942 auf Einladung der faschistisch geprägten *Gesellschaft zur Förderung des kulturellen Lebens* in Zürich hielt[14], sowie in späten Jahren durch die Herausgabe der Reihe *Musikgeschichte in Bildern*. Nach der Kontroverse um *Bourdon und Fauxbourdon*[15] löste Besseler im Jahr 1956 mit dem Erscheinen seines Heftes *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs* eine zweite öffentlich geführte wissenschaftliche Kontroverse aus, an der sich nun vor allem Georg von Dadelsen und Alfred Dürr beteiligen[16]. Die flankierenden Briefe[17] zum Thema reichen noch bis knapp zehn Jahre nach Veröffentlichung der Bach-Studie. Sie wenden sich an einen weit gestreuten Kreis aus Kunsthistorikern, Bildersammlern und Mu-

---

Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 98), hrsg. von Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann und Tomi Mäkelä, Hildesheim 2017, S. 211–233 .

[14] Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*, S. 158 f.

[15] *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950.

[16] Heinrich Besseler, *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel und Basel 1956; anschließend vor allem Georg von Dadelseln (Rez.), Heinrich Besseler: Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956, 99 S. und 15 Kunstdrucktafeln. Dr. H. O. R. Baron van Tuyll van Serooskerken: Probleme des Bachporträts, Creyghton, Bilthoven/Holland, 86 S., 1 Kunstdrucktafel, in: *Die Musikforschung* 10(1957), S. 314–320; ders., Nochmals zum Problem der Bach-Bildnisse, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 219–221; Alfred Dürr, Probleme der Bach-Ikonographie, in: *Musica 11* (1957), S. 176 f.; Probleme der Bach-Ikonographie, in: *Musica 12* (1958), S. 207–208.

[17] Vor allem im Universitätsarchiv Leipzig, Nachlass Besseler, hier vor allem in NA 16.

seumdirektoren in Deutschland und den USA und bezeugen, einmal mehr, die konzentrierte Hartnäckigkeit Besselers im Blick auf seine Themen und Methoden[18].

Geographisch finden sich Briefpartner in ganz Europa, den USA und auch Israel. Regelmäßige und enge Kontakte (ohne an dieser Stelle noch einmal zeitlich zu gliedern) bestehen etwa zu Otto Ursprung[19] oder Walter Salmen, in Österreich zu Rudolf von Ficker[20], in Frankreich zu Yvonne Rokseth[21], in Italien zu Armen Carapetyan[22], in den Vereinigten Staaten zu einstigen Schülern wie Manfred Bukofzer[23] und Edward Elias Lowinsky[24] oder weiteren Emigranten wie Paul Henry

[18] Ihren Beitrag zur Eröffnung einer Ausstellung mit Bach-Porträts eröffnete die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* mit Heinrich Besseler, der (das freilich sei dahingestellt) «alles andere als ein wissenschaftlicher Heißsporn» gewesen sei: «Wenn er 1956 ein Buch über 'Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs' in die Welt setzte – kurze Zeit später fand noch ein weiteres der umlaufenden Porträts Gnade vor seinen kritischen Augen –, dann war das wohl überlegt und gewogen. Pech nur für den Gelehrten: seine mit wollüstiger Gründlichkeit beschriebenen Treffer (die Schrift umfasst 99 Seiten und bringt ein knappes Pfund auf die Waage) waren aus heutiger Sicht allesamt Fehlanzeigen. Da hatte sich also auch ein Mann von wissenschaftlichem Renommee vergaloppiert – freilich auf einem Feld, das schon seit der Bach-Renaissance des neunzehnten Jahrhunderts ausgesprochen spekulationsträchtig war» (Gerald Felber, Ausstellung in Eisenach: Wie hat Johann Sebastian Bach ausgesehen? Ausstellung in Eisenach, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Juli 2019).

[19] Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Ursprung.

[20] Forschungsinstitut Brenner-Archiv Innsbruck, 214-05-16.

[21] Universitätsarchiv Leipzig, Nachlass Besseler, vor allem NA 11.

[22] Ebd.

[23] Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Bukofzer papers Box 14.

Lang[25] und Leo Schrade[26], in Israel zu Edith Gerson-Kiwi[27]. Zu den lebenslangen Briefpartnern gehören der Schweizer Jacques Handschin und der Katalane Higini

[24] Die Haltung Lowinskys zu Besseler zeigt sich auch daran, dass sein Nachruf auf den Lehrer als einer von nur zwei Nachrufen die politische Seite von Besselers Wirken überhaupt berührt (Edward E. Lowinsky, Obituaries: Heinrich Besseler (1900–1969), in: *Journal of the American Musicological Society* 24 [1971], S. 499–502). Dabei macht sich Lowinsky ganz Besselers Argumentation zu eigen, Leidtragender des NS-Regimes gewesen zu sein und kommt abschließend gar zur Wertung Besselers als «one of the few great humanists in our discipline». Hierzu der Beitrag von Büchler und Schipperges im Band zur von Klaus Aringer und Susanne Kogler organisierten Vorlesungsreihe *Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik* 2017/18 an der Kunstuniversität Graz (im Druck); zur Kontroverse Lowinsky mit Arnold Feil nach der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Chicago an Besseler auch Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*, S. 379–381. Guide to Edward E. Lowinsky Papers 1920–1986, The University of Chicago Library, 2010; https://www.lib.uchicago.edu/e/scrc/findingaids/view.php?eadid=ICU.SPCL.LOWINSKYEE&q=besseler (letzter Zugriff: 02.08.2019).

[25] Universitätsarchiv Leipzig, Nachlass Besseler, vor allem in NA 16.

[26] Akademie der Künste, Berlin, Leo-Schrade-Archiv, Schrade 73.

[27] Edith Kiwi ist mit Besseler bereits vor ihrer Promotion in Heidelberg 1933 durch ein Netzwerk gemeinsamer Lehrer (Gurlitt in Freiburg im Brisgau), Kollegen (Kroyer als Lehrer Kiwis in Leipzig) und Bekannter (Jaspers als Lehrer Kiwis in Heidelberg) verbunden. Der anhaltende Briefkontakt erweist, dass Gerson-Kiwi, die 1935 aus Deutschland fliehen musste und über Italien nach Israel gelangte, ihrem Lehrer lebenslang mit Achtung und Dankbarkeit entgegentrat. Der Nachlass Gerson-Kiwi wird aktuell von Dr. Susanne Borchers am EZJM in Hannover bearbeitet (https://www.ezjm.hmtm-hannover.de/fileadmin/www.ezjm/PDFs/Nachlass_Gerson-Kiwi_EZJM_Vorl-Bestandsuebericht_2017.pdf, letzter Zugriff: 02.08.2019).

Anglès. Der Briefwechsel mit Handschin beginnt 1925 und reicht bis ins Jahr vor seinem Tod 1955[28]. Anglès[29] starb im Dezember 1969, wenige Monate nach Besseler. Der Austausch mit ihm betrifft wechselseitige Forschungs- und Vortragsreisen zwischen Deutsch-

[28] Die 168 erhaltenen Dokumente aus dem Briefwechsel mit Jacques Handschin der Jahre 1925 bis 1954 wurden im Rahmen eines DFG-Projektes ediert: *Heinrich Besseler und Jacques Handschin. Briefwechsel 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), [München 2020]; vgl. Auszüge aus dem Briefwechsel vor allem auch in Laurenz Lütteken, Das Musikwerk im Spannungsfeld von «Ausdruck» und «Erleben»: Heinrich Besselers musikhistoriographischer Ansatz, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart und Weimar 2000, S. 213–232; Michael Maier, «Man weiss nicht, wozu es gut ist». Jacques Handschin, Ernst Kurth und der Münchener Lehrstuhl für Musikwissenschaft, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2002, S. 280–294, Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*.

[29] Hierzu Bernhard Bleibinger, *Marius Schneider und der Simbolismo* (Alteritas. Münchner ethnologische Impressionen 2), München 2005, vor allem S. 98–108 und passim; Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*, S. 149–154; vor allem Marcel Martínez, «Eine deutsche Frage». Higini Anglès als Mittler im Umfeld des III. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Barcelona 1936, in: *Symposiumsbericht «Fachgeschichte in der Lehre»*, hrsg. von Sebastian Bolz, Alexander Lotzow und Jörg Rothkamm in Verbindung mit Klaus Pietschmann (Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – «Wege der Musikwissenschaft», hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann [https://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2016]), Mainz 2018 [Schott Campus, urn:nbn:de:101:1-201806051156444505397l; letzter Zugriff 02.08.2019]

land und Spanien, die Arbeit des Berliner *Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung* und dessen Verhältnis zum europäischen Ausland und nicht zuletzt die umfangreiche Organisationstätigkeit beider Kollegen im Zusammenhang mit dem *Dritten Internationalen Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* in Barcelona vom 18. bis 25. April 1936[30]. Schließlich reicht Besselers Personenumfeld über Fachkolleginnen und -kollegen hinaus und umfasst etwa Philosophen wie Martin Heidegger[31], Karl Löwith und Karl Jaspers oder dienstliche Schreiben

[30] Potter, *Most German of the Arts*, S. 82–85; auch Bernat Cabero auf dem Kongress der Gesellschaft für *Musikforschung Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus* auf Schloss Engers vom 8. bis 11. März 2000 (ungedruckt); Martínez, «Eine deutsche Frage»; Peter Gülke, Die Nazis und der Fauxbourdon. Anfragen an nicht vergehende Vergangenheit: Heinrich Besseler, in: *Musikforschung, Faschismus, Nationalismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 373–394; Jeanna Kniazeva, Jacques Handschin, Musicology, and the IMS in the 1920s to 1940s, in: *The History of the IMS* (1927–2017), hrsg. von Dorothea Baumann und Dinko Fabris, Kassel 2017, S. 25–32, hier: S. 29 f.

[31] Der von Besseler selbst emphatisch thematisierte Bezug zu Heidegger ist zum einen Zeichen seiner Doppelprägung aus Musikphilologie und Musikphänomenologie, spiegelt indes auch die wachsende persönliche Entfremdung von seinem Freiburger Lehrer und Doktorvater Gurlitt; hierzu auch der Briefwechsel zwischen Heidegger und *Karl Löwith: Martin Heidegger, Karl Löwith. Briefwechsel 1919–1973* (Martin Heidegger-Briefausgabe II.2), hrsg. von Alfred Denker, Freiburg i. Br. 2017 sowie das von Rainer Bayreuther Forschungsprojekt an der Universität Freiburg i. Br.: *Heinrich Besseler und Martin Heidegger. Eine Freiburger Konstellation von Musikforschung und Phänomenologie*, dessen Ergebnisse noch nicht publiziert sind.

an und von Hans-Georg Gadamer aus dessen Leipziger Rektoratszeit[32].

Eine Betrachtung des Briefwechsels von Heinrich Besseler ist indes nicht als individuelle Personengeschichte aufzufassen. Die Korrespondenzen umfassen unterschiedliche Fachkulturen, thematische und methodische Schwerpunkte, kulturelle und gesellschaftliche Kontexte und immer wieder auch konkret tagespolitische Themenfelder. So muss der Blick zumal den Anlässen und Kommunikationsräumender Musikwissenschaftsgeschichte gelten. Im zeitgeschichtlichen Spiegel erst entfaltet sich auch die Fachgeschichte von den 1920er Jahren über die Musikwissenschaft im «Dritten Reich» und die unmittelbare Nachkriegszeit in den US-amerikanischen und sowjetischen Besatzungszonen bis zu den frühen Jahren der DDR seit dem 7. Oktober 1949.

Besseler war, zumal in seiner Berliner Zeit, ein unermüdlich betriebsamer Organisator – stets im Dienste musikalischer Quellen- und Materialbereitstellung, immer wieder aber auch auf den eigenen Einfluss bedacht. Sein Name findet sich vielfach in öffentlich ausgetragenen wissenschaftlichen Kontroversen oder internen Konflikten, sei es über eigene Gutachtertätigkeit zu Preisen oder zur Besetzung von Lehrstühlen, sei es in Kontroversen um seine Person und seine

[32] Aus den interdisziplinären Begegnungen und Beziehungen seiner Freiburger Zeit trug Besseler neben dem Bezug zu Heidegger anhaltende Erfahrungen mit sich: Die stets und nach dem Zweiten Weltkrieg aus politischen Gründen zusehends problematische Beziehung zu seinem Lehrer Wilibald Gurlitt, die kollegiale Bekanntschaft zu Hans-Georg Gadamer sowie die zeitweilige Freundschaft zu Karl Löwith; vgl. Karl Löwith, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1986 [verfasst 1940], S. 54–56.

Forschungsthesen[33]. Heinrich Besseler prägte nicht nur die fachwissenschaftlichen Diskussionen. Als ein Wissenschaftler von seltener Umtriebigkeit und Hartnäckigkeit gestaltete er maßgeblich auch hochschulpolitische Realitäten mit, in Deutschland und darüber hinaus.

Obschon Besseler in seinen Briefen durchaus nicht konsequent bedacht wirkt, schreibt er vielfach auch strategisch, sei es in eigener Sache oder in seiner Sicht auf die Interessen seiner Briefpartner. So formuliert er gegenüber Handschin meist vornehm zurückhaltend und ausgewogen, während dieselben Kontexte oder politischen Ansichten anderen Briefpartner gegenüber – etwa zu dem in freundschaftlichem Verhältnis geradezu bewunderten älteren Kollegen Anglès – grundlegend verschiedene Wertungen offenlegen können.

Besselers wissenschaftliche Korrespondenz gibt zudem als Autorkommentare wichtige Ergänzung zu seinen Publikationen und immer wieder machen erst die Bedingungen ihrer Entstehung Besselers Forschungen verständlich. Sein Beitrag etwa zu Ernst Bückens Handbuch der Musikwissenschaft Die Musik des Mittelalters und der Renaissance[34] steht in strukturellem Zusammenhang mit gesellschaftsbezogenen Ideal- und

[33] Christiane Wiesenfeldt formulierte am Beispiel Besseler die Forderung nach methodischen Neuansätzen für die Musikwissenschaftsgeschichte (Christiane Wiesenfeldt, Des Helden Werkstatt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28. Februar 2018). Noch 2019 findet sich der Name in einem Debattenbeitrag Lüttekensum ideologische Miss- bzw. Gebrauchbarkeit von Philologien und wird Anlass zu einer Kontroverse mit Gülke (Laurenz Lütteken, Schlechte und gute Traditionen?; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Februar 2019; Leserbrief von Peter Gülke, Vorsichtige Ehrenrettung Heinrich Besselers, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Februar 2019).

[34] *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931–1934.

Wunschvorstellungen, die sich aus Besselers Freiburger Studienzeit bei Gurlitt und Heidegger speisten. Hier wie in Texten und Briefen späterer Zeit ist der Verfasser immer wieder neu mit demselben Vokabular auf der Suche nach dem «Lebenszusammenhang»[35] oder nach «lebensmäßigen Grundlagen in Volkstum und Rasse»[36] und reiht sich ein in die vielerorts offen artikulierten Sehnsüchte nach einer anderen Gesellschaftsordnungen in Deutschland vor und nach 1933.

Ein Beispiel: Manfred Bukofzer.

1933 vermittelte Besseler seinen durch die Nazis bedrohten Schüler in die Schweiz zu Handschin. Dabei setzte er sich – einerseits – engagiert bis hinein in konkrete Fragen der Studienorganisation für dessen Wechsel nach Basel ein.

Besseler an Handschin

Heidelberg, den 10. Juli 1935

Lieber Herr Kollege,

[...] Ich habe hier einen begabten Schüler, der als Jude vor großen Schwierigkeiten steht und im Hinblick auf seine Zukunftspläne lieber von vornherein im Auslande promovieren möchte. [...] Ich denke zunächst an Sie, wenn ich den im übrigen sehr anständigen und begabten jungen Mann ins Ausland empfehlen möchte. [...].

Wieviel Semester müßte er in Basel mindestens noch zubringen, um zur Promotion zugelassen zu werden? [...] Und was den jungen Mann betrifft, so kann ich ihn menschlich aufs beste empfehlen; er ist sehr begabt und aktiv.

---

[35] Heinrich Besseler, Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle. 1.–8. April 1924, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25), S. 42–54, hier: S. 43.

[36] Besseler am 17. Mai 1937 an Handschin.

Handschin seinerseits unterstütze den übernommenen Schüler vielfach, vermittelte Vorträge und Kongressreisen. Und Besseler?

> Besseler an Anglès in München
>
> Heidelberg, den 26. November 1936
>
> [...] Übrigens höre ich, dass sich bei Handschin in Basel zwei Juden habilitieren wollen: Gombosi aus Budapest, und mein früherer Schüler Bukofzer, der natürlich aktiver Kom[m]unist war und vielleicht noch ist – das verspricht ja eine hübsche Zucht in Basel zu werden! [...][37].

Nach seiner Promotion emigrierte Bukofzer über England weiter in die USA. Er nahm die amerikanische Staatsbürgerschaft an, lehrte an der University of California in Berkeley und entfaltete bis zu seinem vorzeitigen Tod 1955 ein vielseitiges thematisches Forschungswirken mit einem Schwerpunkt nun in der Musik des Barock[38].

1946 nahm Besseler durch Vermittlung Handschins den Kontakt zu seinem einstigen Schüler wieder auf. Anlass war seine Arbeit an *Bourdon und Fauxbourdon*, mit der er an Bukofzers Dissertation zur Vorgeschichte des Fauxbourdon anknüpfte[39].

> Heidelberg, den 11. September 1946
>
> Sehr geehrter Herr Bukofzer,
>
> soeben erfahre ich von Herrn Handschin etwas lakonisch wenigstens den Ort, an dem Sie erreichbar sind, und kann Ihnen nach so vielen Jahren der Unterbrechung endlich

---

[37] Zit. nach Bleibinger, *Marius Schneider und der Simbolismo*, S. 383.

[38] Vor allem *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York 1947.

[39] *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen* (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 21), Diss. Basel 1936, Strasbourg 1936, Baden-Baden 1973.

schreiben. Sie hatten 1937/38 die Freundlichkeit, mir wiederholt Ihre Arbeiten aus England zu übersenden.
Ich habe sie mit lebhaftem Interesse verfolgt, mußte mich aber, um Ihnen danken zu können, zuvor nach Ihrer Adresse erkundigen. Da gestaltete sich meine Lage 1938 so, daß ich auf sehr bestimmte Warnungen hin den Auslandsverkehr einschränken mußte (Näheres unten) und auch anderen nicht mehr antworten konnte, wie z. B. Lowinsky oder Frau Gerson-Kiwi, deren Dissertationsdruck ich aus Heidelberg noch gerade beendigt hatte.

[…] Bis 1937 war es möglich, unter halbwegs normalen Bedingungen wissenschaftlich weiterzuarbeiten. Das Staatliche Institut in Berlin […] unterstand der Aufsicht eines Ministerialbeamten aus der Zeit vor 1933. Dieser ausgezeichnete Verwaltungs-jurist wurde im Herbst 1937 von der Partei gestürzt und durch einen «zuverlässigen» SS-Sturmführer ersetzt. Das war das Ende der freien Wissenschaft auch in unserem Fach.

Als erstes Opfer fiel 1938 Kurt Huber, der s. Zt. auf meine Empfehlung hin aus München für die Volksmusikabteilung des Instituts herangezogen worden war […]. Huber war als aktiver Katholik den Parteistellen verhaßt und hat später in Zusammenhang mit dem Münchner Studentenaufstand 1943 ein trauriges Ende gefunden. Unmittelbar nach seiner Entlassung wurde auch ich kaltgestellt, als politisch unzuverlässig überwacht, von jeder Berufung und Beförderung ausgeschlossen und dann ebenfalls entlassen. […] Es war ein simpler Kampf um die Grundlagen der Wissenschaft […].

An meine Stelle trat ein Kollege, der sich durch ein Rasse-Buch empfohlen hatte, an die des Institutsleiters [Max Seiffert] nach einiger Zeit ein früheres Mitglied des Propagandaministeriums. […] Sie werden verstehen, dass ich nach dieser Erkenntnis kein Wort mehr veröffentlich habe […].

Nachdem jede Berufung verhindert und die Ernennung zum Ordinarius viermal abgelehnt worden ist, bin ich

> heute unverändert, was ich schon 1928 in Heidelberg war. Schlimmer sind aber die verlorenen Jahre, da ich im Kriege, als politisch mißliebig, zunächst mit zeitraubender Vertretung, dann seit 1943 mit Wehrdienst als gewöhnlicher Soldat schikaniert wurde. Sie sehen: eine ziemlich trübe Bilanz – aber nur im Äußeren, denn weit ärger wäre es, wenn man von seinen wissenschaftlichen Grundsätzen etwas geopfert hätte!
> Nun hoffe ich bald, mein Schweigen zu brechen und einige Arbeiten vorlegen zu können […][40]

Zu diesen vorgelegten Arbeiten gehörte namentlich die Fauxbourdon-Studie, die Besseler Bukofzer über den Verlag zukommen ließ: «Anfang Dezember kam in Leipzig endlich mein 'Bourdon und Fauxbourdon' heraus», schreibt er am den 5. Januar 1951 aus Heidelberg – und Bukofzer antwortet umgehend:

> […] zu dem man Ihnen nur gratulieren kann. Aus den Auszügen war mir bisher nicht klar, was Sie unter Bourdon verstehen[41].

[40] Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Bukofzer papers Box 14.

[41] Bukofzer am 20. Februar 1951 an Besseler (Durchschlag), ebd.

УДК 78.03

Die «Fauxbourdonfrage». Heinrich Besseler im Monolog mit Jacques Handschin

Jörg Büchler (Tübingen)

«Вопрос фобурдона». Хайнрих Бесселер в монологе с Жаком Гандшиным

Йорг Бюхлер (Тюбинген)

Аннотация. Выход книги Х. Бесселера «Бурдон и фобурдон. Исследования истоков нидерландской музыки» (Besseler H., Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik. Lepzig, 1950) вызвал открытую и жесткую дискуссию, прежде всего с Рудольфом фон Фиккером. Разногласия заключались преимущественно в различных оценках Postcommunio из раздела мессы Дюфаи Missa S. Jacobi (Vos qui secuti estis me), который Бесселер представил как доказательство предположительного изобретения Дюфаи техники фобурдона. Вскоре фобурдон оказался тесно увязан с именем Бесселера (что явствует из некрологов автору), а книга стала объектом изучения. Ее критиковали за импульсивность (Vehemenz) как сущностной, так и формальной аргументации. Создание монографии сопровождали тексты разной степени публичности – в них Бесселер многократно повторял ее содержание, комментировал его и размышлял. Главным образом это разного рода заявки и многочисленные письма. Особенно содержательна и подробна его переписка с Жаком Гандшиным – по имеющимся на сегодняшний день данным, беспрецедентная как квалитативно, так и квантитативно во всем объеме эпистолярии, связанной с книгой. К моменту появления этой темы в корреспонденции оба ученых уже состояли в переписке на протяжении более двадцати лет. Письма, относящиеся к вопросу о

фобурдоне, делятся на три большие группы: послания осени 1948 г., начала 1949 г. и, наконец, осени 1949 г. Сравнение заданных Гандшиным вопросов и данных Бесселером ответов с соответствующими фрагментами монографии и связанных с нею статей Бесселера (прежде всего «Происхождение фобурдона» [Der Ursprung des Fauxbourdon] // *Die Musikforschung* 1, 1948]; «Дюфаи – создатель фобурдона» [Dufay Schöpfer des Fauxbourdon] // *Acta Musicologica* 20, 1948]) показывает, что вопросы, поставленные Гандшиным еще до публикации, хотя и несколько сдержали, однако не смягчили импульсивность более поздних формулировок Бесселера. Реакция Бесселера на критику со стороны Гандшина подтверждает впечатление, производимое книгой: его письма очерчивают облик исследователя, безоглядно следующего за своей идеей.

Ключевые слова: Хайнрих Бесселер, Жак Гандшин, Рудольф фон Фиккер, Гийом Дюфаи, фобурдон, история музыковедения.

Йорг Бюхлер изучал музыковедение и романистику, работал в проекте Немецкого исследовательского общества (DFG) «Комментированное издание переписки Хайнриха Бесселера и Жака Гандшина. 1925–1954» (Kommentierte Edition des Briefwechsels Heinrich Besseler – Jacques Handschin. 1925–1954) в Университете Тюбингена. С 2018 г. является координатором проекта «Священные звуки. – Музыкальные проявления сакрального» (*Sacred Sound* – Musikalische Manifestationen des Sakralen; Exploration Full Fund, Университет Тюбингена). Работает над кандидатской диссертацией, посвященной рецепции образа Франциска Ассизского в истории искусства и истории композиции.

The «Fauxbourdon Question» – Heinrich Besseler in Monologue with Jacques Handschin

Jörg Büchler (Tübingen)

Abstract. Heinrich Besseler's monograph, «Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik», Leipzig 1950 [Studies on the Origin of Dutch Music], provoked a harsh and public discussion, especially with Rudolf von Ficker. The disputation centered above all on different interpretations of «Vos qui secuti estis me» from Dufay's Missa S. Jacobi, which in Besseler's monograph is modeled as proof of the supposed invention of fauxbourdon by Dufay. The book became closely associated with Besseler as a public figure, as can be seen in obituaries, and finally the book itself became a topic for research. Some academic papers already elaborated the vehemence of the reasoning in form and content that can be seen in Besseler's book. Certain semi-public texts accompanied Besseler's monograph while he was working on it. In these texts, which are mainly proposals and letters, Besseler often repeats, reflects, and comments on the book's contents. His correspondence with Jacques Handschin contains especially detailed reflections on the topic and, according to the present state of knowledge, seems to be quantitatively and qualitatively without precedent among Besseler's correspondence about his book. At that time, Besseler and Handschin had been in correspondence for over two decades. The letters dealing with fauxbourdon can be divided into three major groups: autumn 1948, winter and spring 1949, and autumn 1949. In comparing passages in the letters and in the published texts (which apart from the monograph include especially «Der Ursprung des Fauxbourdon» in Die Musikforschung 1 [1948] and «Dufay Schöpfer des Fauxbourdons» in *Acta Musicologica* 20 [1948]), one can see that in terms of content, Handschin responds very precisely to Besseler's

theses. Although these objections soften the vehemence of the published texts to some details, Besselers statements do not change fundamentally. Thus, these letters confirm, on a broad source basis, the impression that is given by the published versions.

Keywords: Heinrich Besseler, Jacques Handschin, Rudolf von Ficker, Guillaume Dufay, fauxbourdon, history of musicology.

Jörg Büchler. After studying musicology and German literature, Jörg Büchler worked in the DFG project «Kommentierte Edition des Briefwechsels Heinrich Besseler – Jacques Handschin (1925–1954)» (Edition of the Correspondence between Heinrich Besseler and Jacques Handschin) at Tübingen University. Since 2018 he has served as coordinator of the Exploration Full Fund project «Sacred Sound – Musical Manifestations of the Sacred (German Universities Excellence Initiative)», doctoral Project on Reception of the Figure of Francis of Assisi in the History of Art and Composition.

joerg.buechler@uni-tuebingen.de

I)

Heinrich Besselers 1950 erschienenes Buch *Bourdon und Fauxbourdon* regte heftigen Widerspruch an[1]. Es mag mit Blick auf Vorstellungen um das Konzept

[1] Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950. Eine posthume ergänzte und veränderte Neuauflage wurde von Peter Gülke herausgegeben (Leipzig 1974). Voraufgegangen waren der Erstauflage: Heinrich Besseler, Der Ursprung des Fauxbourdons, in: *Die Musikforschung* 1 (1948), S. 106–112, Dufay Schöpfer des Fauxbourdons, in: *Acta Musicologica* 20 (1948), S. 26–45, Die Entstehung der Posaune, in: *Acta Musicologica* 22 (1950), S. 8–35; nachfolgen sollten zahlreiche Einzelaufsätze im Rahmen einer Kontroverse mit Rudolf von

der Primären Klangformen zu verstehen sein, dass sich Rudolf von Ficker so ausgiebig und engagiert mit Besselers Buch auseinandersetzte: Ficker grenzt sich vielfach ausdrücklich ab von der

---

Ficker, die sich bis über dessen Tod hinaus zog, ergänzt um flankierende sprachwissenschaftliche Aufsätze konkret vor allem: Rudolf von Ficker, Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon, in: *Acta Musicologica* 23 (1951), S. 93–123, Heinrich Besseler, Tonalharmonik und Vollklang. Eine Antwort an Rudolf von Ficker, in: *Acta Musicologica* 24 (1952), S. 131–146, Rudolf von Ficker, Epilog zum Faburdon, in: *Acta Musicologica* 25 (1953), S. 127–131, Heinrich Besseler, Das Neue in der Musik des 15. Jahrhunderts, in: *Acta Musicologica* 26 (1954), S. 75–85 und ders., Das Ergebnis der Diskussion über «Fauxbourdon», in: *Acta Musicologica* 29 (1957), S. 185–188, bis die Schriftleitung im Jahrgang 1957 der *Acta Musicologica* die Diskussion am Ende von Besselers Aufsatz als geschlossen bezeichnete. Die Debatte, in die sich auch andere wie Besselers Schülerinnen und Schüler Suzanne Clercx, Manfred Bukofzer und Edward Elias Lowinsky teils explizit einschalteten, ist vielleicht sogar bis zu einem „Schlussstein" in Carl Dahlhaus' 1967 publizierter Habilitationsschrift zu führen: Suzanne Clercx, Aux origines du faux-bourdon, in: *Revue de Musicologie* 40 (1957), S. 151–165, Manfred Bukofzer, Fauxbourdon Revisted, in: *The Musical Quarterly* 38 (1952), S. 22–47, Edward Elias Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley 1961, Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1967 (in den Gesammelten Schriften, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 3, Laaber 2001), siehe auch die vor Besselers Monographie publizierte Dissertation von Fickers Promovenden und Besselers Heidelberger Nachfolger Thrasybulos G. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter* (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Müchen 3), München 1937; zu Dahlhaus als denkbarem Endpunkt Thomas Christensen, Die Entstehung der *Entstehung*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13 (2016) / Sonderausgabe, https://doi.org/10.31751/861 (letzter Zugriff

> Fiktion […], daß die Entwicklung unserer abendländischen Musik ausschließlich vom Melodischen abzuleiten sei. […] Denn wir denken bei «Mehrstimmigkeit» vor allem an eine Multiplizität linearer, melodischer Vorgänge; wir stellen uns darunter die geregelte Verbindung mehrerer Stimmen oder Linien vor, durch welche dann erst auch ein klanglicher Vorgang hervorgerufen wird[2].

In den nachgelassenen und fragmentarischen, von Christian Thomas Leitmeir publizierten *Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit* baut Ficker ebenso auf dieser Idee auf:

> Denn in der Musikwissenschaft herrscht noch immer die unverbrüchliche Anschauung vor, daß alle Erscheinungen abendländischer Musik ausschließlich vom Melodischen abzuleiten seien, daß die sogenannte Mehrstimmigkeit in ihren Ursachen auf die Vervielfältigung melodischer Prozesse zurückzuführen sei, welche dann erst sekundär auch klangliche Vorgänge hervorgerufen hätte.

---

11. Februar 2019). Aus der nachfolgenden Literatur zum musikgeschichtlichen Gegenstand selbst – der hier, wo vielmehr frühe Quellen bezüglich des forschungsgeschichtlichen interessieren, nur bedingt Thema sein kann – vor allem Hans-Otto Korth, Der Fauxbourdon in seinem musikgeschichtlichen Umfeld, in: *Guillaume Dufay* (Musik-Konzepte 60), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 74–96; siehe auch Signe Rotter-Broman: *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia* (Musica Mesurabilis 6), Hildesheim 2012, S. 97f und Franz Körndle, «Lieblich vernulbet». Das 15. Jahrhundert im Spiegel der Münchner Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg, Fassung eines Vortrags vom 15. Dezember 2015, https://lmuwi.hypotheses.org/lieblich-vernulbet-das-15-jahrhundert-im-spiegel-der-muenchner-musikwissenschaft-nach-dem-zweiten-weltkrieg#_ednref6 (letzter Zugriff 15. März 2020).

[2] Rudolf von Ficker, Primäre Klangformen, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (1929), S. 21–34, hier: S. 21.

> Eine solche Auffassung musste auch durch die fixe Idee der Musikhistoriker, daß es vor der «Erfindung» der Mehrstimmigkeit nur einstimmige Musik gegeben habe, unumstößliche Geltung erlangen[3].

Den Fauxbourdon erklärt Besseler eben durch die Vervielfältigung melodischer Prozesse und benennt ihn zudem als Erfindung: Das Kunststück sieht Besseler dabei an einem konkreten Punkt, an der Communio «Vos qui secuti estis me» aus Dufays *Missa S. Jacobi* und dem dortigen Vermerk aus Q 15:

> Si trinum queras
> a summo tolle figuras
> et simul incipito
> dyatessaron in subeondo[4].

> Die Postcommunio liefere damit
>
> den Beweis, daß der «Fauxbourdon» im Sinne des alten Fachausdruckes nicht als halb improvisatorische Gebrauchsmusik langsam und anonym aus der Praxis herausgewachsen, sondern als Schöpfung eines führenden Meisters kurz vor 1430 ins Leben getreten ist. Das Fauxbourdonstück gibt sich beim ersten Erscheinen als durchgeformtes Kunstwerk. Es wahrt die volle Höhe der überlieferten festländischen Polyphonie[5].

---

[3] Rudolf von Ficker (†), *Die Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit*. Ein wiederaufgefundenes Teilmanuskript aus dem Nachlaß, herausgegeben und eingeleitet von Christian Thomas Leitmeir, in: *Musik in Bayern* 68 (2004), S. 11–61, hier: S. 41 f. Zum Verhältnis beider Texte siehe die Einleitung von Leitmeir, v. a. S. 14–17.

[4] Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Q 15 (bei Besseler als BL 37), f. 152 v. Siehe die von Margaret Bent besorgte, ausführlich kommentierte Faksimileausgabe: *Bologna Q15. The making and remaking of a musical manuscript. Introductory study and facsimile edition*, hrsg. von Margaret Bent, 2 Bde., Lucca 2008.

[5] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 14.

Dagegen steht Fickers, nun ausdrücklich auf *Bourdon und Fauxbourdon* bezogene Replik. Wohl ohne bewussten Bezug zur Textstelle bei Besseler, wendet Fikker den Satz von der Wahrung der Höhe wörtlich in ein Gegenbild:

> Es wird hierdurch anstatt der fett-klebrigen Sextakkordreihung eine wesentlich kunstmässigere und abwechslungsreichere Gestaltung bei voller Wahrung der ursprünglichen, harmonisch spannungshaften Wirkung erzielt. Dasselbe Prinzip, den vulgären, improvisierten Parallelismus der Terzen- und Sextenbewegung einzuschränken, ihm eine kontrapunktisch sinnvollere Gestalt zu verleihen, ist dann besonders dem ausgebildeten englischen Diskant eigen[6].

Der Fauxbourdon ist bei ihm im Vergleich zum englischen Diskant für die Musikgeschichte «bedeutungslos»[7], die Communio aufgrund technischer Unbefangenheit Dufays statt zukunftsweisend rückwärtsgewandt[8] – sie wird in seiner Beschreibung sogar schlicht zum «unglücklichen Fb.- Erstversuch Dufays»[9]. Werden auch die von Ficker benannten Primären Klangformen in der Diskussion um den Fauxbourdon nicht explizit[10], erhellen sich mit Blick auf dieses Konzept jedoch wohl beider Zugänge zur Musikgeschichte als

---

[6] Rudolf von Ficker, Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon, S. 103.

[7] Ebd.

[8] Als «hochmittelalterliches Relikt die statische Wirkung parallel geführter Konsonanzen» (Ebd., S. 112).

[9] Ebd., S. 113.

[10] Über das Verhältnis von Fickers Fauxbourdon-Deutungen und seinem Konzept von primären oder sekundären melodischen oder klanglichen Erscheinungen bliebe weiter nachzudenken.

zwei Pole[11] bezüglich der Deutung zusammenklanglicher und linearer Anteile von Musik. Am Fauxbourdon werden sie exemplifiziert.

Der Fauxbourdon verband sich bald eng mit dem Namen Besselers: Im Rahmen des *Deutschen Nationalpreises* der DDR 1960 wurde das Buch ausdrücklich als Begründung für die Verleihung genannt: «insbesondere für seine Werke "Musik des Mittelalters und der Renaissance" und "Bourdon und Fauxbourdon"»[12]. Zudem lässt kaum einer der Nachrufe den Verweis aus: Peter Gülke etwa nennt *Bourdon und Fauxbourdon* das «magnum opus»[13] Besselers, Edward Elias Lowinsky «his brilliant work on Dufay and his times»[14], bei Lo-

[11] Von «Polen» sprach unlängst auch Thomas Christensen, Die Entstehung der *Entstehung*. Eine Perspektive für den Umgang mit diesen beiden Polen eröffnet sich implizit etwa im von Wolfgang Fuhrmann beschriebenen analytischen Zugang auf Einzelstimme und Zusammenklang im 15. Jahrhundert, der zeigen mag, «wie individuell dabei, in der Beibehaltung wie auch in der gelegentlichen Modifikation kontrapunktischer Normen, Führung der Einzelstimme und resultierender Gesamtklang im Zusammenspiel von Sukzessivität und Simultaneität gestaltet werden konnten» (Wolfgang Fuhrmann, Harmonik im 15. Jahrhundert, in: *Musktheorie an ihrem Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie 10.–12. Oktober 2003 Musik-Akademie der Stadt Basel*, hrsg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern 2009, S. 243–286, hier: S. 244).

[12] «Deutscher Nationalpreis» 1960 zum elften Jahrestag der Deutschen Demokratischen Republik, Urkunde (vom 7. Okt. 1960, zit. n. Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949* (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 7), München 2005, S. 371.

[13] Peter Gülke, Heinrich Besseler zum Gedenken, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 12 (1970), S. 69–73, hier: S. 71

[14] Edward Elias Lowinsky, Heinrich Besseler (1900–1969), in: *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971), S. 499– hier: S. 500.

thar Hoffmann-Erbrecht bleibt sogar die Kontroverse für die Textform Nachruf geeignet: sie erscheint in der Reihe der wissenschaftlichen Leistungen Besselers:

> Seine zahlreichen Abhandlungen über Fragen der mittelalterlichen Musik […] zeigen, wie unermüdlich er sich um Lösung einzelner Probleme bemühte. Eines von ihnen, die Entstehung der Tonalharmonik und des Vollklangs, ließ unter dem Titel *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) ein gewichtiges Buch entstehen, in dem die Bedeutung Dufays als zentrale Figur der burgundischen Epoche eine neue Beleuchtung erfuhr. Sie löste längere Diskussionen über den Ursprung des Fauxbourdons auch von anglistisch-linguistischer Seite, aus[15].

Während Besselers Thesen parallel Anlass zur konkreten Beschäftigung mit dem Fauxbourdon blieben, wurde sein Buch zum Begriff.

Die Besseler-Forschung schließlich geht in ihren Lesarten ins Detail: Laurenz Lütteken beschrieb das Modell um Dufay als Erfinder des Fauxbourdon, also «die Tat eines Individuums», als zentral in Besselers Schriften, vor allem bei Philippe de Vitry, Johann Sebastian Bach und, konkret in *Bourdon und Fauxbourdon*, Guillaume Dufay[16]. So entstünden «eben nicht

---

[15] Lothar Hoffmann-Erbrecht, Heinrich Besseler (1900–1969), in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 1–4, hier: S. 2 f. Siehe darüber hinaus vor allem Lothar Hoffmann-Erbrecht, Heinrich Besseler †, in: *Musica* 23 (1969), S. 498, Walter Salmen, Heinrich Besseler (1900–1969), in: *Acta Musicologica* 42 (1970), S. 129–220. Eine eigene Studie von Thomas Schipperges und Jörg Büchler zu den Nachrufen auf Besseler und anderen Texten zur Deutung der Figur erscheint im Band zur von Klaus Aringer und Susanne Kogler organisierten Vorlesungsreihe *Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik* 2017/18 an der Kunstuniversität Graz.

[16] Laurenz Lütteken, Das Musikwerk im Spannungsfeld von «Ausdruck» und «Erleben»: Heinrich Besselers musikhistoriographischer Ansatz, in: *Musikwissenschaft – eine*

Geschichtsbilder im eigentlichen Sinne, sondern gegenwartsbezogene historische Wertigkeiten»[17]. Mit Blick auf die Terminologie sieht Peter Gülke einerseits die normative Kraft von Besselers auf satztechnische Verfahren bezogenen Eigenprägungen – «Kristallisationen der die jeweiligen Sachverhalte betreffenden Vermutungen und also intentional "aufgeladen"»[18] –, sodann die Anreicherung des Textes mit abstrakten Begriffen – «jäh werden wir von der Historie in die Ontologie, von der Zeit ins Sein gerissen»[19]. Dem zur Seite zu stellen sind die oft explizit juristischen Vokabeln («Rechtstitel»[20], «Tatbestand»[21], «Beweis»[22]), mit denen Besseler Dufay zum «Schöpfer des Fauxbourdon»[23] ernennt. Schließlich kommt eine kriegerische Komponente hinzu: «Der Fauxbourdon blieb Sieger»[24].

Deutet sich 1950 bereits an, was Eberhardt Klemm in anderem Kontext erinnert: Der «Zwang, eine These

---

verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart und Weimar 2000, S. 213–232, hier: S. 227.

[17] Ebd., S. 228.

[18] Peter Gülke, Die Nazis und der Fauxbourdon. Anfragen an nicht vergehende Vergangenheit: Heinrich Besseler, in: *Musikforschung, Faschismus, Natioalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers* (*8. bis 11. 2000*), Mainz 2001, S. 373–394, S. 389

[19] Ebd., S. 391

[20] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 20.

[21] Besseler, Der Ursprung des Fauxbourdons, S. 107.

[22] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 14.

[23] Besseler, Dufay Schöpfer des Fauxbourdons.

[24] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 225. Mit Hinweis auf die Formulierungen «Sieg des Kontrapunkts» und «Gegenstoß der Tradition» machte bereits Gülke auf kriegerische Terminologie aufmerksam (Gülke, Die Nazis und der Fauxbourdon, S. 389).

so lange zu wiederholen, daß man ihre Richtigkeit fast bezweifeln mußte»?[25] Jedenfalls: War das Buch Anlass zur Diskussion mit Besseler gewesen, Anlass zur Diskussion über ihn war es gleichermaßen – hier wie dort ausgiebig und engagiert[26]. Einen Versuch soll es gelten, die Fragen an Besselers Buchs dokumentarisch zu stellen: durch den für Besseler in dieser Ausführlichkeit wohl beispiellosen Fall einer Diskussion in Briefen mit einem Kollegen bereits vor Erscheinen einer Monographie.

II)

Texte von unterschiedlichen Graden an Öffentlichkeit flankieren Besselers Monographie: Im März 1949, als die Arbeit schon zum großen Teil getan war, beantragt er beim Kultusministerium finanzielle Unterstützung zur Beendigung des Vorhabens und formuliert über dasselbe:

> Seit langem mit der Musik des 15. Jahrhunderts beschäftigt, gelang es mir nach dem Kriege, die Entstehung der für die europäische Mehrstimmigkeit fundamentalen Klangtechnik des sogenannten Fauxbourdon aufzuklären. Mit dieser Entdeckung war der Schlüssel zum Verständnis der Vorgänge gefunden, die in der Zeit um 1430 zur Entstehung der niederländischen Musik und ihrer Abtrennung von der Gotik führten.

Besselers Arbeit diene dabei zu nichts weniger als dazu, «das Gesamtbild vom 15. Jahrhundert für die

---

[25] Eberhardt Klemm, Heinrich Besseler. Einheit historischen, ästhetischen und soziologischen Denkens, in: *Musik und Gesellschaft* 38 (1988), S. 198–201, hier: S. 199. Klemm bezieht sich auf Besselers gesundheitlichen Zustand und seine Vorlesungen in Leipziger Zeit, ohne an dieser Textstelle auf *Bourdon und Fauxbourdon* zu sprechen zu kommen.

[26] Siehe auch Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*, S. 283–285.

Musikgeschichte zu revidieren»[27]. Der Nimbus der Enträtselung wird in den Publikationen schließlich als «Ursprungsrätsel»[28] lesbar, dessen Bedeutsamkeit – das mag jedenfalls mitschwingen – zuvörderst Strahlen auf seinen Enträtseler zurückwirft.

Manfred Bukofzer gegenüber, der 1936 in Basel bei Jacques Handschin promoviert worden war, nachdem er die Arbeit in Heidelberg bei Besseler begonnen hatte – just zum Fauxbourdon[29], – kündigt Besseler unbescheiden neue Publikationen an: «Nun hoffe ich, bald mein Schweigen brechen und einige Arbeiten vorlegen zu können»[30]. Nach Übersendung des Buches gibt Besseler einen Autorenkommentar zu seinem Werk, der dem Schüler und Kollegen mit ähnlichen Forschungsinteressen gegenüber zurückhaltender ausfällt als im Förderungsantrag:

> Ich will nicht für die Fauxbourdonliteratur einen höheren musikalischen Rang beanspruchen als bisher, sondern den Ursprung erklären. Nur zu diesem Zweck dient der wiederholte Hinweis auf die «kontrapunktische Denkweise». Das Wesentliche am Kanon und der quasi-kanonischen Verdopplung ist meines Erachtens die Mechanik […]. Die Erklärung des kanonartigen Einheitsverfahrens im Fb. war für mich der Angelpunkt aller Erwägungen[31].

---

[27] Besseler am 8. März 1949 (Universitätsarchiv Heidelberg, PA 3291).

[28] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 2.

[29] Manfred Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936. Zur Geschichte der Arbeit siehe den Beitrag von Thomas Schipperges in diesem Band.

[30] Besseler am 11. November 1946 an Bukofzer (Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Bukofzerpapers Box 14).

[31] Besseler am 24. März 1951 an Bukofzer (ebd.).

Ausnehmend detailliert und reichhaltig – nach bisherigem Recherchestand quantitativ und qualitativ beispiellos unter Besselers Korrespondenzen zum Thema – entwickelte sich die Korrespondenz mit eben jenem zweiten Doktorvater Bukofzers, mit Jacques Handschin[32]. Mit ihm, dem nach Jahren Älteren, nach wissenschaftlichen Qualifikationen Jüngeren, war Besseler seit 1925 in Briefkontakt. Das Antwortverhalten des Briefpartners Handschin führt zu einer ausführlichen brieflichen Beschäftigung sowohl mit den Grundthesen als auch den Einzelaspekten. Der Briefwechsel mit Handschin macht Besselers Aussagen aus dem Buch mithin zu Fragen.

Besselers Buch klingt erstmals im Sommer 1946 an: «Ich bin mit mancherlei Arbeiten beschäftigt, vor allem wieder mit dem 15. Jahrhundert, dessen Quellendurcharbeitung ich in wenigen Jahren vorzulegen

[32] Die 168 erhaltenen Dokumente aus dem Briefwechsel mit Jacques Handschin der Jahre 1925 bis 1954, die heute Bestandteil des Bruno-Stäblein-Archivs am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg sind, wurden im Rahmen eines DFG-Projektes ediert: *Heinrich Besseler und Jacques Handschin. Briefe 1925 bis 1954. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Jörg Büchler und Thomas Schipperges in Verbindung mit Jörg Rothkamm unter Mitarbeit von Jannik Franz (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit 7), München vorauss. 2020. Eine zweite Ausgabe mit ausgewählten Korrespondenzen zwischen Besseler und Schülern wie Kollegen ist in Vorbereitung. Auszüge aus dem Briefwechsel zwischen Besseler und Handschin finden sich vor allem auch in Lütteken, Heinrich Besselers musikhistoriographischer Ansatz, Michael Maier, "Man weiss nicht, wozu es gut ist." Jacques Handschin, Ernst Kurth und der Münchener Lehrstuhl für Musikwissenschaft, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 2002, S. 280–294, Schipperges, *Die Akte Heinrich Besseler*. Siehe auch der im Erscheinen begriffene Überblick von Thomas Schipperges über den Briefwechsel im Kongressband Sankt Petersburg 2017.

hoffe. Da fällt natürlich manches nebenbei ab, z. B. ist die Fauxbourdonfrage ziemlich geklärt»[33]. Es ist eine knappe Wendung innerhalb eines ausführlichen Briefes – des vierten, den Besseler nach dem Zweiten Weltkrieg an Handschin schreibt – neben Berichten über die Lage nach dem Krieg sowie anstehende und vergangene Arbeiten. Es handelt sich um die in vielen Punkten wortgleiche Wiederholung eines von Handschin unbeantworteten Briefes vom 30. Mai 1946, in dem die entsprechende Passage fehlte. In diesem Rahmen nimmt sich die Ankündigung, so mutig und endgültig sie auch formuliert ist, doch zurückhaltend aus. Doch sie weitet sich: Nach dieser «ziemlich geklärten» «Fauxbourdonfrage» taucht im Folgenden immer wieder die «Fauxbourdonarbeit»[34], «Fauxbourdonstudie»[35], «Fauxbourdonsache»[36] oder die «Fbdon.-Feststellung»[37] auf – das bleibt nun über Jahre hinweg großes und größer werdendes Thema. Später erklärt Besseler im Rahmen der Diskussion mit Ficker zwar den Fauxbourdon zum Mittel zum Zweck[38]. Hier, im Briefwechsel mit Handschin, zeigt sich Besseler selbst noch ganz darauf fokussiert.

Einstweilen tritt der Fauxbourdon jedoch zurück, den Briefpartnern sind andere Aufgaben gestellt: Sie

[33] Besseler am 28. Juli 1946 an Handschin.

[34] Besseler am 17. Dezember 1946 an Handschin.

[35] Besseler am 2. Oktober 1947 an Handschin.

[36] Besseler am 2. Juni 1948 an Handschin.

[37] Besseler am 12. Juni 1948 an Handschin.

[38] «Ich bedauerte schon in meiner ersten Antwort, daß v. F. sich auf das Fauxbourdonproblem beschränkte, obwohl es nur einen kleinen und nicht einmal den wichtigsten Teil meines Buches ausmacht» (Besseler, Das Neue in der Musik des 15. Jahrhunderts, S. 76).

tauschen sich aus über Kollegen[39], über die Neubesetzung von Lehrstühlen, vor allem desjenigen in Bern[40], und dabei die berufliche Zukunft des seines Amtes enthobenen Besseler, über Besselers Konflikt mit Guillaume de Van bezüglich der Dufay-Gesamtausgabe[41] oder über die Aktivitäten der *Gesellschaft für Musikforschung*[42]. Der Postbetrieb ist wenig zuverlässig, manch ein Brief kommt wohl gar nicht an. Zudem ist vor allem Besseler mit der Lebenshaltung beschäftigt – Handschin übersendet mehrfach Lebensmittelpakete – sowie stets mit seinem Entnazifizierungsverfahren.

All das nimmt dem Fauxbourdon den Raum. Ein gutes halbes Jahr, nachdem die Beschäftigung mit dem Fauxbourdon erstmals auftauchte, nimmt Besseler den neugefundenen Kontakt zu seinem Schüler Bukofzer zum Anlass, darauf zurückzukommen:

> Übrigens las ich vor einiger Zeit seine Dissertation nochmals genau, (im Zusammenhang mit einer Fauxbourdonarbeit) – sie ist recht ordentlich, und er behält auch jetzt im großen und ganzen Recht, namentlich gegen Georgiades […]. Aber die Lösung des Rätsels ist trotzdem überraschend und führt in ganz andere Zusammenhänge als man damals dachte[43].

---

[39] Es geht vor allem um Friedrich Ludwig und Wilibald Gurlitt sowie um Ficker und Erich Schenk in Zusammenhang mit Guido Adlers Bibliothek (in der Zeit nach dem Brief vom 28. Juli 1946 erstmals [wie im Folgenden] Besseler am 14. Oktober 1946 an Handschin).

[40] Das Berufungsverfahren in Bern etwa erlangte im Briefwechsel die große Bedeutung, da Handschin die Stelle zeitweise vertrat und Besseler Hoffnungen auf eine Berufung hegte (erstmals ebd.).

[41] Erstmals Ebd.

[42] Erstmals Ebd.

[43] Besseler am 17. Dezember 1946 an Handschin.

Was Besseler schließlich zur Ankündigung einer Übersendung eines ersten Fauxbourdon-Manuskriptes – wahrscheinlich eine nicht erhaltenen Textfassung seines Tagungsbeitrags auf der ersten Tagung der *Gesellschaft für Musikforschung* in Rothenburg ob der Tauber[44] – bewegt, ist die Bitte um konkrete Hilfe: Er fürchtet, durch die ruinierte wissenschaftliche Infrastruktur von wichtigen aktuellen Veröffentlichungen zum 15. Jahrhundert nichts mitbekommen zu haben und bittet Handschin in diesem Punkt um Durchsicht seines Manuskripts[45]. Handschins Skepsis andeutende Antwort – «Selbstverständlich würde ich auch sehr gern Ihre Fauxb.-Arbeit ansehen, sei es auch nur zu meiner Belehrung. Ich wundere mich sogar, dass Sie dies zum Gegenstand einer Frage machten»[46] – führt schließlich doch zur Übersendung einer Textfassung des Rothenburger Tagungsbeitrags: am 12. Juni 1948 also, gute zwei Jahre nach Besselers ersten Ankündigung Handschin gegenüber. Hoffnung auf weitere Literaturergänzungen mag noch immer eine Rolle gespielt haben. Dass Besseler in diesem Atemzug auch gleich auf die mangelnde Kenntnis der Kollegen verweist, dient sicher der Aufwertung der eigenen Arbeit – womöglich hier jedoch schon Anklänge an eine Defensivstrategie?

> Anbei als Ergänzung meines Berichtes ein Durchschlag meines Referates mit der Bitte um vorläufig vertrauliche Behandlung, aber offene Kritik! Blume will die Referate (oder eine Auswahl davon) in Heft 2 der neuen Zeitschrift, etwa im August, herausbringen. Ich bin nun

[44] Besseler, Der Ursprung des Fauxbourdons.

[45] Besseler am 2. Oktober 1947 an Handschin. Die Bitte zieht Besseler im folgenden Brief wieder zurück, da er sich offenbar anderweitig behelfen konnte.

[46] Handschin am 14. Dezember 1947 an Besseler.

nochmals dabei, mein MS (für das Buch) in usum delphini zu erweitern und vereinfachen, denn die ausgebliebene Diskussion in Rothenburg zeigte mir, daß man das Durchschnittsniveau immer noch zu hoch einschätzt. Auch ist es für unsere deutschen Bedürfnisse notwendig, möglichst viele Belege zu bringen, da oft genug die einfachsten Hilfsmittel nicht vorhanden sind[47].

Die ausführliche inhaltliche Korrespondenz zu Besselers Buch gliedert sich in drei Einheiten: die umfangreichste im Herbst 1948[48], eine kürzere daran anknüpfende Ende Januar 1949[49] sowie eine letzte vom Herbst 1949[50]. Hier und in einigen Einzelbemerkungen in anderen Briefen sind die zentralen Themen zum Fauxbourdon Herkunft und Bedeutung des Begriffs, die Deutungen des Begriffs Liedsatz sowie die Terminologie um «Fauxbourdonstück» und «Fauxbourdonstil». Es sei hier nur ein Blick auf den Anfang der ersten Korrespondenzeinheit geworfen.

---

[47] Besseler am 12. Juni 1948 an Handschin. Später begründet Besseler Handschin gegenüber seinen Artikel über die Entstehung der Posaune ähnlich: «Inzwischen erhielt Jeppesen für das neue Acta-Heft einen Artikel über die Entstehung der Posaune, wo das Bourdonproblem von dieser Seite her aufgerollt wird – propädeutisch vielleicht ganz gut, damit sich die Kollegen gleich etwas Konkretes unter der Sache vorstellen können» (Besseler am 20. August 1949 an Handschin).

[48] Handschin am 5. September 1948 an Besseler, Besseler am 10. September 1948 an Handschin, Handschin am 2. Oktober 1948 an Besseler, Besseler am 11. November 1948 an Handschin, Besseler am 23. November 1948 an Handschin und Handschin am 27. November 1948 an Besseler. Vor allem die letzten beiden Briefe fallen jedoch nicht eigentlich unter die inhaltliche Korrespondenz.

[49] Handschin am 25. Januar an Besseler und Besseler am 27. Januar 1949 an Handschin.

[50] Besseler am 20. September 1949 an Handschin. Eine Antwort Handschins ist wahrscheinlich nicht erhalten.

Handschin beginnt nicht bei Besselers Grundthesen, sondern in einem Detail, das sich offenbar auf «Vos qui secuti estis me» bezieht: «Stimme es, dass sonst in Fxb.-Saetzen im Tenor keine Quartspruenge abwaerts vorkommen?»[51] In dieser Deutlichkeit und vergleichend in Bezug zu anderen Stücken findet sich der Abschnitt in der veröffentlichten Fassung des Referats nicht. Allenfalls der Satz «Man bemerkt mehrfach die sonst ungebräuchliche Klausel mit Quartsprung abwärts in den Grundton»[52] kann zu Handschins Einwand passen. Aus der geringen Anzahl der direkt aufeinanderfolgenden Sextakkorde folgert Besseler weitergehend: «Nur auf diese Weise erklären sich die häufigen Quartfälle der Unterstimme, und zwar nicht nur bei Kadenzen, sondern auch innerhalb der einzelnen Abschnitte»[53]. Seine direkte Antwort auf Handschin fasst Besseler knapp und apodiktisch – «Der Quartfall im Tenor wird später vermieden»[54] – und verweist auf zwei Textstellen eines mit gleicher Post übersandten zweiten Textes, einer Fassung des Vorabdrucks aus dem Buch für die *Acta Musicologica*[55]. Eine Textstelle aus dieser *Acta*-Fassung ist ähnlich der publizierten Vortragsfassung, eine einfügen deutlicher:

> Dufay hat offenbar die Quartfallklausel für den Tenor bald als ungeschickt empfunden, denn sie kommt in den

[51] Handschin am 5. September 1948 an Besseler.

[52] Besseler, Der Ursprung des Fauxbourdons, S. 107.

[53] Ebd., S. 108.

[54] Besseler am 10. September 1948 an Handschin.

[55] Besseler, Dufay Schöpfer des Fauxbourdons. Besseler bezeichnet in seinem Antwortbrief die jeweiligen Textstellen mit einer anderen Paginierung, da der Text offenbar noch nicht gesetzt war. Anhand der inhaltlichen Angaben in seinem Brief und der sich daraus ergebenden Längenverhältnisse lässt sich diese Paginierung mit den Seitenzahlen der Veröffentlichungsfassung korrelieren.

> acht Fauxbourdonstücken des Nachtrags von *BL* [i. e. Q15] nur noch ein einzigesmal vor. An ihre Stelle tritt endgültig die Sekundschrittklausel […], was mit einem engeren rhythmisch-melodischen Zusammenschluss von Diskant und Tenor Hand in Hand geht. Die Führung der Aussenstimmen in Sextparallelen wird nunmehr unbedenklicher, fliessender und überzeugend[56].

Zudem gibt Besseler dem Aufsatz ein kleines Notenbeispiel bei, in dem er eine Kadenz mit der clausula tenorizans im Diskant und dem Quartfall im Tenor einer solchen mit der clausula cantizans im Diskant und dem nun im Tenor ermöglichten Sekundschritt abwärts gegenüberstellt[57]. Das Buch gleicht hierin dem *Acta*-Aufsatz[58]. Sollte Besseler auf Handschins Frage hin eine Formulierung im Vortragstext abgeschwächt, im Text für das Buch und der Vorabdruck wiederum schärfer gefasst haben? Anlass, im *Acta*-Aufsatz und im Buch die Teleologie einmal mehr zu untermauern – «unbedenklicher, fliessender und überzeugend» – war der Aspekt jedenfalls.

Es ist wohl auf eine Wendung wie «Hier mußte manches noch verbessert, umgeformt und geglättet werden»[59], wie sie sich in der publizierten Vortragsfassung findet, zu beziehen, wenn Handschin begriffliche Präzision einfordert: «Es wird nicht klar gesagt, worin die darauf folgende weitere Glaettung, Vereinfachung, des Fxb. besteht: ist es eine solche Tenor-Fuehrung, bei der es nicht mehr diese ungedeckten Quarten und Doppel-Nebennoten gibt?»[60] Weiter mit Bezug zu einer Wendung wie «Der hinreißende Eindruck der neuen

---

[56] Ebd., S. 37.

[57] Ebd., S. 31.

[58] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 14.

[59] Besseler, Der Ursprung des Fauxbourdons, S. 110.

[60] Handschin am 5. September 1948 an Besseler.

Klangkunst hat offenbar dazu geführt, daß man die Sextenfolgen immer freier handhabte»[61] bei Besseler: «Und was bedeutet, dass man die Sextenfolgen ‘immer freier‘ verwendete?»[62] Die Glättung wird von Besseler in seiner direkten Antwort nicht weiter kommentiert. Im *Acta*-Aufsatz ist sie um einen Nachsatz erweitert, doch nur um einen inhaltlich wiederholenden: «Hier musste manches noch verbessert, umgeformt und geglättet werden. Der stark hervortretende Quartenaufbau verursachte zunächst einen Gesamtklang, dessen Sprödigkeit uns heute fesselt, der aber damals die Zukunft nicht für sich hatte»[63]. Die immer freiere Handhabung, über die Handschin weiterhin Konkretes erfragt, erklärt Besseler in seiner direkten Antwort als Anerkenntnis einer «grundsätzliche[n] Parallelführung»[64]. Im mitgeschickten *Acta*-Aufsatz ist es vermutlich eine Stelle mit Bezug zu Prosdocimus, auf die Besseler verweist:

> Es scheint also, dass der hinreissende Eindruck der neuen Klangkunst bald dazu geführt hat, auch überlieferte Kontrapunktregeln abzuändern, wenn sie dem Ohr widersprachen. Die vierte Regel des Prosdocimus mit ihrem Verbot unvollkommener Konsonanzreihen ist schon um 1430, wie die Fauxbourdonstücke im Nachtrag von *BL* zeigen, praktisch ausser Kraft gesetzt[65].

Mag Handschins Nachfrage Besseler zumindest im zweiten Fall zu einer ausführlicheren Formulierung verleitet haben? Drängen sich doch die in seiner ursprünglich alleine stehenden Terminologie *immer freie-*

---

[61] Besseler, Der Ursprung des Fauxbourdons, S. 110.

[62] Handschin am 5. September 1948 an Besseler.

[63] Besseler, Dufay Schöpfer des Fauxbourdons, S. 35.

[64] Besseler am 10. September 1948 an Handschin.

[65] Besseler, Dufay Schöpfer des Fauxbourdons, S. 37 f.

ren Sextfolgen nachgerade als die Assoziation eines Gegensatzes zur *grundsätzlichen Parallelführung* auf.

Im selben Brief wird Handschin grundsätzlich:

> Ich sehe (indem ich aber natuerlich die Materie nicht so kenne wie Sie) an Dufay nicht eine so ausgepraegte Wandlung, da mir eher scheint, dass schon die frueheren Werke Dufays, vor 1430 und 1420, sich von der Musik des 14. Jh. fuehlbar abheben[66].

Neben wieder einer knappen und apodiktischen Aussage – «Die Stilwandlung bei Dufay um 1430 stellt sich als wesentlich heraus»[67] – verweist Besseler in seiner Antwort auf die später von Gülke benannten terminologischen Eigenbildungen:

> Kap. VII des Buches weist die Tempoverlangsamung, den dadurch bedingten Notationswechsel und den neuen «Stromrhythmus» nach, Kap. IX den Wandel sämtlicher Satzformen durch Aufnahme des Vollklangprinzips nach Fbdon.vorbild, zugleich Gewichtsverlagerung auf die Vierstimmigkeit (als Synthese von «Bdon und Fbdon».). Natürlich weichen auch die Frühwerke um 1420 deutlich vom 14. Jhdt. ab, aber hier scheint bereits Ciconia entscheidende Schritte getan zu haben.

Einen Vortrag über Johannes Ciconia als «Begründer der Chorpolyphonie»[68] hielt Besseler einige Jahre später, im Erscheinungsjahr des Buches, in der publizierten Fassung des Vortrags ausgiebig auf dasselbe rekurrierend. Womöglich sollte mit Ciconia eine gleiche personale Stilisierung geschehen, wie sie Lütteken für Vitry, Dufay und Bach ausgemacht hat. An diesen

---

[66] Handschin am 5. September 1948 an Besseler.

[67] Besseler am 10. September 1948 an Handschin.

[68] Heinrich Besseler, Johannes Ciconia. Begründer der Chorpolyphonie, in: *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* [Rom 1950], Rom, Tournai und Paris 1952, S. 280–283.

Einwand Handschins erinnert zudem eine Passage aus einem Aufsatz Besselers in Zusammenhang mit seiner Diskussion mit Ficker: Mit Bezug auf die Epocheneinteilung in Handschins *Musikgeschichte im Überblick*[69] ist Besseler wohl darum bemüht, die starke Grenze, die er um 1430 zieht, zu rechtfertigen sowie den großen Einfluss der von ihm ausgemachten Veränderungen zu belegen:

> Für die Musikgeschichte bedeutet das Jahr 1500 keine Epochengrenze. Die Entwicklung vorher und nachher verläuft im Prinzip gleichartig. Dies hat übrigens auch Jacques Handschin empfunden. Wenn er das 15. und 16. Jahrhundert zu einer Epoche zusammenfaßt, so verwendet er dieselbe Gliederung, wie sie meinem Buch zugrundeliegt[70].

Handschin wird hier wohl zum Gewährsmann wider Willen. Doch zeigt die Stelle einerseits die Verschränkung beider Zugänge in Bezug zum 15. und 16. Jahrhundert, andererseits den Einfluss Handschins auf Besseler, wenngleich nicht im Konkreten: Mag ein Satz wie Handschins «Ob wohl die Frage der Periodisierung der (Musik-)Geschichte überhaupt lösbar?»[71] Besseler methodisch mehr beeinflusst haben als die detaillierte Skepsis in Bezug auf den Fauxbourdon inhaltlich?

«Wenigstens so kurz dargelegt», greift Handschin wiederum nach einer Grundlage von Besselers These, «erscheint einem diese Theorie (also dass das kontin. Polyphonie-Beduerfnis zwar jene Klangfuelle angenommen, aber sich dafuer im Int.-Kanon Satisfaktion verschafft habe), etwas kuenstlich[72]. Und mit Verweis

---

[69] Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Basel 1948.

[70] Besseler, Das Neue in der Musik des 15. Jahrhunderts, S. 77.

[71] Handschin am 10. April 1947 an Besseler.

[72] Handschin am 5. September 1948 an Besseler.

auf seinen Aufsatz in der Festschrift für Guido Adler[73] stellt Handschin schließlich neben Einzelapsekt und Grundsätzen von Besselers These das hinter ihr stehende Geschichtsbild infrage:

> Man erhaelt bei Ihnen viell. zu sehr den Eindruck, wie wenn diese «Sextakkorde» durch jenen Kunstgriff erzwungen worden waeren. Ist denn diese Neigung nicht etwas Spontanes? Die «Sextakkorde» machen sich ja schon unabh. davon bemerkbar. Denken Sie z. B. an Saetze aus der Tournai-Messe (irgendwo, viell. in der Adler-Festschrift, habe ich darauf hingewiesen, wie solche neuen harm. Wirkungen gern von den Schluessen aus weiter ueberzugreifen scheinen)[74].

Besselers Antwort:

> Daß Sextakkorde schon lange üblich waren, wird nicht bestritten (ich muß es also noch klarer sagen). Neu ist jedoch die grundsätzliche Anerkennung der Parallelführung. Verschiedentlich komme ich auf die Schaffung eines neuen «Rechtszustandes» als den epochemachenden Vorgang zu sprechen, auch für das Harmonische[75].

Es ist dieselbe Grundsätzlichkeit und dieselbe Anerkennung, mit der Besseler schon auf Handschins Frage nach freierer Handhabung der Parallelen antwortete. Es ist derselbe Rechtszustand, über den Besseler dann auch publizierte. Schließlich blieb es doch dabei.

III)

Peter Gülke beschrieb eine «Befangenheit in einmal fixierten Konzeptionen, welche Besseler nahezu

---

[73] Jacques Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien 1930, S. 50–57.

[74] Handschin am 5. September 1948 an Besseler.

[75] Besseler am 10. September 1948 an Handschin.

verbot, mit sich reden lassen»[76]: «Kommt nur ein Teil des Ganzen ins Wanken, so dieses gleich insgesamt; deshalb sah Besseler sich bei Detaileinwänden rasch grundsätzlich attackiert und antwortete meist scharf und apodiktisch»[77].

Auch Handschin beharrt auf einer Gegenposition. Was ihm an Besselers Texten aufstößt, ist – nach Handschin selbst – die Methode:

> Wenn Gurl. jetzt beim Sem.-Schluss hier durchkommt und, wie ich hoffe, zu mir kommt, will ich ihm gern meine Bewunderung für Ihr Buch bezeugen und gewisse Bedenken, die ich gleichzeitig habe, übergehen (Sie wissen ja, was das sein könnte: dass es eine These verficht)[78].

Es mag zudem – von Handschin nicht eigens angesprochen – der implizite Rekurs auf jenen ominösen «Typus Mensch» und seine enge Bindung an historische Prozesse sein, die Besseler schon in seiner Darstellung der *Musik des Mittelalters und der Renaissance* benannt hatte; öffentlich: «Mit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts übernimmt demnach ein neues Volkstum in der großen abendländischen Musiktradition die Führung: ein anderer Typus Mensch mit eigenem Lebensrhythmus und verändertem Weltbild»[79] und an Handschin: «der den Traditionszusammenhang prägt und konstant hält, d. h. mit seinen völkischen Grundlagen»[80]. Es ist wohl dasselbe Bild, das Besseler auch dem musikhistorischen Entwicklungskonzept und der Stilisierung der Figur Dufay aus *Bourdon und Fauxbourdon* beiordnet:

---

[76] Gülke, Die Nazis und der Fauxbourdon, S. 388.

[77] Ebd., S. 387.

[78] Handschin am 4. März 1949 an Besseler.

[79] Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931–34 (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 185.

[80] Besseler am 17. Mai 1937 an Handschin.

> Was damals erstrebt, in überraschendem Anlauf auch vielfach erreicht wurde, war ein neues Verhältnis des Menschen zur Musik. Er sollte sie nunmehr tragen und auf sich allein beziehen. Nur ein großer Bahnbrecher, ebenbürtig den Zeitgenossen Jan van Eyck, Masaccio und Nikolaus von Kues, konnte diesen Vorstoß wagen[81].

Dazu kommt – einigermaßen schwerfällig mit der Musikanalyse verbunden – jene totalitäre Struktur, die Besseler etwa in seinem Aufsatz *Schiller und die musikalische Klassik* als «Unbedingtheit des Willens, die über das bloß Persönliche und Zufällige hinausstrebt, um in der Größe einen letzten Wert des Daseins zu erblicken»[82] formulierte und die sich in *Bourdon und Fauxbourdon* in der totalitären Begriffsprägung «Gesamt-Audition»[83] zeigt.

---

[81] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 220. Von einer «höchst riskante[n] Suche nach dem Verhältnis von Mensch und Musik» und einer «weltanschaulich interessegeleitete[n] Philologie» sprach unlängst Lütteken für den Fall Besseler, darüber eine Kontroverse just mit Gülke öffnend: Laurenz Lütteken, Schlechte und gute Traditionen?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6. Februar 2019. Lütteken schaltet sich dabei in eine Debatte um ideologische Miss- bzw. Gebrauchbarkeit von Philologien ein. Als Antwort auf Lütteken siehe den Leserbrief von Peter Gülke, Vorsichtige Ehrenrettung Heinrich Besselers, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22. Februar 2019.

[82] Heinrich Besseler, Schiller und die musikalische Klassik, in: *Völkische Musikerziehung* 1 (1934/35), S. 72–79, hier: S. 79.

[83] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* S. 215. Über das Totalitäre in Besselers Geschichtsschreibung mit Blick auf *Schiller und die musikalische Klassik* siehe Thomas Schipperges, Musikwissenschaft unter totalitären Voraussetzungen. Heinrich Besseler als Erzieher, in: *Kunst. Eine Tochter der Freiheit? Im Vis à vis alter und neuer Totalitarismen oder warum es einer Kultur-Reformation bedarf [Plädoyer für eine Kultur-Reformation]*, hrsg. von Susanne und H. Johannes Wallmann, Berlin 2017, S. 283–288.

Mit Erscheinen 1950 jedenfalls beginnt die öffentliche Diskussion mit Ficker, endet die interne mit Handschin und verlässt Besseler das Heidelberger Institut endgültig: «Von Jena aus geht Ihnen Bourdon und Fauxbourdon zu»[84].

[84] Besseler am 15. Dezember 1950 an Handschin.

УДК 78.03

«Habilitiert ist hier noch niemand…» – Aus Jacques Handschins Briefwechsel mit Gustav Reese, Karl-Allan Moberg und Heinrich Besseler

Jeanna V. Kniazeva (St. Petersburg)

«Здесь пока никто не защитился…» Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером[1]

Жанна В. Князева (Санкт-Петербург)

Аннотация. Статья представляет собой публикацию с комментарием неизвестного прежде письма (1937 г.) американского музыковеда Густава Риза российскому швейцарцу Жаку Гандшину. В этом письме молодой Риз выражает желание защитить диссертацию в Базеле и просит Гандшина принять его в число своих учеников. На основе изучения нескольких корреспонденций Гандшина в статье проанализированы причины его отказа. Представленные материалы позволяют по-новому взглянуть на взаимодействие американской и западноевропейской музыковедческих школ второй четверти XX века.

Ключевые слова: Густав Риз, Жак Гандшин, Карл-Аллан Моберг, Хайнрих Бесселер, история музыковедения, Швейцария, Базельский университет, наука XX века.

---

[1] Русскоязычную версию статьи см.: *Князева Ж.* К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 66–81.

Князева Жанна Викторовна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

«Nobody here has qualified yet …» – From Jacques Handschin's Correspondence with Gustav Reese, Karl-Allan Moberg, and Heinrich Besseler

Jeanna V. Kniazeva (St. Petersburg)

Abstract. In a letter dated 7 October 1937 to Russian–Swiss musicologist Jacques Handschin, young American musicologist Gustav Reese expressed his wish to become Handschin's student and to defend his thesis in Basel. Based on Handschin's academic correspondence, this article analyzes Reese's proposal and discusses possible reasons for Handschin's refusal. Reese's request and Handschin's letters are taken as representative examples of the interaction between American and Western European musicological schools in the second quarter of the 20th century.

Keywords: Jacques Handschin, Gustav Reese, Karl-Allan Moberg, Heinrich Besseler, history of musicology, Switzerland, University of Basel, science of the 20th century.

Jeanna V. Kniazeva – Doctor of Fine Arts, is Senior Research Fellow of the Music Department at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg).

jeanna.kniazeva@mail.ru

Die in den letzten Jahren aufgefundenen Dokumente aus der internationalen Korrespondenz des schweizer-russischen Musikwissenschaftlers Jacques Handschin (1886–1955) werden derzeit im Rahmen

eines großangelegten Projekts erforscht[2]. Die darunter befindlichen in den Jahren 2016–2017 in amerikanischen Archiven neu aufgefundenen Quellen haben es ermöglicht, Handschins Kontakte mit der amerikanischen musikwissenschaftlichen Schule zu beleuchten. Dieser Artikel widmet sich dem in der Musikabteilung der New-York Public Library aufgefundenen Brief, den der Musikwissenschaftler Gustav Reese im Herbst 1937 an Handschin geschrieben hat[3]. Das Dokument ist nach jetzigem Forschungsstand der früheste Beleg für Handschins Kontakte zur amerikanischen Musikwissenschaft. Da Reeses Korrespondenz in ihrer Gesamtheit einstweilen unerforscht bleiben muss, kann die hier vorgelegte Darstellung keine Vollständigkeit beanspruchen. Vielleicht können in weiteren Untersuchungen dieser Quellen aus Reeses Nachlass mit der Zeit einige der hier aufgeworfenen Fragen beantworten werden[4]. Daneben stützt sich der Artikel auf Handschins Korrespondenz mit Carl-Allan Moberg (Schweden) und Heinrich Besseler (Deutschland).

[2] Das ganze Korpus von Handschins internationaler akademischer Korrespondenz wird in einem gemeinschaftlichen Projekt des Russischen Instituts für Kunstgeschichte (St. Petersburg) mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg zur Veröffentlichung vorbereitet.

[3] The New York Public Library. Gustave Reese papers, 1855–1978 [bulk 1930–1977]. Music Division | JPB 92–71. Serie 1: General Correspondence. F. 509.

[4] Ich danke den Mitarbeitern der New York Public Library für ihre freundliche Hilfe und den scan von Reese's Brief. Meinen Kolleginnen und Kollegen – in Amerika: Maureen Carr, Charles Youmans, Richard Taruskin, John Nádas, Elizabeth Harris, Jenny Korns – als auch Heidy Zimmermann (Basel), Michael Maier (Berlin) und Jörg Büchler (Tübingen) danke ich herzlichst für ihre Hilfe mit der Suche der mehreren Quellen in den Archiven und Bibliotheken von USA und für wichtige wissenschaftlichen Diskussionen bei Vorbereitung dieses Artikels.

Der amerikanische Musikwissenschaftler Gustave Reese (1899–1977) studierte Jura und Musikwissenschaft in New York. Seit 1927 unterrichtete er Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Darüber hinaus arbeitete er beim Verlagshaus Schirmer, wo er 1944–1945 Herausgeber der Zeitschrift *The Musical Quarterly* war. Reese gehörte zu den Mitbegründern der Amerikanischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Von 1934 bis 1946 war er Sekretär, seit 1946 Vize-Präsident und von 1950 bis 1952 Präsident der Gesellschaft. Bekannt ist Reese vor allem durch seine Bücher *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the music of ancient times* (New York: Norton 1940) und *Music in the Renaissance* (New York: Norton 1954). Reese, der also in den USA studiert und seinen wissenschaftlichen Weg gemacht hatte, verdankte seinen gesamten Werdegang der amerikanischen wissenschaftlichen Tradition. Er war sozusagen durch und durch Amerikaner. Die amerikanische Musikwissenschaft war und bleibt bis heute stolz auf ihn, denn vor dem Hintergrund des großen Einflusses, den die westeuropäische, und nach 1933 vor allem die deutsche Musikwissenschaft auf die amerikanische Schule ausgeübt hat, ist Reese ein Repräsentant der genuin amerikanischen Wissenschaftstradition.

Reeses Brief an Handschin umfasst eine Seite in Maschinenschrift. Es handelt sich um eine Kopie, die auf den 7. Oktober 1937 datiert ist (mit dem Vermerk «GR:AM»). Der Originalbrief hat sich in Handschins Nachlass nicht auffinden lassen. Reese schreibt:

> My dear Professor Handschin:
> A sum of money has recently been placed at my disposal that will make it possible for me to spend a year in Europe. During this time I intend to do some studying and traveling and also – this is the main project – to finish a book on Medieval and Renaissance music, for which I have a contract with an American book publisher. I have

obtained leaves of absence both from Schirmer's, where I am active in the Publication Department as well as in connection with The Musical Quarterly, and from New York University, where I teach. I shall have to stay in Rome for a short while, but I shall be free to move about where I choose the greater part of the time.

It has been suggested to me that a portion of the book might perhaps prove acceptable as a dissertation and that it might be possible for me, while in Europe, to work for and obtain a doctor's degree. If the suggestion is well-founded, there is nobody under whose guidance I should rather obtain a degree than yourself. The purpose of this letter is to ask you for advice and to find out what the requirements would be if I were to seek a degree from the University of Basel. I should be most grateful if you would let me an answer at your early convenience, addressed to me in care of the American Academy in Rome (Porta San Pancratio), Rome (29), Italy.

I am enclosing a letter of introduction to you which Dr. Carleton Sprague Smith of the New-York Public Library has been kind enough to give me.

Faithfully yours

Reese plante also im Oktober 1937, sich das ganze Jahr 1938 in Europa aufzuhalten, um an seinem Buch über die Musik des Mittelalters und der Renaissance zu arbeiten und womöglich einen Teil dieser Forschung als Dissertation vorzulegen. Was die Reise selbst betrifft, so will Reese die Amerikanische Akademie in Rom aufsuchen[5]; er gibt sie als seine Postadresse in Europa an und schreibt, dass er einige Zeit in Rom verweilen müsse. Tatsächlich verwahrt das Archiv

[5] Die American Academy in Rome gehört dem Council of American Overseas Research Centers an; sie wurde am Ende des 19. Jhs. mit dem Ziel gegründet, amerikanischen Wissenschaftlern und Künstlern eine Möglichkeit zu geben, ihre Kunst und ihre Kenntnisse in Europa zu verbessern. Die Akademie ist bis heute tätig (siehe http://www.aarome.org).

der Akademie, nach Auskunft seiner Archivarin Jenny Korns, eine Notiz aus den Nachrichten der Akademie vom Anfang Oktober 1937. Darin wird Reese als Stipendiat im Fach Musikwissenschaft genannt und als «the brilliant young scholar» bezeichnet.

Merkwürdigerweise fehlt der Name Reese in allen späteren Dokumenten der Akademie, auch in den Listen ihrer Stipendiaten. Er hat das Stipendium sicher erhalten, – aber ob er wirklich in Rom ankam? Die Materialien des Archivs bestätigen es nicht. Auch in den veröffentlichten Informationen über Reeses Biografie, in Lexikonartikeln und Nekrologen[6] fand ich keinerlei Erwähnung des Umstands, dass Reese in den 1930er Jahren eine längere Zeit in Europa verbracht und dabei zu promovieren versucht hat. Es ist also zu vermuten, dass Reese die Reise absagte. Die Gründe dafür können ganz verschiedene – sowohl dienstliche als auch private – sein. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Wolken, die sich vor dem Krieg am europäischen Horizont verdichteten, dabei auch ihre Rolle gespielt haben. Aber auch Reeses bloße Absicht zu einer Europareise ist Grund genug für weitere Überlegungen.

Kommen wir also zu seinen Plänen, über die er Handschin schreibt, zurück. 1937 arbeitet Reese an seinem Buch über die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Es handelt sich offensichtlich um die Anfänge jener Arbeiten, die später zu Reeses beiden ge-

[6] Vgl. E. H. Roesner, «Gustav Reese (1899–1977)», in: The *Musical Quarterly* 63, 1977, S. 579–581; J. Haar, «Reese, Gustav»; in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. 2nd ed. Vol. 21 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. P. 73–74; M. Saffle, G. Reese, «Reese, Gustav»; in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27280

nannten Büchern führen wird. Reese schreibt, dass er einen Teil dieser Arbeit als Dissertation einreichen und Handschin als Doktorvater gewinnen will. Die Wortwahl in Reeses Brief – etwa die Anrede «My dear Professor Handschin», die nach Vertrautheit klingt – lässt vermuten, dass Reese und Handschin sich kannten und dass dies nicht Reeses erstes Schreiben an Handschin war. Vielleicht hatten sie bereits über die Frage eines Aufenthalts von Reese in Europa gesprochen und der junge Wissenschaftler wartete nur noch auf das Stipendium – dessen Erhalt er in seinem Brief bestätigt, ohne weitere Erklärungen hinzuzufügen. Aber das Weitere: die Fragen nach einem eventuellen Studium bei Handschin und einer Promotion in Basel, waren offensichtlich noch nicht besprochen worden; nichts in Reeses Brief deutet darauf hin, dass Handschin diese Idee bekannt gewesen sein könnte. Die Frage nach der Betreuung einer Dissertation ist ja das hauptsächliche Anliegen seines Schreibens, weswegen Reese auch ein (nicht erhaltenes) Empfehlungsschreiben eines Mitarbeiters der New York Public Library, Carleton Sprague Smith (1905–1994) beilegt.

Handschin kannte Smith womöglich seit Frühjahr 1936, als beide am Dritten Internationalen Kongress der Internationalen Musikgesellschaft (IGMW, IMS) in Barcelona teilnahmen. Über ihren Kontakt wissen wir nichts weiteres[7]. Smith studierte und promovierte aber von 1928 bis 1930 in Wien. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er es war, der Reese empfahl, in Europa zu promovieren und dabei Handschin als Mittelalterspe-

[7] In Handschins Nachlass finden sich keine Briefe von Smith; in Smiths Nachlass auch keine von Handschin. Vgl. Shepard, John «The Legacy of Carleton Sprague Smith: Pan-American Holdings in the Music Division of the New York Public Library for the Performing Arts»; in: *Notes* 62, no. 3, 2006, pp. 621–662.

zialisten um Unterstützung zu bitten[8]. Bemerkenswert ist aber die kategorische Formulierung in Reeses Brief, dass Handschin der einzige sei, der für ihn als Betreuer in Frage käme. Vielleicht steckt in dieser Formulierung mehr als ein höfliches Kompliment. Immerhin leitete Handschin seit 1935 das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Basel und gehörte seit 1936 dem Direktorium der IMS an. In Fachkreisen war er als Verfechter der «historisch-philologischen» musikwissenschaftlichen Traditionen, deren Ursprünge in der deutschen Schule lag, bekannt. In der neutralen Schweiz ermöglichte Handschin auch nach 1933 dem deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Denken eine freie Entwicklung[9]. Bekannt war ebenfalls, dass Handschin russischer Abstammung war und Schriften von stark frankophilem Einschlag veröffentlicht hatte, so dass sein intellektueller Horizont nicht auf lediglich eine (geschweige denn auf eine nationale) wissenschaftliche Schule beschränkt war. Daher mochte das Interesse solcher Kreise der amerikanischen Musikwissenschaft rühren, die den wissenschaftlichen Professionalismus der Musikwissenschaft, ihre Tradition und die Modernität und Internationalität ihrer

[8] Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch die Neutralität der Schweiz eine gewisse Rolle für Smiths Empfehlung gespielt hat. Diese Neutralität war im Herbst 1937 zwar nicht hundertprozentig sichere, sie war aber doch besser einzuschätzen als die Lage des für Smith vertrauteren Österreich, dessen Anschluss zu erwarten war, der im Frühjahr 1938 auch tatsächlich erfolgte.

[9] Vgl. Franz Michael Maier. «Curtius, Handschin und ihre Bücher von 1948»; in: *Archiv für Musikwissenschaft* 71, 2014. S. 291–306; Martin Kirnbauer, Heidy Zimmermann «Wissenschaft ‚in keimfreier Umgebung'? Musikforschung in Basel 1900–1960»; in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart, Weimar 2000, S. 321–346.

Forschungen zu schätzen wussten. Reeses Brief klingt, als sei der Name Handschin gegen 1937 in Amerika nicht ganz unbekannt gewesen. (Dabei wäre es zu bemerken, dass die Anfänge davon – d.h. die früheren Kontakte Handschins mit amerikanischer Musikwissenschaft, uns noch nicht bekannt sind, so zum Beispiel mögliche Begegnungen Handschins mit seinen amerikanischen Kollegen während der IMS-Kongresse der 1930er Jahren: mit Otto Kinkeldey in Cambridge (1933) und, wie schon oben erwähnt, Carleton Sprague Smith in Barcelona 1936).

Wie die Sache weiterging, können wir heute noch nicht sicher beurteilen, da uns das Wichtigste noch nicht bekannt ist: nämlich, ob Handschin Reeses Brief überhaupt erhalten hat. Wenn nicht, so mochte Reeses Verzicht auf den Europaaufenthalt durch irgendwelche persönlichen Gründe verursacht sein. Wie aber, wenn Handschin den Brief tatsächlich erhalten hat?

Sehen wir zu, wie Handschin in einem anderen Fall auf eine Dissertationsanfrage reagierte. Dazu betrachten wir seinen Briefwechsel mit dem Musikwissenschaftler von der Universität Uppsala Carl-Allan Moberg (1896–1978). Moberg studierte gegen Ende der 1920er Jahre bei Peter Wagner in Freiburg in der Schweiz und promovierte 1927 in Uppsala. 1934/35 forschte er – vielleicht mit dem Gedanken an eine mögliche Habilitation – bei Handschin in Basel[10]. Nur drei Briefe Mobergs an Handschin sind uns bekannt. In ihnen ist keine Rede von Promotionen und Habilitationen in Basel. Aber in den 46 Antwortbriefen Handschins

[10] Moberg hat nie habilitiert. Aber auch ohne Habilitation wurde er später zum Professor für Musikwissenschaft an der Universität Uppsala (1947), 1945–1961 Präsident der Schwedischen Gesellschaft für Musikwissenschaft – und verdient den Ruf, einer der Begründer der schwedischen akademischen Schule der Musikwissenschaft im 20. Jh. zu sein.

aus den Jahren 1934–1947 finden wir mehr Materialien zu diesem Thema als in jeder anderen Korrespondenz Handschins. Dieser Briefwechsel zeigt darüber hinaus, dass Handschin Moberg stark vertraute: kein anderer Briefwechsel Handschins ist so freundlich und so offen wie der mit Moberg[11]. Die Informationen, die Handschin mit Moberg teilte, waren manchmal sehr vertraulich und wurden dann mit dem Vermerk «entre nous» versehen.

Aus einem Aufsatz von Heidy Zimmermann[12] wissen wir, dass Handschin nach 1935 drei Habilitationskandidaten hatte: den Basler Arnold Geering (1902–1982) und zwei Flüchtlinge aus Deutschland, – Manfred Bukofzer (1910–1955), der 1934 bei Handschin promoviert hatte, und den aus Ungarn stammenden ehemaligen Schüler von Johannes Wolf, Otto Gombosi (1902–1955)[13]. Am 30. August 1936 schreibt Handschin an Moberg:

---

[11] Und obwohl Moberg bei Handschin eben als «Schüler» war (und Handschin korrigierte seine Texte wirklich «brutal», – diese Korrekturen nehmen großen Raum in ihrem Briefwechsel ein), war ihr Dialog eher ein kollegialer, freundlicher (nicht der eines strengen Professors und seines Studenten); ein Detail davon (sicher nicht das wichtigste aber doch ein ausdruckvolles) wäre da zu notieren: Der Briefwechsel mit Moberg ist der einzige kollegiale Briefwechsel Handschins, fast gänzlich «per Du» gehalten.

[12] Vgl. Heidy Zimmermann, «Musikwissenschaft unter neutralem Regime. Die Schweizer Situation in den 20er bis 40er Jahren»; in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8.-11.März 2000),* hg. v. I. v. Foerster, Ch. Hust, Ch.-H. Mahling. Are Musik-Verlag, Mainz, 2004. S. 121–141. (Im folgenden: Zimmermann H.)

[13] Geering wurde 1950 Ernst Kurths Nachfolger in Bern; als Forscher und Denker hinterlässt er kaum deutliche Spuren in der Musikwissenschaft. Dagegen werden Bukofzer und Gombosi zu hervorragenden Musikforschern des 20. Jahrhunderts. Miteinander verbunden durch komplizierte berufliche und

> <…> Habilitiert ist hier noch niemand, das kann nicht so bald geschehen und muss noch viel überlegt werden. Gombosis Arbeit, die er mir überreichte, befriedigt nicht ganz; viell[eicht] wird er eine andere machen müssen. Unter uns gesagt! Geering macht langsam vorwärts; Bukofzers Arbeit ist auch noch weit im Feld, und dann bieten sich eben hier noch andere, nicht nur wissenschaftliche Probleme, wenn auch natürlich die Wiss[enschft] die Hauptmeisterin bleiben muss[14].

Welche aber «nicht nur wissenschaftliche» Probleme meint Handschin? Am 15. Februar 1937 schreib er:

> <…> Unter uns: die Habil[itation]-Fragen machen mir viel Kopfzerbr[echen]. Durch das Auftauchen von Gomb[osi], der bereits eine fertige H[abilitation]-Schrift hat (was bei Buk[ofzer] & Geering nicht der Fall), sind die Sachen akut geworden. Die Stimmung in der Fak[ultät] ist nicht günstig, weder für solche Quantitäten [sic], noch für Emigr[anten], die event[uell] Einheimischen den Weg versperren. Ich kann also G[om]b[osi] nicht direkt ermutigen, seine Arbeit über Tanzmusik der Renaiss[ance] als Habil[itation]-Schrift einzureichen. Aber verhindern kann ich es auch nicht[15].

Im März 1937 (d.h. ein wenig mehr als ein halbes Jahr vor dem Brief Reese's) schreibt Handschin weiter, als Antwort auf einen (sich nicht erhaltenen) Brief Mobergs:

> L[ieber] Fr[eund], Es ist leicht, in einem Lande, das nicht von Emigranten überflutet ist und das keine Ausländer an der Un[iversität] hat, anderen Humanität predigen! Gerade weil ich halber Emigrant bin, muss ich, ohne in

---

menschliche Verhältnisse werden alle drei – der Professor und zwei seiner talentvollsten Schüler: Handschin, Bukofzer und Gombosi – gleichsam von einem tödlichen Hauch Schicksals weggebracht, – im selben Jahr 1955 sterben.

[14] Handschin – Moberg, 30.08.1936 (UppsSA).

[15] Handschin – Moberg, 15.02.1937 (UppsSA).

> Nationalismus zu verfallen, die realen Faktoren, welche das Geistesleben mit bedingen, im Auge behalten. Es ist auch eine Frage, ob man den Emigranten selbst einen Dienst erweist, indem man sie an Orte hereinlässt, wo sie schliesslich eine scharfe Animosität hervorrufen müssen. Nun scheint es, dass Gomb[osi] sein Gesuch stellen wird, & dann wird man sehen, wie die Fak[ultät] es aufnimmt. Ich habe allen dreien erklärt, dass ich sie nicht dazu ermutigen, aber auch nicht sie daran hindern kann[16].

Aus dieser Replik wird klar, inwieweit Handschin die Atmosphäre an der Universität berücksichtigen musste. Handschin wusste aus eigener Erfahrung, was es bedeutet, ein Fremder zu sein: Seine Berufung nach München war aus diesem Grund gescheitert[17], und in Basel war er ständig mit Vorbehalten der Universitätskreise ihm gegenüber konfrontiert[18].

Es ist zu bemerken, dass Handschin im oben zitierten Brief an Moberg (und wahrscheinlich als Antwort auf eine Replik, dass er selbst als Emigrant die Probleme der gekommenen Kollegen verstehen kann) betont, dass er nur ein «halber Emigrant» sei. Diese Bemerkung ist dadurch besonders interessant, dass Handschin nach seiner Abreise aus Russland (im Frühling 1920) seine russische Abstammung, darunter auch die wissenschaftliche, immer betonte[19]. Aber genauso si-

---

[16] Handschin – Moberg, 07.03.1937 (UppsSA). [Unterstreichungen wie im Original, JK].

[17] Vgl. Franz Michael Maier, «'Man weiss nicht, wozu es gut ist.' Jacques Handschin, Ernst Kurth und der Münchener Lehrstuhl für Musikwissenschaft»; in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.* 2002, S. 280–294.

[18] Vgl. dazu den Brief an Moberg von 28.10.1949 (UppsSA).

[19] J. Kniazeva, *Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte*, Basel: Schwabe 2011, S. 18.

cher ist es auch, dass Handschin jedem Versuch, ihn irgendeiner «Gruppe» – also etwa den Emigranten – zuzuordnen, widerstand. Wie er Moberg schreibt, sah er seine Aufgabe anders. Die von ihm beachtete Distanz allen Gruppen gegenüber gab ihm die Chance, «die realen Faktoren, welche das Geistesleben mit bedingen» in seiner Tätigkeit zu berücksichtigen. Das war sein Ziel als Wissenschaftler und als Leiter eines musikwissenschaftlichen Instituts in einer so komplizierten Zeit wie den ausgehenden 1930er Jahren.

Wie auch immer, die Zeit verging, aber die Basler Musikwissenschaftler habilitierten sich nicht. Über Europa zog sich das Zwielicht des Krieges zusammen. 1939 verließen Bukofzer und Gombosi mit Unterstützung Handschins die Schweiz in Richtung Amerika[20]. Handschin verfolgte weiterhin ihr Schicksal. Am 20. Februar 1940 schrieb er an Moberg:

> Bukofzer geht es im N[ew] York nicht so schlecht, weil er noch rechtzeitig hinkam, dagegen ist es für die Emigranten, die erst seit dem Kongress[21] dort sind, schwieriger. Was die Habilitationen betrifft, so lag bisher die Verantwortung für die Zweckmässigkeit auf mir, und das war nicht leicht. Anstelle dieser alten Tradition aber jetzt liberalistische neue Regeln, und ich habe Bukofzer und Gombosi bereits davon Mitteilung gemacht [sic!][22].

---

[20] Vgl. H. Zimmermann, S. 129–130.

[21] Gemeint ist der Internationale Musikwissenschaftliche Kongress vom 11.–16. September 1939 in New-York. Mit «Emigranten» meint Handschin wahrscheinlich Gombosi. Über Gombosis Abreise aus der Schweiz und seine amerikanische Lebensperiode vgl.: L. Libin, «Otto Gombosi's Correspondence at the University of Chicago»; in: *Historical musicology: Sources, Methods, Interpretations*, hg. von St. A. Crist, R. M. Marvin, University of Rochester Press, 2004, S. 388–413.

[22] Handschin – Moberg, 20.02.1940 (UppsSA).

Das bedeutet, Handschin hat seine Schüler nicht vergessen, sondern war auch zu Anfang der 1940er Jahre immer bereit, ihnen bei einer Habilititation in Basel weiterzuhelfen. (Welche «liberalistische neue Regeln» Handschin dabei meint, bleibt noch offen.) Aber zu dieser Zeit war bereits Krieg in Europa, und selbst eine Reise in die neutrale Schweiz war nicht ungefährlich[23]. Letztendlich haben sich weder Bukofzer noch Gombosi habilitiert. Geering habilitierte sich 1947.

Kehren wir zu Gustav Reese zurück. In seinen Briefen an Moberg und in den Überlegungen zu möglichen Abschlüssen in Basel erwähnt Handschin Reese mit keinem Wort. Es ging in seinem Fall nicht um eine Habilitation (wie bei Moberg, Bukofzer und Gombosi), sondern nur um eine Promotion. Aber wenn Reese wie die genannten Kandidaten «auf der Tagesordnung» gestanden hätte, dann hätte Handschin ihn doch wahrscheinlich erwähnt, – und sei es nur als einen weiteren Ausländer auf seiner Liste. Aber Handschin läßt kein Wort verlauten. Daraus folgt, dass er entweder gar keinen Brief von Reese erhalten hat und von dessen Plänen nichts wusste, – oder, dass er ihm sofort abgesagt hatte. Zwar war Reese kein Emigrant, doch hätte er die Zahl der Ausländer im Kreis der Basler Bewerber um einen Abschluß noch vergrößert. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Absage Handschins rasch folgte und Reese bewegte, seine Reise nach Europa abzusa-

[23] Bekanntlich hatte Hitler Invasionsplane (das «Unternehmen Tannenbaum») auch für die Schweiz. Die wichtigste Phase der Vorbereitung davon war eben der Sommer 1940 (auf den Februar dieses Jahres datiert der oben zit. Brief Handschins über neue Habilitations-Möglichkeiten), die Militäraktionen sollten am Anfang Herbst 1940 stattfinden. Aber infolge eines ganzen Komplexes der Militär- und politischen Gründen wurde die Operation erst verschoben und dann ganz abgesagt.

gen. Dann brach der Krieg aus. Soweit wir heute wissen, hat Reese nie promoviert und seine akademische musikwissenschaftliche Karriere in Amerika ohne wissenschaftlichen Grad gemacht.

In Handschins späterer Korrespondenz finden wir manche Nachklänge dieser Diskussionen. Im Frühling 1946 schrieb er an Heinrich Besseler:

> Ich erhielt Nachrichten aus Amerika von Schrade, der anscheinend nur noch Englisch spricht, von Bukofzer und von Reese. Letzterer hat ein ziemlich dickes Buch über mittelalt[erliche] Musik herausgebracht, das dorten schon in 3. Auflage erschien – rein von aussen gesehen, schien es mir ziemlich sorgfältig und ganz unselbstständig[24].

Es geht dabei um jene Untersuchungen, die Reese neun Jahre zuvor Handschin als Dissertation vorlegen wollte, und die er inzwischen abgeschlossen und publiziert hat. Handschins Wendung, «rein von aussen gesehen» deutet darauf hin, daß er nichts von dieser Arbeit wusste und wohl auch ihren Stand von 1937 nicht kannte. Wenn also Handschin Reese vor dem Krieg tatsächlich die Betreuung seiner Dissertation abgesagt hatte, so wegen Situation an der Universität. Aber Reese hätte es auf jeden Fall mit Handschin nicht einfach gehabt, der auch Reeses fertiges Buch noch «ganz unselbstständig» fand.

Das ist alles, was wir über Gustav Reeses Begegnung mit Jacques Handschin wissen. Die verfügbaren Dokumente ermöglichen uns aber noch weitere Beobachtungen. Zu Anfang der 2000er Jahre hatte Heidy Zimmermann das Glück, mit Archiv-Quellen arbeiten zu können, die heute der Forschung nicht mehr

[24] Handschin – Besseler, 11.04.1946 (HN). Bei dieser dritten Auflage handelte es sich um eine unveränderte Neuausgabe des erfolgreichen Buches.

zugänglich sind, da sie sich in einer Privatsammlung befinden. Dabei handelt es sich um die drei für das Thema dieses Artikels wichtigsten Briefsammlungen Handschins: seine Korrespondenz mit den Kandidaten Manfred Bukofzer und Otto Gombosi, und mit Ernst Kurth, dem damaligen Leiter des musikwissenschaftlichen Seminars in Bern, mit dem Handschin die Möglichkeit von Verteidigungen in Bern besprach, aber eine Absage Kurths erhielt. Die Analyse dieser Quellen hat H. Zimmermann ermöglicht, einige Hypothesen sowohl über die Geschichte der Verteidigungen als auch über manche «andere, nicht nur wissenschaftliche Probleme» (die Handschin 1936 erwähnte) zu formulieren[25]. H. Zimmermann schreibt über Handschins «dezidiert elitären wissenschaftlichen Anspruch» und bemerkt dazu:

> Davon zeugt nicht zuletzt der Umstand, dass in den zwanzig Jahren seines Ordinariats nur ein halbes Dutzend Dissertationen zum Abschluss kam, während in einem vergleichbaren Zeitraum bei Kurth 21, bei Cherbuliez 27 Promotionen nachzuweisen sind[26].

Handschins Anforderungen an Habilitationsschriften waren selbstverständlich noch höher. Wie wir schon wissen, war er am Ende der 1930er mit den Arbeiten von Gombosi und Bukofzer (den künftigen «Sternen» der Musikwissenschaft) nicht zufrieden. So zeigten sich Handschins wissenschaftliche Ideale, – das eben, was H. Zimmermann als seine elitäre Haltung beschreibt. (Ob dabei auch gewisse Eifersucht im Spiel gewesen sein könnte, kann hier nicht beantwortet werden).

Aber die Dokumente, mit denen H. Zimmermann arbeitete, als auch die Materialien aus dem Briefwechsel

[25] Zimmermann H. S. 127–130.

[26] Ibid. Anm. 71. S. 140.

Handschin mit Moberg eröffnen auch einen weiteren Aspekt der Ereignisse. H. Zimmermann schreibt weiter über die abgesagten Verteidigungen bei Handschin:

> Dennoch wirkt seine Distanzierung unverhältnismäßig schroff und es wäre zu untersuchen, ob sich der liberal-konservative Handschin etwa doch auch beeinflussen ließ durch die Stimmungsmache gegen «Emigranten und Juden», die verbunden mit Antikommunismus im Umfeld des Internationalen Kongress Barcelona 1936 grassierte. ([Anm. 32:] Dies wird greifbar etwa im Briefwechsel Besseler-Handschin)[27].

Diese Replik bedarf eines speziellen Kommentars. Die Fragen nach dem Umfeld des Kongresses in Barcelona und nach den nicht abgeschlossenen Promotionen und Habilitationen bei Handschin müssen von einander getrennt betrachtet werden. Die Frage des Kongresses in Barcelona ist speziell und verdient eine gesonderte Diskussion (wie überhaupt das Thema der politischen Anschauungen Handschins)[28].

---

[27] Zimmermann H. S. 130. Es soll dazu bemerkt werden, dass nicht nur der Briefwechsel zwischen Handschin und Besseler (der jetzt vom Prof. T. Schipperges zum Druck vorbereitet wird, s. in diesem Band: T. Schipperges, «Heinrich Besselers Briefe an Kollegen und Schüler», Anm. 28) es greifbar macht, sondern – und sogar deutlicher – der Briefwechsel Handschin mit Higini Anglès, seinem catalanischen Kollege, der während des Kongresses in Barcelona nicht so eindeutig einer «Partei» gehörte. (Dennoch gibt es dazu auch andere Meinungen, vgl: P. M. Potter. *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft vor der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Stuttgart: Metzler, 2000. S.116). Heute wird der Briefwechsel Handschin-Anglès im Rahmen des (oben erwähnten: s. Anm. 2) Forschungs- und Editions-projektes über das Brieferbe Handschins auch zum Druck vorbereitet.

[28] Über manche Aspekte solcher Überlegungen im Briefwechsel Handschin – Anglès s.: Ж. Князева. «Музыковеды о политике. Жак Гандшин и Ижини Англес: из писем 1930-х го-

Die oben dargestellten Materialien helfen uns eine andere Frage zu beantworten. Die mit ihnen verbundenen Personen (seien es auch nicht direkt genannte: die mögliche Absage Handschins gegenüber Reese und eine indirekte Absage gegenüber Moberg) belegen, dass dabei nicht die Herkunft das Hauptkriterium für Handschin war. (D.h. nicht die jüdische Abstammung von Bukofzer und Gombosi das Habilitieren in Basel verhindert hat). In der gespannten Atmosphäre der ausgehenden 1930er musste Handschin – außer seinen unbestritten hohen wissenschaftlichen Anforderungen – noch die Wissenschaftspolitik (die er sich nie uneingeschränkt integrieren konnte[29], – die er aber doch nicht ignorieren dufte) berücksichtigen (und dabei auch die eigene Lebenserfahrung und Lage eines «Halbemigrantes» im Auge haben. Er wollte sicher keine Eskalation der ohnehin in Basel (und um ihn persönlich) spürbaren Spannung um die «Fremden», die «Ausländern». Das heißt, die von H. Zimmermann gestellte Frage nach eine mögliche Beeinflussung Handschins durch die «braune Stimmungen» der Zeit soll mit einem «nein» beantwortet werden.

Was aber Gustav Reese betrifft, so zeigt sein Brief an Handschin, dass er gar nicht plante, jener «hundertprozentig amerikanische» Musikwissenschaftler zu werden, als der er heute gilt. Reese wollte in Eu-

---

дов»; in: *Новые документы по истории искусствознания.* Вып. 1. 1920-е – 1930-е гг. СПб.: Петрополис, 2017. С. 59–83 (Jeanna Kniazeva, «Musikwissenschaftler über Politik. Jacques Handschin und Higini Anglès: aus den Briefen der 1930er»; in: *Neue Dokumente zur Geschichte der Kunstwissenschaft.* Vol. 1. 1920–1930er Jahre. St. Petersburg: Petropolis, 2017. S. 59–83).

[29] H. Zimmermann zitiert aus einem Artikel Handschins (1936), wo er über den «Blutarmut der forschenden Wissenschaft in der Schweiz» schreibt (Zimmermann H. S. 140).

ropa, bei Handschin in Basel, promovieren. Und obwohl seine Absicht nicht verwirklicht wurde, ist der Versuch an sich bemerkenswert: Er zeigt, wie relativ die Grenzen zwischen den wissenschaftlichen Schulen sind. Die amerikanische und westeuropäische Musikwissenschaft sind historisch miteinander durch mancherlei – zum Teil gut bekannte, zum Teil (wie im Fall von Reese und Handschin) neu aufgefundene – Fäden verbunden, so dass sie auf einem idealen, aber doch nicht nur erfundenem Niveau einen einheitlichen Wissenschaftskreis beschreiben. Und wenn wir nun noch die russischen Wurzeln von Handschins wissenschaftlichem Denken hinzunehmen, wird das Gesamtbild noch farbiger – dadurch aber nicht weniger einheitlich.

УДК 78.03

Артур Лурье в зеркале своих писем: пересечение ракурсов

Олеся А. Бобрик (Москва)

Arthur Lourié in the Mirror of his Letters: an Intersection of Angles

Olesya A. Bobrik (Moscow)

Аннотация. Основой статьи являются письма Артура Лурье, как опубликованные, так и хранящиеся в архивах Швейцарии, Франции, России и США. Среди опубликованных – письма Лурье Ивану Яковкину (1913–1915, публикация Ларисы Белякаевой-Казанской), Игорю Стравинскому (1924–1939, публикация Виктора Варунца), фрагменты его писем Саломее Андрониковой-Гальперн (1961–1965, публикация Михаила Кралина). Более обширен неопубликованный эпистолярий Лурье – его письма Сергею Кусевицкому (1922–1951, The Library of Congress, Paul Sacher Stiftung), супругам Жаку и Раисе Маритен (1926–1965, Cercle d'études Jacques et Raïssa Maritain, Kolbsheim), письма Борису Шлёцеру (1932–1946, Bibliothèque Louis Notari, Monaco). В различных архивах хранятся отдельные письма Лурье Ирине Грэм, Николаю Пунину, Анне Ахматовой, Леониду Андрееву, Петру Сувчинскому и др.

Письма самого Лурье сохранились значительно лучше ответных писем его корреспондентов. Так, среди примерно семидесяти документов переписки с Сергеем Кусевицким известно лишь четыре письма и несколько телеграмм собственно Кусевицкого. До сих пор не установлено местонахождение писем Игоря Стравинского к Лурье (вероятно, они утеряны). Плохая сохранность архива Лурье по части ответных писем могла быть связана прежде всего с отсутствием у Лу-

рье привычки хранить их. Утрата части архива может объясняться и обстоятельствами его жизни – переездами и эмиграцией: в 1922 г. из России в Германию, в 1924 г. – во Францию, затем, в 1940–1941 гг., при наступлении немецкой армии на Париж, – бегством из Франции в США.

В статье делается попытка создать психологический портрет Лурье на основе сопоставления его писем разным адресатам. Сквозными мотивами, отражающими эмоциональный фон жизни Лурье, были *неудовлетворенность окружающей его человеческой средой*, вызывавшей в нем чувства томления, одиночества, побуждавшей к перемене мест (1); *восторженное созерцание Божественного творения* – в искусстве и в жизни природы – как в самых тонких, так и в элементарных его проявлениях (2). В последние десятилетия жизни Лурье к ним добавились ностальгические мотивы – воспоминания о близких и любимых им людях – Анне Ахматовой, Ольге Глебовой-Судейкиной, супругах Маритен и др. (3)

Ключевые слова: Артур Лурье, Игорь Стравинский, Сергей Кусевицкий, Жак и Раиса Маритен, письма, психологический портрет.

Бобрик Олеся Анатольевна – кандидат искусствоведения, музыковед, журналист. Окончила историко-теоретический факультет и аспирантуру при МГК (2002, класс профессора И. А. Барсовой). Стажировалась в Венском университете (2002) и в Фонде П. Захера (2004, Базель, Швейцария). Автор монографии «Венское издательство Universal Edition и музыканты из Советской России: История сотрудничества в 1920-30-е годы» (2011).

Старший научный сотрудник ГИИ (Москва), сотрудник Архива Нотной библиотеки ГАБТ России, доцент Московской консерватории им. П. И. Чайковского.

Принимала участие в фестивалях и конференциях в России, Германии, США, Великобритании, Франции, Швейцарии и др.

Ответственный редактор электронной энциклопедии «Петр Ильич Чайковский» (ГИИ, с 2017).

Автор более шестидесяти научных публикаций. Область научных интересов: история западноевропейской и русской музыки XX в., творчество Артура Лурье, Дмитрия Шостаковича, Болеслава Яворского, история русской музыкальной эмиграции, нотоиздательского дела, оркестровых стилей, вокального искусства. Автор многих публикаций в области оперной критики. Организатор вокальных концертов в различных камерных залах Москвы.

Abstract. This article examines the letters of Arthur Lourié, including some already published and others stored in the archives of Switzerland, France, Russia and the United States. Among those published are letters by Lourié to Ivan Yakovkin (1913–1915, edited by Larisa Belyakaeva-Kazanskaya), to Igor Stravinsky (1924–1939, edited by Viktor Varunts), and fragments of his letters to Salome Andronikova-Halpern (1961–1965, edited by Mikhail Kralin). The unpublished epistolary of Lourié is more extensive, and includes his letters to Serge Koussevitzky (1922–1951, The Library of Congress, Paul Sacher Stiftung), to the spouses Jacques and Raissa Maritain (1926–1965, Cercle d'études Jacques et Raïssa Maritain, Kolbsheim), and letters to Boris Schlötzer (1932–1946, Bibliothèque Louis Notari, Monaco). Separate letters from Lourié to Irina Graham, Nikolai Punin, Anna Akhmatova, Leonid Andreew, Pierre Souvchinsky and others, survive in various archives.The letters of Lourié himself have been better preserved than the responses of his correspondents. Thus, among about 70 documents of correspondence with Koussevitzky, only four letters and several telegrams from Koussevitzky are known. The whereabouts of Stravinsky's letters to Lourié have not yet been discovered, and are probably lost. The poor preservation of such response letters in the Lourié archive could be due in part to his failure to keep them. The loss of part of the archive can also be explained by the moving and emigrating during his lifetime: in 1922 from Russia to Germany, in 1924 to France, and finally the flight from France to the USA in 1940–1941 during the German offensive on Paris. This

article attempts to create a psychological portrait of Lourié on the basis of his letters to different recipients. The following themes emerge that express the emotional background of Lourié's life: (1) *dissatisfaction with the human environment surrounding him*, arousing feelings of languor, loneliness, desire to change location; (2) *enthusiastic contemplation of divine creation*, in art and in nature, both in its most subtle and in its elementary manifestations; (3) nostalgia,particularly memories in the last decades of his life of people close to him and beloved by him, such as Anna Akhmatova, Olga Glebova-Sudeikina, the Maritain couple, and others.

Keywords: Arthur Lourié, Igor Stravinsky, Serge Koussevitzky, Jacques and Raissa Maritain, letters, psychological portrait.

Olesya A. Bobrik – PhD in the History of Arts, is a musicologist and journalist with a degree in musicology from the P. Tchaikovsky Conservatory in Moscow; she has held research fellowships at the University of Vienna and the Paul Sacher Stiftung in Basel, and wrote a dissertation titled «Viennese Publishers, Universal Edition, and Soviet Musicians: History of Collaboration in 1923–1945» (published in 2011). She is currently a Scientific Researcher at the State Institute for Art Studies (Moscow) and at the Archive of the Bolshoi Theatre music library, and holds teaching positions at the P. Tchaikovsky Conservatory. She serves as Executive Editor of the electronic encyclopedia *Pyotr Ilyich Tchaikovsky* (State Institute of Art Studies). Author of more than 60 scientific publications, her research centers on Western European and Russian music of the 20th century.
Author of numerous publications as an opera critic, producer of vocal concerts.

olesyabobrik@yandex.ru

После ухода человека из жизни архив оставляет его беззащитным перед мнением потомков. Каждый

волен судить о нем по-своему, в меру своего опыта и воспитания. В этом смысле Артур Лурье является фигурой сколь интересной, столь и уязвимой. Интересен он своей культурой мысли, напряженным и постоянным духовным поиском, многообразием жизненного опыта, связанного со сменой мест существования, с трагическим временем, в котором ему пришлось жить, наконец, с окружающими и в определенное время близкими ему людьми – Анной Ахматовой, Игорем Стравинским, Сергеем Кусевицким, Жаком и Раисой Маритен[1], Борисом Шлёцером, Жаном Лалуа[2], Савелием Сориным и многими другими. Уязвим противоречивостью суждений, подвижностью психики, зависимостью от сильных мира сего и необходимостью приспосабливаться к их потребностям и желаниям, постоянной неудовлетворенностью своей жизнью и средой, столь же постоянным раздражением ими и часто неспособностью что-либо изменить.

Письма Лурье вместе с другими документами его архива, прежде всего дневниками, дают возможность обозначить его психологический портрет. На мой взгляд, наиболее содержательными в этом смысле являются объемные части его эпистолярия: опубликованные Ларисой Белякаевой-Казанской письма Ивану Яковкину (1913–1915)[3], известные по

---

[1] Раиса Маритен (урожд. Уманцова (Уманцева), 1883–1960), французская писательница, жена философа Жака Маритена.

[2] Жан Лалуа (1912–1994), французский дипломат (в середине 1950-х – в СССР), друг А. Лурье.

[3] *Белякаева-Казанская Л.* Мой первый друг, мой друг бесценный. Письма Артура Лурье к Ивану Яковкину (1912–1915) // *Белякаева-Казанская Л.* Эхо Серебряного века. Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб., 1999. С. 131–161.

публикации Виктора Варунца письма к Стравинскому (1924–1939)[4], письма Саломее Андрониковой-Гальперн (1961–1965), фрагменты из которых опубликованы в книге Михаила Кралина «Артур и Анна»[5].

Более обширен неопубликованный эпистолярий Лурье, хранящийся в различных зарубежных архивах: его письма к Кусевицкому (1922–1951, Библиотека конгресса США и Фонд Пауля Захера в Базеле[6]), к супругам Жаку и Раисе Маритен (1926–1965, Центр изучения наследия Жака и Раисы Маритен в Кольбсхайме[7]), письма к Борису Шлёцеру (1932–1946, Библиотека Луи Нотари[8] в Монако). Копии нескольких писем Лурье к Ирине Грэм, его подруге и автору либретто оперы «Арап Петра Великого», периода их совместной работы над оперой (1949, февраль – апрель) хранятся в Музее Анны Ахматовой в

---

[4] И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III. Сост., текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца. 1923–1939. М., 2003. С. 36–38, 49–50, 54–55, 57–58, 74–75, 78–79, 97–98, 100–101, 111–112, 140, 173–174, 183, 191, 204–205, 208–210, 215, 255–257, 277–278, 330–331, 333–334, 357–358, 363, 365–366, 367, 374–375, 380–381, 383–385, 393, 396–397, 399–400, 405, 406–407, 413–414, 417–418, 434–435, 451, 456, 464–465, 466–467, 469–470, 480, 485, 486, 519–520, 528, 539–540, 584, 635, 641, 655, 657, 688–689. Замечу, что в публикации Виктора Варунца есть неточности и много купюр, причем большинство из них не обозначены. По этой причине я цитирую письма А. Лурье И. Стравинскому по оригиналам, хранящимся в Фонде Пауля Захера (Базель).

[5] *Кралин М. М.* Артур и Анна. Роман в письмах. Л., 1990. С. 105–122.

[6] Paul Sacher Stiftung (Basel). Sammlung Arthur Lourié. Dossier 17.

[7] Cercle d'études Jacques et Raïssa Maritain (Kolbsheim).

[8] Bibliothèque Louis Notari (Monaco).

Фонтанном доме, но основной корпус их обширной многолетней переписки в данный момент недоступен для изучения[9]. Существуют также письма Лурье Николаю Николаевичу Пунину и его семье, хранящиеся в личном архиве Анны Генриховны Каминской в Петербурге[10]. Наконец, назову несколько сохранившихся писем Лурье к Анне Ахматовой, в том числе знаменитое, начинающееся словами «когда д'Аннунцио и Дузе встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали»[11].

Другого рода документы – деловые письма. К ним можно отнести хранящиеся в русских архивах разрозненные письма Леониду Собинову, Акиму Волынскому, Леониду Андрееву, Алексею Ремизову, Сергею Маковскому; написанное в 1964 г. (меньше чем за два года до смерти) письмо директору московского архива ЦГАЛИ Н. Б. Волковой[12] и др. Также ряд писем из зарубежных архивов: Петру Сувчинскому (1924–1930, Национальная библиотека Франции),

---

[9] Судя по письмам И. Грэм Гидону Кремеру, хранящимся в Русском центре Амхёрст колледжа, ее переписка с Лурье может находиться в личном архиве знаменитого скрипача. См.: The Amherst Center for Russian culture. The Irina Graham Papers. Box 1. Folder 44.

[10] К сожалению, у меня не было возможности познакомиться с их содержанием.

[11] Цит. по: *Кралин М. М.* Артур и Анна. Роман в письмах. С. 7 (опубликовано впервые). Оригинал письма мне неизвестен.

[12] В письме директору ЦГАЛИ (ныне РГАЛИ) Н. Б. Волковой, датированном 19 декабря 1964 г., композитор предлагал отдать в Москву на хранение документы своего личного архива. На приложенном к письму А. Лурье письме И. А. Грэм есть резолюция: «т. Воробьевой / ответить по получении перечня». Дальнейшие решения руководства ЦГАЛИ по данному вопросу мне неизвестны. В любом случае, передача архива Лурье в СССР не состоялась.

деловая переписка с издателями нот Артура Лурье (Фонд Пауля Захера), письма дирижеру Эрнесту Ансерме (1929– 1932, Библиотека Женевы), переписка с Жаном Мутоном, редактором единственной книги статей Лурье, вышедшей в Париже в последний год его жизни[13] (1952, 1957, 1961–1965, Фонд Пауля Захера), письмо Лурье в Ватикан по случаю посылки туда нот мотета «Анафема» (1952, Фонд Пауля Захера и Центр изучения наследия Жака и Раисы Маритен, Кольбсхайм в Эльзасе), небольшая переписка с Романом Гулем по поводу публикации одной из статей Лурье в Новом журнале (1965 г., место хранения – Центр русской культуры Эмхёрста) и др.

Ответные письма адресатов Лурье сохранились в сравнительно редких случаях. Так, среди примерно семидесяти документов переписки с Кусевицким мне известно лишь четыре письма и несколько телеграмм собственно Кусевицкого; в Центре Маритенов находятся копии более сотни писем Ж. и Р. Маритен Лурье, но подчеркиваю – это копии, и их существование – скорее исключение. Повторю: как правило, ответные письма адресатов в архиве Лурье отсутствуют. Можно было бы подумать, что это связано с обстоятельствами его жизни, переездами и эмиграцией: в 1922 г. из России в Германию, в 1924 г. – во Францию, затем, в 1940–1941 гг., при наступлении немецкой армии на Париж, – бегством из Франции в США[14]. Часть архива при этом неизбежно терялась.

---

[13] *Lourié A.* Profanation et sanctification du temps. Journal musical. Saint-Pétersbourg – Paris – New-York. 1910–1960 / Édit. par Jean Mouton. Paris: Desclée de Brouwer, 1966.

[14] Путь из Парижа в Нью-Йорк оказался сложным и долгим. Покинув столицу Франции в июне 1940 г., А. Лурье прибыл в США только 12 мая 1941 г. См.: *Bobrik O.* Arthur Lourié: A Biographical Sketch // Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié / Ed. by Klára Móricz and Simon Morrison. Oxford University Press Inc., 2014. P. 55–56.

Сам композитор больше всего беспокоился о нотных рукописях, которые (даже наброски и черновики) в основном сохранились. Но связывать такую плохую сохранность его архива по части эпистолярия лишь с бегством и переездами было бы, на мой взгляд, неправильным. Ведь от четверти века, проведенной в Америке (уже без внезапных перемещений), осталось так же мало писем его корреспондентов, как и от предыдущих периодов. В американских дневниках Лурье масса упоминаний о получении писем: от жены Эллы[15], от Бориса Шлёцера, Жака Гандшина, от дирижера Эрнеста Ансерме, скрипачей Сэмюэла Душкина и Яши Хейфеца, от основателя и редактора «Нового журнала» поэта Михаила Цетлина, от американских писателей, брата и сестры Жульена и Энн Грин, от близкой семье Кусевицких меценатки Генриетты Гиршман, от солиста Бостонского оркестра гобоиста Льюиса Шпейера, от Анны Сориной (жены художника С. А. Сорина), от близкого друга Лурье, французского дипломата Жана Лалуа, от бывшей жены Тамары Персиц и многих других. В дневниках встречаются даже переписанные цитаты из них. Но ни одно из писем упомянутых авторов мне неизвестно. Неизвестны и письма Стравинского к Лурье, полученные им в 1920-е – 1930-е гг., – их ценность, по идее, он должен был понимать. В то же время деловые документы Лурье периода жизни в США сохранились[16]. Это наводит на мысль о том, что письма своих корреспондентов он, как правило,

[15] Елизавета Алексеевна Лурье (урожд. Белевская-Жуковская, 1896–1975).

[16] В архиве Лурье, хранящемся в Базеле, есть его договоры и переписка с нотными издательствами «Schirmer» и «Broude Brothers» (Paul Sacher Stiftung. Sammlung Arthur Lourié. Dossier 24).

не хранил. Возможно, некоторые из них исчезли из архива после его смерти.

Обратимся к наиболее важным корреспондентам Лурье. В письмах к Стравинскому, Кусевицкому, семье Маритен он предстает как нежный и интимный друг, восторженно переживающий общение с ними и постоянно нуждающийся в нем. Это показывают несколько текстов, приведенных ниже. При воспроизведении текста сохранена орфография и пунктуация оригинала (за исключением отдельных элементов орфографии старого стиля).

Письмо А. С. Лурье И. Ф. Стравинскому, 8 мая 1926 г.[17]

Дорогой, милый

Я только что вернулся из церкви, и дома в дверях мне подали Вашу открытку – это был первый привет, настоящий, после моего возвращения из Ниццы. Если бы Вы знали, как я ему обрадовался. Последние несколько часов в Ницце я провел в беседе с Екатер[иной] Гаврил[овной][18], которую полюбил всем сердцем, как сестру. Я с болью уехал в Париж, смутно чувствуя, что та чистая радость, которая была все эти дни, была дорогим подарком и редким, который нужно спрятать в душу среди той суеты, которой мы обречены. Здесь почувствовал, сразу же по возвращении, такой разлад со всем окружением, что стало жутко. Но вместе с тем такая огромная созрела радость в душе, такое настоящее, полное счастье, какие давно, давно не помню. Молю Бога о том, чтобы дал сил сохранить это состояние как можно дольше. Такой полнотой насыщена душа и таким веселием сердце, ни с чем не сравнимым, что стыдно сознавать, как неизмеримо велики

[17] Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Stravinsky. Correspondence.

[18] Екатерина Гавриловна Стравинская (урожд. Носенко, 1881–1939), первая жена И. Ф. Стравинского.

дары за ничтожные усилия свои в обращении к Тому, кто так неизмеримо щедр и многомилостив в незаслуженной награде. Если такое душевное спокойствие и сознание внутренней силы рождаются в результате двух недель, проведенных в чистоте и молитве с минимальным усилием — какая радость в том, чтобы жить так всегда со всей полнотой душевных сил. Видит Господь, что ничего другого не хочу и ни о чем ином не помышляю, и молю Его.

Я Вам многим обязан, дорогой, за эти чудные дни и, расставшись с Вами, я уже ни о чем этом говорить не могу ни с кем. <…> – Передайте мой привет Вере[19]. Наша короткая встреча с нею на несколько минут произвела на меня странное впечатление, мне показалось, что она была против меня раздражена, и я, право, не знаю почему. Я на нее не сержусь, но мне было после ее ухода очень неприятно об этом вспоминать. Я ее люблю и поэтому боюсь ее «языческих» вспышек. Если я ее рассердил чем-нибудь, пусть меня простит. Христос с Вами!

Ваш А. Лурье

Письмо А. С. Лурье С. А. Кусевицкому, 18 июня 1931 г.[20]

Дорогой Сережа

Как-то ты там живешь в своем горном уединении? Одиночество иногда приятно, но верно, и скучаешь. Впрочем, после большой работы и общения с таким количеством людей как у тебя, приятно побыть немного и наедине с самим собою, собрать мысли и отдохнуть от всего, и от всех. – Не представляю себе только, как

[19] Вера Артуровна де Боссе (Стравинская, 1892–1982), вторая жена И. Ф. Стравинского.

[20] The Library of Congress. Koussevitzky Archive. Box 40. Folder 2.

ты без Нат[альи] Констант[иновны][21]. Я ее все подразниваю что она очень по тебе скучает, но она храбрится, и говорит «что ничего», но конечно это только одно из обычных проявлений ее выдержки и воли, а в действительности она бедняжка томится как маленькая и это ужасно трогательно. – Ты знаешь, мы наконец-то и кажется совсем по настоящему с нею подружились, и ты не представляешь себе как мне это дорого. Я ее очень люблю, и не знаю к кому из Вас обоих сейчас привязан больше. С тобою древняя дружба[22], а к ней совсем молодое и новое чувство, сквозь «дремучий лес» жизни и милую ее застенчивость, скромность в отношении самой себя и пр. и пр. все то что ты гораздо лучше меня знаешь. Она была необычайно добра и ласкова со мною, и я готов за нее «зубами» сражаться – везде где ей угрожала бы опасность. Это очень рыцарское чувство и если бы мне сейчас нужно было написать имя дамы на своем щите, я бы написал «Наташа». <…>

Письмо А. С. Лурье Раисе Маритен, 4 февраля 1934 г.[23]

Мой милый друг

В нетерпенье жду стихи[24]. Хотел бы их прочесть раньше, чем Вас увижу. Возможно ли это? До среды дале-

---

[21] Наталья Константиновна Кусевицкая (урожд. Ушкова, 1881–1942), жена С. А. Кусевицкого.

[22] А. Лурье и С. Кусевицкий познакомились не позднее мая 1920 г., когда под управлением дирижера в зале Народного собрания (бывший зал Дворянского собрания) в Петрограде состоялось исполнение кантаты Лурье «В кумирню золотого сна» на стихи А. Блока. Но, вероятно, заведующий МУЗО Наркомпроса Лурье и директор Государственного оркестра Кусевицкий должны были контактировать и раньше.

[23] Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Stravinsky. Correspondence.

[24] Речь может идти о стихотворении Р. Маритен «Процессия» («Procession»), на слова которого в дни Рождества 1934 г.

ко, а до пятницы и совсем далеко. Даже странно, что так далеко[25]. –

Как будто вокруг всех нас происходит нечто необыкновенное. Даже те лица чужие, которые привык видать у Вас в доме застывшими, – сегодня казались мне какими-то просветленными. Мне досадно было, что скомкали наш и без того минутный разговор. Так ничего и не сумел Вам сказать, в особенности про письмо, которое отрадно было мне читать. А я боялся, что мое Вас огорчит, подумайте, и не знал, хорошо ли сделал, что послал его. Вы меня успокоили. Это становится похожим на жеманство, а, между тем, единственное чего боюсь – быть с Вами неуклюжим. Вера права, сказав мне, что нужно быть таким же простым, как и Вы. Какая она хорошая, и умница![26]

Жак меня взволновал сегодня. Тем, что он нам читал, и тем, что потом говорил, и как говорил. Он открыл в стороне большой дороги («проезжей») какой-то новый источник совсем живой воды. Я глотнул из него сразу. Меня поразили первые же слова, которые услыхал, когда вошел в комнату. Сквозь его нежную застенчивость и мягкость показалось, что они были сказаны в упор, лицом к лицу. Поэтому и застенчивость его, что он говорит в упор тем, кто его слышит.

От Вас были волны радости сегодня. Правда ли это? Какой таинственный был день! Чего хочет от нас жизнь? Ведь Вы всё знаете, скажите мне. Помогите понять. Чувствую, что Вы наполняете меня силой, но видит Бог, не знаю за что и почему! Христос с Вами, дорогая

Ваш Артур.

было написано произведение А. Лурье для двух женских голосов (сопрано и альта) и фортепиано с тем же названием. Лурье посвятил его Раисе Маритен.

[25] Письмо было написано в воскресенье.

[26] Вера Уманцева (вариант – Уманцова, 1886–1960), младшая сестра Раисы Маритен; всю жизнь жила вместе с ней и ее мужем Жаком.

Сопоставление писем, отсылавшихся разным адресатам примерно в одно и то же время, иногда выявляет и теневую сторону этих отношений – колебания Лурье в оценках близких ему людей. Говоря попросту, безотносительно к истории музыки, трудно осуждать человека за такие колебания. Они свойственны всем. Однако не все позволяют им проявиться в разговорах, не фиксируют их письменно – тем более в переписке. Лурье же по разным причинам – зачастую стараясь оправдать себя, иногда, возможно, из-за неудовлетворенности жизнью или из склонности посплетничать, рассказать пикантную историю – позволял себе это делать. Так, в письме Стравинскому от 20 августа 1930 г. он говорил о Кусевицком как о человеке с «дьявольским честолюбием, единственно им движущим»[27]. Это было сказано в то время, когда планировалась американская премьера «Литургической сонаты» Лурье, осуществленная через несколько месяцев под управлением Кусевицкого[28], а также близилась к завершению монография Лурье о Кусевицком. Ее первые строки гласили: «Вся жизнь Кусевицкого отличается одной страстью, одной и единственной, которая как огнем жжет все его существование. Страсть эта – его пламенная любовь к музыке»[29]. Комментарии излишни.

---

[27] Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Stravinsky. Correspondence. Этот фрагмент письма был купирован В. П. Варунцем при публикации. См.: И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III. С. 399–400.

[28] Премьера состоялась 2 и 3 января 1931 г. в Бостоне. См.: *Morrison S.* Koussevitzky's Ghostwriter // Funeral games in honor of Arthur Vincent Lourié. Ed. by Klára Móricz and Simon Morrison. Oxford University Press, 2014. P. 136.

[29] *Lourié A.* Sergei Koussevitzky and his Epoch: a Biographical Chronicle. Translated from the Russian by S. W. Pring. New York: Alfred A. Knopf, 1931. P. 3. Цит. по русскому оригиналу, предоставленному автору статьи В. А. Юзефовичем.

Через десять лет Кусевицкий фактически спас жизнь Лурье и его жене, прислав им приглашение приехать в США[30]. В 1940-е Кусевицкий исполнил в Америке несколько крупных сочинений Лурье и сделал ему заказ на оперу «Арап Петра Великого», создание которой стало в последние десятилетия главным делом жизни и утешением для композитора.

В последнем письме Стравинскому, написанном 18 июля 1939 г., Лурье говорил:

> Думаю о Вас с любовью и нежностью. Не сетуйте на меня, что не пишу. <…> Отделываться общими фразами – не хочу, а чтобы по серьезному писать, нужно исписывать целые тетради.

Однако через несколько лет он писал о Стравинском и его творчестве почти исключительно в негативном ключе; о человеке и художнике – как о «кукольных дел мастере», для которого люди «плохо пахнут»[31], о музыке – как о «претенциозном бессилии», «безвкусице и пошлости» и т. д.[32] И всё же слова Лурье о Стравинском и в 1920-х, и в 1940-х гг. были по-своему искренни. Музыкальное творчество самого Лурье, пережившего пик увлечения Стравинским в 1920-е гг., а позднее отдалявшегося от своего кумира (правда, в какой-то мере безуспешно), является правдивым свидетельством этому. Надо заметить, что имя Лурье вызывало у Стравинского с конца 1930-х гг. негативную реакцию, что отрицательно влияло на карьеру Лурье как композитора.

---

[30] Источник сведений – сообщение А. Лурье в письме Р. Маритен от 10 декабря 1940 г. (Cercle d'ětudes Jacques et Raïssa Maritain).

[31] Paul Sacher Stiftung. Sammlung Arthur Lourié. Dossier 37.

[32] Дневниковые записи А. Лурье от 11 сентября и 15 января 1944 г.: Paul Sacher Stiftung. Sammlung Arthur Lourié. Dossier 8.

Но мы оставим эту тему за пределами настоящего повествования.

Резкий в суждениях Петр Сувчинский, узнав о смерти Лурье, написал Стравинскому: этот человек «всегда кого-то и что-то предавал»[33]. Фраза запоминающаяся, но, на мой взгляд, неточная. В большом пространстве текстов нашего героя – его письмах, дневниках, статьях и книгах – были люди и идеи, которым он оставался верен, к которым всегда возвращался со свойственными ему трепетностью, благоговением и даже некоторым возвышенным пафосом. К таким людям принадлежала семья философа Жака Маритена, о которой в первые месяцы знакомства Лурье сказал: «Настоящее Божье гнездо этот дом – столько в нем доброты ко всем, кротости и простого, душевного уюта»[34]. В том же духе Лурье говорил о членах этой семьи всегда. Больше того, как известно, последние годы своей жизни он с женой Эллой провел в принстонском доме Ж. и Р. Маритен[35], получая от Жака ежемесячное денежное пособие и дополнительные средства на поддержку своего творчества[36]. В 1960-х гг. Жак раз в год при-

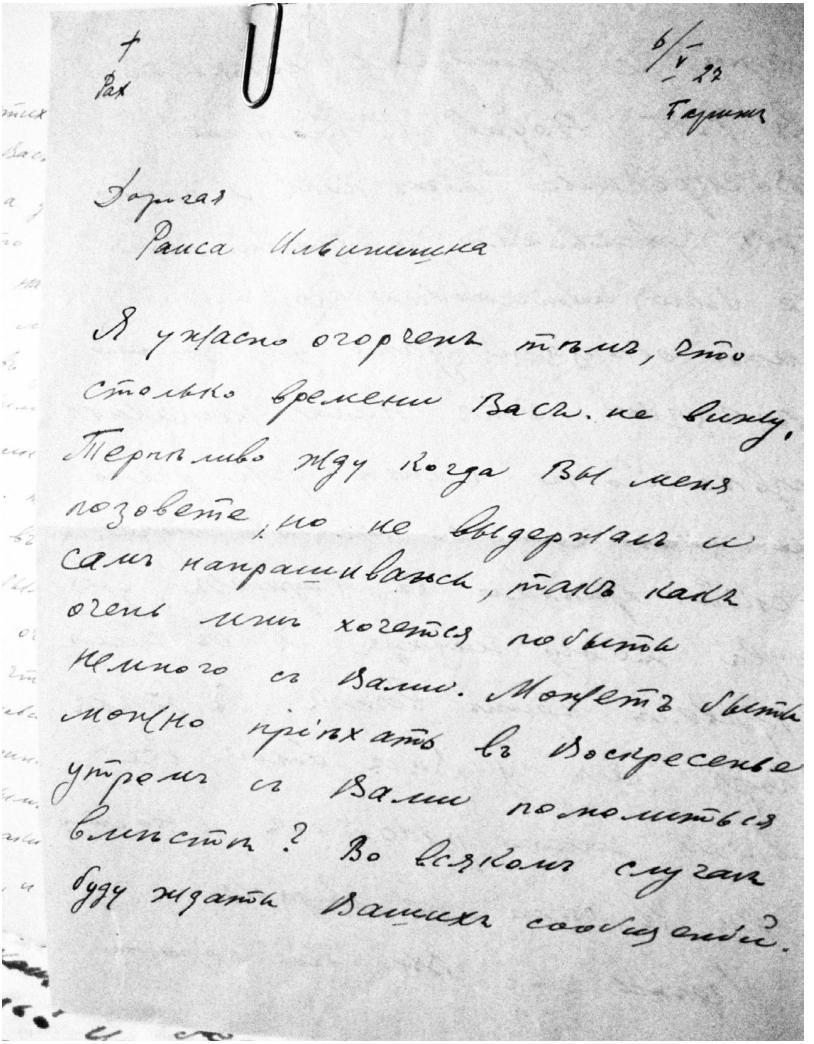
---

[33] Цит. по: *Савенко С.* «Чудо Стравинского» длится многие десятилетия… Из переписки П. П. Сувчинского и И. Ф. Стравинского // Петр Сувчинский и его время. М., 1999. С. 270.

[34] Письмо Лурье Стравинскому от 24 ноября 1926 г. Цит. по оригиналу: Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Stravinsky. Correspondence.

[35] Дом, в котором жил А. Лурье в Принстоне (Princeton, 26 Linden Lane), сохранился до нашего времени.

[36] Это подтверждает дневниковая запись Лурье от 3 января 1962 г.: «Жак сообщил <…> [что] присоединил к моему фонду еще 5 тысяч долларов на расходы по опере и моим творческим работам!! Чудесный Жак! Он превосходит самого себя, безгранично» (Paul Sacher Stiftung. Sammlung Arthur Lourié. Dossier 8).



Письмо Артура Лурье Раисе Маритен. 6 мая 1927 г. Париж

езжал в США из Европы и проводил около месяца с Артуром и Эллой. И Жак, и Раиса Маритен чрезвычайно высоко ценили Лурье не только как друга, но и как музыканта и мыслителя. Об этом свидетельствуют множество фактов, от отсылок к мыслям и музыке Лурье в работах философа, организации исполнений его произведений до собранного в Кольбсхайме после смерти Раисы и Жака Маритен их семейного архива, значительную часть которого составляют документы, связанные с Лурье[37].

С трепетом, тоской и нежностью Лурье в письмах и дневниках вспоминал обо всех своих любимых женщинах: Ольге Глебовой-Судейкиной, Анне Ахматовой, Тамаре Персиц, Одиль Клейя[38]. С сочувствием, теплом, хотя иногда и с пикантными подробностями, подмеченными мужским взглядом, говорил он и о тех, кто был далеко или уже умер[39], и о тех, кто был рядом, например в последние десятилетия жиз-

[37] Архив хранится в упомянутом выше Cercle d'études Jacques et Raïssa Maritain. История дружбы Лурье с семьей Маритен освещена в нескольких публикациях: *Бобрик О., Мейлах М.* Семья Жака Маритен и русские музыканты // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 96–102; *Bobrik O.* La famille de Jacques Maritain et les musiciens russes, d'après les archives de Kolbsheim // La revue Russe. 2011. № 35. L'Alsace et la Russie. Numéro spécial publié sous la direction de Rodolphe Baudin. Paris. Institut d'études slaves. P. 125–142; *Bobrik O.* La famille de Jacques Maritain et les musiciens russes // Cahiers Jacques Maritain. № 64. Juin 2012. Direction et rédaction René Mougel. P. 46–58.

[38] Художница Одиль Клейя (Cléja) (1915–?) была подругой Лурье на протяжении нескольких лет его жизни в Нью-Йорке – вероятно, с 1943 по 1949 г.

[39] Лурье хранил в памяти даты смерти Ольги Глебовой-Судейкиной и Тамары Персиц, вспоминая о них в эти дни и через многие годы после их смерти.

ни, – о жене Элле[40] и подруге Ирине Грэм. Упоминая их в своих текстах (предназначенных и не предназначенных для публикации), Лурье всегда оставался джентльменом[41]. В реальной жизни ситуация была сложной: существуя на протяжении долгих периодов в состоянии ménage à trois и не воспринимая это как нечто неправильное, он старался мирить своих спутниц, огорчаясь их ревностью. Я вынуждена прервать свое повествование об окружавших Лурье женщинах не только по этическим причинам, но и в связи с темой статьи: за некоторыми исключениями (о которых говорилось выше), его переписка с ними не сохранилась.

И наконец, еще один возможный ракурс разговора о письмах Лурье. На основе их можно предпринять попытку создания его психологического портрета. Попытаюсь наметить несколько главных черт, отмечая близкие по духу и повторяющиеся высказывания в письмах разным адресатам – от первых юношеских до самых поздних. Сквозным мотивом, выражающим эмоциональный фон жизни Лурье, была *неудовлетворенность окружающей его человеческой средой*, вызывавшей в нем чувства томления, одиночества, побуждавшей к перемене мест.

---

[40] Слова, посвященные жене Лурье, из его письма к Раисе Маритен (28 декабря 1940 г.): «Бедная Элла, я за нее очень страдаю. Она сама преданность, забота и внимание, а что мог я дать ей в ответ, кроме того, чтобы делить с нею эту жизнь» (Cercle d'études Jacques et Raïssa Maritain). Для сравнения – дневниковая запись от 31 мая 1948 г.: «В деревне. После долгого времени, безмятежный, мирный сон. Тишина, благодать. Хорошо здесь. Элла счастлива здесь всегда» (Paul Sacher Stiftung. Sammlung Arthur Lourié. Dossier 8).

[41] Напомним известное высказывание Анны Ахматовой о Лурье: «У него любовь ко мне – как богослужение была» (*Лукницкий П. Н.* Acumiana: Встречи с Анной Ахматовой. Париж, 1991. Т. 1. С. 60).

«Непролазно-мещанским болотом» назвал он Одессу 9 августа 1912 г. в письме Яковкину[42]. Примерно в таких же выражениях, сетуя на провинциальность, пошлость окружающей жизни, говорил Лурье о Берлине начала 1920-х гг. («немцы теперь, пожалуй, самые немузыкальные люди в мире. <…> Они все на один лад, какое-то невыразимое, тупое глубокомыслие, и до чего скучны, просто сил нет»[43]), о Брюсселе второй половины 1920-х («скучная, серая страна»[44]) и о Нью-Йорке, где к концу жизни всё больше и больше ощущал себя в изоляции. Пожалуй, лишь письма французского пятнадцатилетия – с середины 1920-х по 1940-й г. – более позитивны, хотя и в них время от времени звучат жалобы на суету, одичание, беспросветное отупение кругом. Парижские годы были периодом наибольшего успеха Лурье как композитора – временем премьер «Concerto spirituale», Первой симфонии и других его сочинений, создания оперы-балета «Пир во время чумы», постановка которой готовилась накануне войны в Париже… Настроения Лурье последних лет жизни в Америке выражает цитата из его письма Андрониковой-Гальперн:

> Я знаю многих, но в разъединении, в рассеяньи по всей земле, и общение стало очень трудным в растерзанном и богооставленном мире[45].

---

[42] *Белякаева-Казанская Л.* «Мой первый друг, мой друг бесценный». Письма Артура Лурье к Ивану Яковкину (1912–1915). С. 140.

[43] Письмо А. Лурье С. Кусевицкому от 19 октября 1922 г. (The Library of Congress. Koussevitzky Archive. Box 40. Folder 2).

[44] Письмо А. Лурье Р. Маритен от 17 февраля 1927 г. (Cercle d'études Jacques et Raïssa Maritain).

[45] Письмо от 21 января 1962 г. Цит. по машинописи, переданной мне внучкой А. С. Лурье И. С. Стволковой.

Другим сквозным мотивом писем Лурье, контрастным первому, можно было бы назвать *восторженное созерцание божественного творения* – в искусстве и в жизни природы – как в самых тонких, так и в элементарных его проявлениях. Этот мотив звучит в первом же письме Яковкину, где описывается южная природа приморских степей близ деревни Антоновки Николаевской губернии. По словам двадцатилетнего Лурье, особенный восторг вызывают у него лягушки, он проводит «часы в сумерках у темного пруда, вслушиваясь в их мистические хоры»[46].

Восхищение Божественным творением было важным мотивом, звучавшим как в дневниковых записях и письмах композитора, так и в стихах, избранных им для его вокальной музыки. Характерно в этом смысле небольшое произведение для голоса с фортепиано «Paysage de sons» («Пейзаж в звуках»), созданное в Нью-Йорке в 1958 г. В его основе фрагмент из письма Ван Гога к брату Тео от 25 июня 1889 г.:

> На дворе оглушительно стрекочут кузнечики, издавая пронзительный звук, который раз в десять сильнее пения сверчка. У выжженной травы красивые тона старого золота. <…> Вещи приходят в упадок и ветшают, а вот кузнечики остаются теми же, что и во времена так любившего их Сократа. И стрекочут они здесь, конечно, на древнегреческом языке[47].

О восхищении жизнью в самом малом творении свидетельствует и фрагмент из Ахматовой, избранный композитором годом позже для его «Заклина-

---

[46] *Белякаева-Казанская Л.* «Мой первый друг, мой друг бесценный». Письма Артура Лурье к Ивану Яковкину (1912–1915). С. 139.

[47] *Ван Гог.* Письма. Перевод П. В. Мелковой. Л., 1965. С. 480. Лурье использует этот текст во французском оригинале.

ний»: «Кто-то маленький жить собрался, / Зеленел, пушился, старался / Завтра в новом блеснуть плаще»[48].

То же восхищенное созерцание хрупкой жизни возникает в письме Лурье Кусевицкому, написанном 4 апреля 1951 г., незадолго до смерти дирижера. Стремясь поддержать своего друга, Лурье рассказывает Кусевицкому поразивший его случай:

> У нас здесь случилось нечто совсем удивительное. Недавно, в полу-открытое окно ванной комнаты влетела пара голубей и стала вить гнездо на подоконнике. Увидав такое зрелище – Элла им устроила жилище <…>. Голубка положила яйцо. Она сидела на нем день и ночь, без питья и еды, в полном отрешении, и только все, как будто, к чему-то прислушивалась. Она, вероятно, слушала, что происходит в яйце, началась ли там жизнь. Вот тут-то я увидел, что такое пример терпения и веры!
>
> Мы с Эллой все время подглядывали, и мы теряли терпение. Нам казалось, что яйцо пустое, и что она зря ждет. Элла говорила, что она совсем молодая голубка, что это ее первое яйцо, что она дура, и что там ничего нет… Два дня тому назад родился голубенок. <…> Нужно было видеть, какое это было торжество, какой полет вокруг, и какое воркованье! Ну, вот тайна жизни!
>
> Лежит там нечто крошечное, желто-серое-голубое и пищит. На второй день уже у него клюв, длинный и крепкий, и глаза открылись на свет Божий[49].

Избрав тему тайны творения, можно было бы совершить воображаемое путешествие через всё твор-

---

[48] *Ахматова А.* Поэма без героя // *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. М., 2007. С. 387.

[49] The Library of Congress. Koussevitzky Archive. Box 40. Folder 4.

чество Лурье, не только его литературные тексты, но и музыку: от ранних сочинений «Рождество Богородицы» на стихи М. Кузмина (1915), «Три светлых царя» на слова А. Блока (1916), «Какая нежная интимность / Туман, приникнувший к земле» Ф. Сологуба (1920) до кантаты «La Naissance de la Beauté» («Рождение красоты») на стихи Ж. Сюпервьеля (1937), вокальных произведений «Дитя явилось» («Ecce puer», 1941) на стихи Д. Джойса, упомянутого отрывка из письма Ван Гога брату (1958), аллегорического балета «Рождение Эроса», помещенного Лурье в первое действие оперы «Арап Петра Великого» (1949–1961), и др. Созерцание тайны жизни и смерти есть и в последнем сочинении Лурье – «Funeral games in honor of Chronos» («Траурных играх в честь Хроноса», 1964).

УДК 78.03

М. В. Бражников: Письмо Сталину о древнерусской музыке*

Наталья С. Серегина (Санкт-Петербург)

Maxim V. Brazhnikov: A Letter to Stalin about Old Russian Music

Natalia S. Seregina (St. Petersburg)

Аннотация. Максим Викторович Бражников занимал должность старшего научного сотрудника Эрмитажа (1935–1940). В 1940 г., после сокращения штатов музея, он оказался без работы и обратился с письмом к И. В. Сталину, в котором просил предоставить ему возможность заниматься исследованием древнерусской музыки в каком-либо учреждении.
Документ своей эпохи, письмо рассматривается в контексте эпистолярных жанров: письма-просьбы (челобитной), письма-поучения, письма царю, письма вождю. Исторический контекст письма связан с процессом активизации русских национальных традиций в предвоенное время.

Ключевые слова: М. В. Бражников, И. В. Сталин, древнерусская музыка

Наталья Семеновна Серегина – ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств. Область исследовательских интересов – старинная русская музыка, старинное певческое искусство.

Abstract. Maxim Viktorovich Brazhnikov (1902–1973), musicologist, composer, and founder of the scientific school of Russian musical medievalism, worked from 1935 to 1940 as a senior researcher at the Hermitage in

* Мнения автора статьи и редакции могут не совпадать.

Leningrad. In 1940 he became unemployed after lay-offs at the Hermitage, and sent a letter to Stalin, in which he asked to be allowed to exploreancient Russian music at any institution. The letter stated the scientist's point of view on the cultural-historical strategy of science in the USSR. Brazhnikov's letter has the tone of a «message of instruction»: it informs about the degree of relevance, elaboration, and specificity of the little-known branch of science concerning ancient Russian music, at an actual historical moment. In this article Brazhnikov's letteris considered not only as a document of his epoch, but also in the context of the epistolary genre «letter of request» («petition», «letter of instruction», «letter to the tsar», as well as «letter to the leader»). This genre of epistolary extends back many centuriesin Russian culture, to samples from the Byzantium church fathers. Analysis of birch bark letters made it possible to determine the presence of stable turns of speech characteristic of the medieval era. From the earliest examples of this epistolary style, the initial formula «brow I beat» – that is, «I bow down to the ground» – defined a special genre of petition letter, which posedrequests to a person higher on the social ladder than the petitioner. The development of this epistolary genre in Old Russian literature got its start with the messages of Theodosius Pechersky. The stylistic peculiarity of his famous epistles to the prince is determined by a top-down vector: from the more knowledgeable in the matters discussed, to the less knowledgeable. A vivid example of «letters to the tsar» is represented by Andrei Kurbsky's letters to Tsar Ivan IV the Terrible, in which the angry tone of the Tsar's former subject is evident. An outstanding monument of ancient Russian literature is the body of angry letters from Archpriest Avvakum to Tsar Alexej Mikhailovich. In the 19th century, the theme of «letter to the tsar» continued in the letters of Leo Tolstoy to Alexander III, shortly after the assassination of Emperor Alexander II on 1 March 1881. At that time Tolstoy was attempting to engage the ruler with the problem of Christian forgiveness, as a way out of a social crisis and to pacify the people. A special

sub-genre consists of «letters to the leader». Brazhnikov's letter to Stalin contains a request, but also clarifies the state and cultural significance of the scientific problemthat he raises. The historical context of this 1940 letter is connected to the process of re-activating Russian national traditions in the pre-war USSR.

Keywords: M. V. Brazhnikov, I. Stalin, ancient Russian music, epistolary genre, letters to the leader.

Natalia S. Seriogina is lead researcher at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg). Her field of research is Old Russian music culture, and monuments of the ancient Russian art of singing.

nseregina@mail.ru

Максим Викторович Бражников (1902–1973) – музыковед, композитор, основоположник научной школы русской музыкальной медиевистики. В 1925 г. он окончил Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано (профессор Л. В. Николаева), в 1927 г. – по специальности «теория композиции» (педагог В. П. Калафати). Бражников прошел также курс индивидуальных занятий по теме древнерусских нотаций у выдающегося исследователя древнерусского певческого искусства А. В. Преображенского[1] как единственный его ученик.

[1] См.: *Рахманова М. П.* «Спокойное, немигающее пламя…» // Бражниковские чтения–2010. Древнерусское песнопение: прошлое, настоящее и будущее. К 140-летию со дня рождения А. В. Преображенского. Научно-творческий симпозиум 19–24 апреля 2010 г. СПб., 2010. С. 6–8; *Князева Ж. В.* Преображенский, Гандшин и помощь русским ученым в начале 1920-х годов // Opera musicologica. № 4[18], 2013. С. 101–111.

В 1929–1930 гг. Бражников читал курс древнерусских нотаций в Консерватории и в Государственном институте истории искусств в Ленинграде. В 1930 г., после упразднения курса в Ленинградской консерватории, ученый на несколько лет был отстранен от работы по этой теме. Он работал (1935–1940) в должности старшего научного сотрудника и ученого секретаря Эрмитажа (Отдел истории музыкальной культуры и техники) и специализировался в области инструментоведения. В 1940 г., после сокращения штатов, вновь оказавшись без работы, Бражников обратился с письмом к Сталину[2].

Документ представляет собой машинопись (два листа формата А4). Приводим текст письма полностью[3].

Многоуважаемый
Иосиф Виссарионович!

Я, нижеподписавшийся, Бражников, Максим Викторович, рожд. 1904 г., до апреля 1940 г. работал в Гос. Эрмитаже, в качестве Старшего научного сотрудника Отдела Истории Музыкальной Культуры и Техники. В настоящее время, в результате сокращения штатов Эрмитажа – безработный. Высшее образование получил в Ленинградской Государственной Консерватории, каковую окончил по двум факультетам: спец. фортепиано и специальной теории композиции – в 1925 и 1928 гг.

С 1927 г. я специализировался на древнерусской музыке, в особенности углубленно изучив русские «безли-

[2] Ранее документ публиковался в контексте иного исследования. См.: *Серегина Н. С.* Письма М. В. Бражникова к сильным мира сего: от И. В. Сталина (1940) до Н. С. Хрущева и Е. А. Фурцевой (1967). Ч. 1 // Временник Зубовского института. № 4. 2018. С. 143–156. Благодарю Ольгу Максимовну Бражникову, предоставившую это письмо из личного архива ее отца.

[3] Орфография и пунктуация оригинала сохранены.

нейные» нотации или так называемые «крюки». Беру на себя смелость утверждать, что в этой области я достиг очень многого, являясь, по мнению авторитетных музыковедов (напр., проф. Оссовского[4], Рабиновича[5], Струве[6], отзывы которых при сем прилагаются, и др.) е д и н с т в е н н ы м в Советском Союзе специалистом в этой отрасли музыковедения.

В 1929 и 1930 г., после смерти моего учителя – профессора А. В. Преображенского, я, в качестве его единственного ученика, вел в Ленинградской Консерватории курс древне-русских нотаций. И это всё: с 1930 г. курс был упразднен и с тех пор применить свои знания я не могу нигде. Научно-исследовательская работа по моей специальности не ведется ни в одном ВУЗе или научном Институте. В силу этого, я своей личной научно-исследовательской работой, вот уже двенадцать лет, занимался в отпускное время, по выходным дням и по ночам. Понятно, что при таких условиях я делаю только незначительную часть того, что я способен и что я мог бы сделать, если бы отдавал делу всё своё рабочее время.

Я глубоко убежден, что делаю нужное дело и приношу пользу отечественной музыковедческой науке, т. к. древний период русской музыки лишь поверхностно освещен дореволюционными исследователями и по настоящее время остается «белым пятном» в истории русской музыки. Тем сильнее мое желание заполнить это «белое пятно», в особенности, теперь,

---

[4] Александр Вячеславович Оссовский (1871, Кишинев – 1957, Ленинград) – русский и советский музыковед, музыкальный критик, ученик Н. А. Римского-Корсакова. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1938), доктор искусствоведения (1943), член-корреспондент АН СССР (1943).

[5] Александр Семенович Рабинович (1900, Петербург – 1943, Новосибирск) – советский педагог, музыковед.

[6] Борис Александрович Струве (1897, Коломна – 1947, Ленинград) – музыковед и виолончелист, доктор искусствоведения (1940), преподаватель (с 1935 г. – профессор) Ленинградской консерватории.

Многоуважаемый

Иосиф Виссарионович!

Я, нижеподписавшийся, Бражников, Максим Викторович, рожд. 1904 г., до апреля 1940 г. работал в Гос. Эрмитаже, в качестве Старшего научного сотрудника Отдела Истории Музык. Культуры и Техники. В настоящее время, в результате сокращения штата Эрмитажа - безработный. Высшее образование получил в Ленингр. Гос. Консерватории, каковую окончил по двум факультетам: спец. фортепиано и спец. теории композиции - в 1925 и 1928 г.г.

С 1927 г. я специализировался на древне-русской музыке, в особенности углубленно изучив русские "безлинейные" нотации или т. наз. "крюки". Беру на себя смелость утверждать, что в этой области я достиг очень многого, являясь, по мнению ряда авторитетных музыковедов /напр., проф. Оссовского, Рабиновича, Струве, отзывы которых при сем прилагаются, и др./ е д и н с т в е н н ы м в Советском Союзе специалистом в этой отрасли музыковедения.

В 1929 и 1930 г., после смерти моего учителя - проф. А.В. Преображенского, я, в качестве его единственного ученика, вел в Ленингр. Консерватории курс древне-русских нотаций. И это все: с 1930 г. курс был упразднен и с тех пор применить свои знания я не могу нигде. Научно-исследовательская работа по моей специальности не ведется ни в одном ВУЗ-е или научном Институте. В силу этого, я своей личной научно-исследовательской работой, вот уже двенадцать лет, занимался в отпускное время, по выходным дням и по ночам. Понятно, что при таких условиях я делаю только незначительную часть того, на что я

способен и что я мог бы сделать, если бы отдавал делу все свое рабочее время.

Я глубоко убежден, что делаю нужное дело и приношу пользу отечественной музыковедческой науке, т.к. древний период русской музыки лишь поверхностно освещен дореволюционными исследователями и по настоящее время остается "белым пятном" в истории русской музыки. Тем сильнее мое желание заполнить это "белое пятно", в особенности, теперь, в условиях повышенного интереса к истории искусства и музыки нашей родины.

Нормальному изучению древне-русской музыки до сих пор еще препятствует распространенная и непонятная боязнь всего связанного с культом /древне русская музыка, это - культовая музыка/, несмотря на то, что только зная эту музыку, можно отыскать в ней древнейшие корни народной, еще языческой песни, проследить связь русской и византийской музыкальной культуры. Абсурдность такой боязни доказывать не приходится.

Но факт есть факт. До сих пор дальше комплиментов мне, как "единственному специалисту в важнейшей области" дело не шло и в настоящее время я остался без заработка, имея семью, с законченной кандидатской диссертацией на руках, даже не имея средств отпечатать ее на машинке /кроме нее я имею еще несколько законченных работ/.

Я знаю, что в нашей стране я могу и должен найти применение своим знаниям и способностям, тем более, что ряд исследований, как единственный специалист, могу сделать только я один.

Необходимость заработка и службы в любой иной, хотя бы и музыкальной, отрасли, снова оторвет меня от вышеупомянутой исследовательской работы.

Поэтому прошу Вас, тов. Сталин, дать мне материальную возможность посвятить свою жизнь, все время и силы т о л ь к о своему любимому и нужному делу, учредив ли соответствующую должность в каком либо научном Институте, обеспечив ли меня стипендией или иначе - как Вы сочтете нужным.

Уважающий Вас М. Брагинский

Ленинград, Мая 4 дня 1940 г.

Ленинград, 121. Кв. р. Моск. д. 112, кв. 9

Доставлено в Москву на имя тов. Сталина 5/V 40 г. Заказным, нотр. расписка № 105.

в условиях повышенного интереса к истории искусства и музыки нашей Родины.

Нормальному изучению древнерусской музыки до сих пор еще препятствует распространенная и непонятная боязнь всего, связанного с культом (древнерусская музыка это культовая музыка), несмотря на то, что только зная эту музыку, можно отыскать в ней древнейшие корни народной, еще языческой песни, проследить связь русской и византийской культуры. Абсурдность такой боязни доказывать не приходится.

Но факт есть факт. До сих пор дальше комплиментов мне, как «единственному специалисту в важнейшей области» дело не шло и в настоящее время я остался без заработка, имея семью, с законченной кандидатской диссертацией на руках, даже не имея средств отпечатать её на машинке (кроме нее я имею еще несколько законченных работ).

Я знаю, что в нашей стране я могу и должен найти применение своим знаниям и способностям, тем более, что ряд исследований, как единственный специалист, могу сделать только я один.

Необходимость заработка и службы в любой иной, хотя бы и музыкальной, отрасли, снова оторвет меня от вышеупомянутой исследовательской работы.

Поэтому прошу Вас, тов. Сталин, дать мне материальную возможность посвятить свою жизнь, все время и силы только этому любимому и нужному делу, учредив ли соответствующую должность в каком либо научном Институте, обеспечив ли меня стипендией или иначе – как Вы сочтете нужным.

Подпись: *Уважающий Вас М. Бражников. Ленинград* <…> На поле приписка Бражникова: *«Отослано в Москву на имя тов(арища). Сталина 5/V 40 г. Заказным, почт(овая) расписка № 105. Ленинград, 121 Наб. р. Мойки д. 112, кв. 9».*

Приведенное письмо можно рассматривать не только как документ эпохи, но и в контексте эпистолярных жанров письма-просьбы – челобитной

и письма царю (а также письма вождю), имеющих длительную традицию в истории России[7].

Об этих эпистолярных жанрах пишет Е. В. Суровцева: «Письмо отправлялось не просто вышестоящему лицу, но лицу, обладающему верховной властью. Кроме того, свой отпечаток накладывало то, что адресат и адресант могли быть не очень хорошо знакомы или не знакомы вовсе»[8].

«Высоте» адресата в данном случае соответствует «высота» темы: в письмах, как правило, речь идет о важнейших философских, политических, идеологических, творческих проблемах, излагаются взгляды просителя на критериальные, философские основы института власти[9].

В древнейших эпистолярных образцах начальная формула «челом бью»[10], т. е «коленопреклоненно до земли кланяюсь», определила особый жанр челобитных писем, содержащих просьбы к вышестоящему лицу от лица, осознающего себя зависимым от него. Такие письма носили самоназвание «челобитные»[11].

---

[7] См.: *Понырко Н. В.* Эпистолярное наследие Древней Руси, XI–XIII вв.: Исслед., тексты, пер. / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Институт рус. лит. РАН (Пушкинский Дом). СПб., 1992.

[8] *Суровцева Е. В.* Жанр «письма царю» в XIX – начале XX века. М., 2011 (Серия «АИРО-монография». Ассоциация исследователей российского общества (АИРО-XXI). Т. 27). С. 8.

[9] См.: Там же. С. 9.

[10] См.: *Мещерский Н. А.* Существовал ли «эпистолярный стиль» в Древней Руси? Из заметок о грамотах на бересте // *Мещерский Н. А.* Избранные статьи. СПб., 1995. С. 39–44; *Зализняк А. А.* Текстовая структура древнерусских писем на бересте // Исследование по структуре текста. М., 1987. С. 147–182.

[11] См.: *Волков С. С.* Из истории русской лексики. II. Челобитная // Русская историческая лексика и лексикография. Л., 1972. Вып. 1. С. 46–61; *Костиков С. Е., Ястребова О. М.*

Жанр челобитных на Руси получил широкое распространение, а при Иване Грозном (в 1549 г.) был учрежден *Челобитный приказ* с целью направления жалоб подданных государства царю. Этот приказ осуществлял функции царской канцелярии[12].

Развитие эпистолярного жанра в древнерусской книжности получило начало от послания Феодосия Печерского (ум. 1074) и других авторов XI–XIII вв.[13], творчество которых было ориентировано на образцы классического апостольского и святоотеческого послания. Своеобразие стиля известных посланий Феодосия Печерского князю Изяславу Ярославичу состоит в том, что тон его посланий определен вектором сверху вниз: от более осведомленного – к менее знающему.

Яркий пример посланий царю представляют собой письма Андрея Курбского царю Ивану IV Грозному. В них разоблачительный тон высказывания бывшего царского подданного усилен выразительными гневными метафорами («Царю, Богом препрославленному и среди православных всех светлее

Челобитные иранского купчины Хваджи Рахмата царю Михаилу Федоровичу (1613–1645) из Российского государственного архива древних актов // Письменные памятники Востока. Т. 16, № 2 (37). 2019 С. 122–146.

[12] См.: *Шмидт С. О.* Челобитенный приказ в середине XVI столетия // Известия АН СССР. Сер. История и философия. М., 1950. № 5. С. 447–449; *Глухих Н. В.* Деловой эпистолярий конца XVIII – начала XIX в. на Южном Урале: лингвистика текста. Челябинск, 2008. С. 19–22; *Чебанова Н. С.* Челобитный приказ в Московском государстве в XVI–XVII вв. (функции, полномочия, правовая основа деятельности) // Вестник Адыгского гос. ун-та. Сер. 1. 2014. Вып. 1. С. 168–171.

[13] См.: *Еремин И. П.* Из истории древнерусской публицистики XI века (Послание Феодосия Печерского к князю Изяславу Ярославичу о латинянах) // ТОДРЛ. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 21–38; *Еремин И. П.* Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРЛ. М.; Л., 1947. Т. 5. С. 159–184.

явившемуся, ныне же – за грехи наши – ставшему супротивным (пусть разумеет разумеющий <…>»)[14].

Другим выдающимся памятником древнерусской литературы являются обличительные письма царям Алексею Михайловичу и Федору Алексеевичу протопопа Аввакума[15]. Академик Е. В. Тарле писал: «<…> Какой дивный язык у этого яркого психопата и какой героизм. Пушкин бы его оценил»[16]. Яростные письма протопопа царю Алексею контрастируют с письмом сыну его, Федору, только что заступившему на престол: это письмо окрашено отечески покровительственной, смиренной, просительной интонацией («Помилуй мя, страннаго, устраньшагося грехми бога и человек, помилуй мя, Алексеевич, дитятко красное, церковное! <…>»)[17].

---

[14] Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.; М., 1979 (Серия «Литературные памятники»; перевод Я. С. Лурье и О. В. Творогова). С. 7, 119.

[15] См.: Послания и челобитные царям Алексею Михайловичу, Федору Алексеевичу и царевне Ирине Михайловне / Подг. текста и ком. Н. С. Демковой. Ред. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриев, Н. В. Понырко // Библиотека литературы Древней Руси. РАН. ИРЛИ. СПб., 2013. Т. 17: XVII век. С. 160–74, 555–560.

[16] Цит. по: *Малышев В. И.* Сочинения протопопа Аввакума в собрании Института русской литературы (Пушкинского Дома) Академии наук СССР // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) / Отв. ред. Д. С. Лихачев. М.; Л., 1957. С. 581–590.

[17] Аввакум. Челобитная царю Федору Алексеевичу // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. [М.]: Academia, 1934. С. 299–300. См. также: *Бекасова Е. Н.* О языке челобитных царю Федору Алексеевичу протопопа Аввакума и Игнатия Соловецкого // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности // Труды Уральского психолингвистического общества. Уральский гос. педагогический ун-т / Ред. Т. А. Гридина, Н. И. Коновалова. Оренбург, 2015. № 13. С. 209–218.

В XIX столетии в историю русской литературы вошла поэтическая переписка А. С. Пушкина с московским митрополитом Филаретом[18]. Тема послания царю продолжилась в письмах Н. Гоголя, А. Герцена, Ф. Достоевского, Ф. Тютчева, Л. Толстого.

Из писем Льва Толстого особняком стоит послание, направленное писателем Александру III вскоре после гибели от рук террористов его отца, императора Александра II. Толстой в эти дни пытается поставить перед царем проблему христианского всепрощения – прощения убийц отца и императора как способа выхода из социального кризиса и умиротворения народа.

Письмо было написано в те дни, когда шел судебный процесс над участниками убийства царя и ожидался смертный приговор над ними. Л. Н. Толстой писал:

> Простите, воздайте добром за зло, и из сотен злодеев десятки перейдут не к вам, не к ним (это неважно), а перейдут от дьявола к богу и у тысяч, у миллионов дрогнет сердце от радости и умиления при виде примера добра с престола в такую страшную для сына убитого отца минуту[19].

Жанр «письма царю» далек от тем повседневности, в письмах этого жанра рассматриваются высшие, порой трагические, философски краеугольные проблемы бытия.

---

[18] См.: *Малинин Иоанн, свящ.* К литературной переписке Митрополита Филарета и А. С. Пушкина // Пушкинская эпоха и христианская культура / Сост. ред. Э. С. Лебедева. СПб., 1994. С. 37–42; *Сибирева М. В.* Проповедь митрополита Филарета (Дроздова) в русской литературе: проблемы жанра и стиля. Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2008.

[19] См.: *Суровцева Е. В.* Письмо Л. Н. Толстого Александру III о первомартовцах в контексте общественной жизни России // Молодой ученый. 2017. № 45 (179). С. 257–262.

В XX в. особую жанровую подгруппу составили письма вождю[20]. Этот эпистолярный жанр представлен как безвестными авторами, так и крупными деятелями культуры (М. Булгаков, А. Ахматова, А. Толстой, М. Шолохов, Е. Замятин, Д. Бедный, И. Эренбург, Ф. Раскольников и др.)[21]. Сталину писали члены правительства, рабочие и крестьяне[22]. В наши дни жанр писем вождю пародийно обобщен З. Прилепиным (Письмо Сталину[23]).

А теперь вернемся к письму Максима Викторовича Бражникова. В нем деловая просьба о предоставлении места работы в научном учреждении изложена с необходимым минимумом обстоятельств биографии автора и одновременно с введением в круг научных проблем излагаемой темы на уровне академического диссертационного исследования. Казалось бы, дерзостное дидактическое письмо Бражникова выдержано в тоне «поучения владыкам»: оно отражает степень актуальности, разработанности и специфики специальной отрасли гуманитарной науки о древнерусской музыке в реальный исторический момент и излагает точку зрения ученого на культурно-историческую стратегию науки в стране в целом:

> Нормальному изучению древнерусской музыки до сих пор еще препятствует распространенная и непонятная боязнь всего, связанного с культом (древнерусская музыка это культовая музыка) <…> Абсурдность такой боязни доказывать не приходится.

---

[20] См.: *Суровцева Е. В.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е – 1950-е гг.). М., 2008.

[21] См.: *Сарнов Б. М.* Сталин и писатели: в 3 кн. М., 2009.

[22] См.: *Суровцева Е. В.* Жанр «письма вождю» в советскую эпоху (1950–1980-е гг.) // Международный журнал экспериментального образования. 2013, № 5.

[23] Прилепин З. Письмо товарищу Сталину: https://svpressa.ru/all/article/57411/ (дата обращения: 14.05.2020).

Сама просьба ученого о трудоустройстве звучит с достоинством, с интонацией уверенности в том, что глава государства располагает необходимой мировоззренческой основой для понимания излагаемых автором письма проблем. В письме звучит и надежда на отклик адресата.

Послание это, со всей очевидностью, дошло до Сталина и было им правильно понято, так как вскоре ученому предоставили должность старшего научного сотрудника Музыкального отдела и Музея музыкальных инструментов в ГНИИТиМ, где он проработал до лета 1941 г. Затем, с началом Великой Отечественной войны, Бражников был эвакуирован в г. Киров, где заведовал историко-теоретическим отделом музыкального училища и музыкальной школы, преподавал теоретические дисциплины и фортепиано. В 1943 г. Бражникова вызвали в Москву для написания учебника русской музыки. Здесь, работая в качестве старшего научного сотрудника Комитета звукозаписи при Московской консерватории, он был принят в Союз композиторов и защитил кандидатскую диссертацию по теме «Многоголосие знаменных партитур»[24].

Позже, в 1952 г., уже находясь в Ленинграде, в письме П. И. Апостолову[25] Бражников ссылается

[24] Частично опубликовано: *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Отв. ред. А. С. Белоненко, сост. А. Н. Кручинина. Л., 1979. С. 7–61. Диплом кандидата искусствоведения, выданный М. В. Бражникову, хранится в личном архиве его дочери О. М. Бражниковой. См.: *Серегина Н. С.* Защиты ученых степеней в годы Великой Отечественной войны: Музыковеды М. В. Бражников и К. А. Кузнецов // Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 2. 1940-е – 1960-е годы / Ред-сост. Ж. В. Князева. СПб., 2017. С. 116–145.

[25] Апостолов Павел Иванович – музыковед. С 1949 г. работал в аппарате ЦК КПСС.

на свое письмо Сталину, вновь пытаясь разъяснить важность исследований по теме древнерусского музыкального искусства (и прося распоряжения об издании труда «Многоголосие знаменных партитур», находившегося в издательстве с 1946 г.):

Центральный комитет
Коммунистической Партии Советского Союза
Отдел Литературы и Искусства
Тов. Апостолову П. И.

От Стар[шего] науч[ного] сотр[удника] Госуд[арственного] Института Театра и Музыки Бражникова Максима Викторовича (Ленинград, Мойка д. 112, кв. 9,
тел. Д-136-17)

Многоуважаемый Павел Иванович.

С 1926 года я занимаюсь изучением древнерусских певческих рукописей XII–XVIII столетий. В процессе этой работы я расшифровал несколько тысяч напевов, стремясь научно обосновать народность истоков и исконную самобытность русского музыкального профессионализма, включая не только интонационно-ладовый строй и полифонию русской песенности, но и теорию, своеобразную теорию нотаций, терминологию, основы вокальной школы и т. д.

Этим проблемам посвящен ряд моих работ (частично опубликованных), в том числе и вся кандидатская диссертация, защищенная мною в 1945 году.

Я неоднократно встречался с предвзятым и даже враждебным отношением к своей работе, в связи с чем *мне пришлось обратиться в Секретариат товарища И. В. Сталина (4/5 1940 г.), в результате чего мне была предоставлена возможность продолжить свои исследования в качестве Старшего научного сотрудника Гос. Н-Иссл. Ин-та театра и Музыки* (Курсив мой. – *Н. С.*).

<… > Ленинград, декабря 09 дня 1952 г.

Этот документ является неоспоримо достоверным (оригинал хранится в личном архиве ученого). Однако в отличие от письма Бражникова Сталину, это письмо осталось без ответа: 22 июня 1953 г. рукой самого Бражникова сделана приписка: «Ответа никакого не последовало. 22/VI 1953 г. Бражников».

Взглянем теперь на исторический контекст письма Бражникова Сталину: он связан с процессом реабилитации русских национальных традиций в СССР в предвоенное время.

В 1938 г. вышел фильм «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна с музыкой Сергея Прокофьева и затем кантата, основанная на музыке к этому фильму. В том же 1938 г. в Большом театре восстановили оперу М. И. Глинки «Иван Сусанин». В ответ на сомнения дирекции театра относительно финала «Славься» Сталин сказал: «А как же без “Славься”. На Руси были бояре, духовенство, князья, православные миряне. Надо всё воспроизвести на сцене в соответствии с исторической действительностью»[26].

Дирижер Большого симфонического оркестра Радиокомитета А. М. Ковалев в своих воспоминаниях писал о первых месяцах войны, когда необходимо было «славить русскую культуру во всей полноте. Следуя этому, радиовещание развернуло и музыкальную пропаганду. В эфире зазвучали мотивы, давно не слыханные в стране, творения уже забытых россиян»[27].

---

[26] Цит. по: *Громов Е. С.* Сталин: Власть и искусство. М., 1998. С. 295.

[27] *Ковалев А. М.* «Труды и грехи...». Воспоминания дирижера // Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М., 2007. Вып. 3. С. 311.

Еще в 1940 г. Алексей Толстой получил заказ на пьесу об Иване Грозном[28]. Фильм Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» (вновь с музыкой Прокофьева) вышел в 1945 г. под пристальным наблюдением Сталина[29]. При обсуждении фильма в Кремле 26 февраля 1947 г. Сталин (согласно сохранившейся записи Б. Н. Агапова, сделанной со слов С. М. Эйзенштейна и Н. К. Черкасова) сказал: «Конечно, мы не очень хорошие христиане, но отрицать прогрессивную роль христианства на определенном этапе нельзя. Это событие имело очень крупное значение, потому что это был поворот русского государства на смыкание с Западом, а не ориентация на Восток».

В контексте изложенных художественных и политических событий можно предположить, что трудоустройство М. В. Бражникова в Институт на должность старшего научного сотрудника по теме «древнерусская музыка» было связано с общими тенденциями развития русской культуры предвоенного времени, а возможно, и непосредственно с сюжетом подготовки фильма по мотивам русской истории. Не случайно Бражников столь уверенно пишет в своем послании: «Тем сильнее мое желание заполнить это “белое пятно”, в особенности теперь, *в условиях повышенного интереса к истории искусства и музыки нашей Родины*» (курсив мой. – *Н. С.*).

---

[28] См.: *Громов Е. С.* Сталин: Власть и искусство. С. 372.

[29] Там же. С. 378.

УДК 792.8

«Прыжок в свободу» Рудольфа Нуреева и объяснительные письма администрации ГАТОБа в «компетентные органы»

Ольга А. Федорченко (Санкт-Петербург)

Rudolf Nureyev's «Leap to Freedom», and Explanatory Letters from the Kirov Opera and Ballet Theatre's Administration to the «Competent Authorities»

Olga A. Fedorchenko (St. Petersburg)

Аннотация. Статья посвящена побегу Рудольфа Нуреева на Запад во время гастролей Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Париже в 1961 г. Автор изучила документы, хранящиеся в фонде Мариинского театра Центрального государственного архива литературы и искусства (Санкт-Петербург), и на их основе восстановила процесс подготовки труппы к гастролям в Париже и Лондоне весной – летом 1961 г. Особый интерес исследователя вызвали документы, в которых раскрывается реакция властей и сослуживцев Рудольфа Нуреева на его побег. После возвращения труппы в СССР сотрудники органов Госбезопасности начали расследование обстоятельств побега. Были опрошены прямые и косвенные свидетели; у непосредственных очевидцев были взяты письменные показания. Впервые публикуются выдержки из трех писем в «компетентные органы» – секретаря партийного бюро театра М. Яцко, редактора многотиражной газеты театра «За советское искусство» В. Ульянова и директора театра Г. Коркина.

Ключевые слова: Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Нуреев Рудольф Хаметович, балет, ЦГАЛИ.

Федорченко Ольга Анатольевна – балетовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения, Российский институт истории искусств.
Сфера научных интересов: русский балет XIX века, романтический балет, балет эпохи Мариуса Петипа, иностранные гастролеры в Петербурге, творчество танцовщиков, балетмейстеров.

Abstract. This article is devoted to the famous escape of Rudolf Nureyev to the West during the 1961 tour of the Kirov Opera and Ballet Theatre. The author studied in detaildocuments kept in the archives of the Mariinsky Theatre and the Central State Archive of Literature and Art (St. Petersburg), and reconstructed the process of the company's preparation for a tour to Paris and London in the spring and summer of that year. Of special interest are documents that reveal the reactions of authorities and colleagues to the escape. After the company's return to the USSR, the security apparatus instigated an investigation of the circumstances surrounding Nureyev's defection, including interrogation of many witnesses, both direct and indirect. In several cases witnesses offered writtenevidence about what they had personally observed, or shared their thoughts and opinions about why Nureyev defected. The article provides extracts from three such letters: from Michail Yatzo, Secretary of the theatre's Communist Party bureau; V. Ulyanov, editor of the mass-circulation newspaper *For the Soviet Art*; and George Korkin, the theatre's manager. The letters describe an artist whose dissatisfaction, rejection of discipline, and quarrelsome nature led to his «betrayal».

Keywords: Kirov Opera and Ballet Theater, Rudolf Nureyev, ballet

Olga A. Fedorchenko – PhD, is a ballet historian and Senior Researcher in the source sector of the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg).

olgafedorcenco@gmail.com

В 2018 г. исполнилось 80 лет со дня рождения Рудольфа Хаметовича Нуреева. В истории его жизни, достаточно публичной, кажется, нет белых пятен. Стремительное восхождение к вершинам мастерства за три коротких года в Ленинграде, блестящая мировая карьера на Западе – и приговор советского суда: семь лет лишения свободы с конфискацией имущества за предательство Родины. Переломным моментом в его судьбе стали известные события в парижском аэропорту Ле-Бурже 16 июня 1961 г. Знаменитый «прыжок в свободу» – центральный эпизод жизни Нуреева. Кажется, о нем рассказали все – сам Нуреев, его друзья-французы, артисты ленинградского балета. Между тем в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) мне удалось найти новые документы об этом событии.

В фонде Мариинского театра ЦГАЛИ хранится трехтомное дело «Документы творческих работников театра, направленных на гастроли в зарубежные страны. 23 февраля 1961 – 31 июля 1961 (О гастролях во Францию и Англию)»[1] общим объемом более 300 страниц. В деле нашла отражение бюрократическая сторона подготовки знаменитых гастролей в Париже и Лондоне летом 1961 г. Это были первые масштабные выступления советских артистов балета в капиталистических странах. На их организацию, подготовку и проведение были брошены все силы.

Значительную часть дела занимает канцелярская хроника: составляются списки выезжающих,

[1] ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 918.

исключаются одни имена и включаются другие… До последнего момента никто из артистов не был уверен, что именно он попадет на гастроли: окончательные корректировки состава участников поездки были сделаны 6 мая, притом что основная группа вылетала в Париж 11 мая. Так, например, 15 марта Нинель Кургапкину заменили Ольгой Моисеевой[2] (Л. 90); 5 апреля дирижеров Юрия Гамалея и Евгения Дубовского – Ниязи Таги-заде и Вадимом Калентьевым (Л. 171); 6 мая «по очень серьезным производственным причинам» из списка была исключена заместитель заведующего мужским костюмерным цехом Т. Н. Семенова, на ее место оформили портниху Н. В. Петрову-Тюрину (Л. 249).

Наконец, список делегации был окончательно согласован со всеми инстанциями, составлена справка о составе участников и их партийной принадлежности:

> Руководство. Всего 4 человека, из них мужчин – 4 чел., членов КПСС – 4 чел. Были за рубежом – 3 чел., не был 1 чел. Художественное руководство. Всего 8 чел., из них мужчин – 6 чел., женщин – 2 чел. Членов КПСС – 1 чел, беспартийных 7 чел. Были за рубежом 8 чел. Артисты балета. Всего 90 чел., из них мужчин

[2] О причинах своего снятия с гастролей Нинель Кургапкина рассказывает так: во время гастролей в ГДР в 1960 г. она посетила Дрезденскую галерею в брюках. «В брюках тогда наши советские женщины еще не ходили, <…> это считалось неприличным. <…> По возвращении в Союз некий доброжелатель (позже выяснилось, что им оказался тогдашний председатель Госконцерта) состряпал невероятное письмо-донос. Как, мол, я ужасно себя вела и даже в Дрезденскую галерею пошла в том, в чем нельзя и неприлично. <…> На следующие гастроли в Париж меня из-за этого проклятого письма не взяли» (*Кургапкина Н.* Расскажу о друге // Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене. СПб., 1995. С. 34).

39 чел., женщин 51 чел, членов КПСС – 7 чел, канд. в чл. КПСС – 5 чел, комсомольцев – 39 чел, беспартийных 39 чел. Были за рубежом 80 чел., не были 10 чел.[3]

Всего во Францию и Англию отправились 200 человек, из них артистов балета – 90.

Страницы дела бесстрастно фиксируют события, вплоть до возвращения гастролеров в Советский Союз:

18 июля самолетом из Лондона вернулось 100 человек. 8 июля самолетом из Москвы 11 человек. Работники Министерства Новикова и переводчица вернулись в Москву. Работники постановочной части – Кондратьев, Митрофанов и Ежов вернулись 29 июля 1961. Итого вернулось 199 чел. Нуреев – артист балета остался в Париже[4].

За скупой фразой «Нуреев – артист балета остался в Париже» кроется одно из величайших событий истории балета второй половины XIX в. и множество частных драм. «Прыжок» Нуреева вызвал на Западе информационный шквал и множество публикаций в газетах, в Советском Союзе – судебный процесс и вал объяснительных писем и записок. Администрация Театра им. С. М. Кирова, сотрудники Комитета госбезопасности, курировавшие гастроли, артисты балета, друзья Нуреева и его недруги – почти все писали объяснительные письма в «компетентные органы». Эпистолярное творчество было вынужденным: сотрудники Госбезопасности рьяно собирали досье на танцовщика с помощью всех, кто когда-либо с ним соприкасался. Понятно, что в письменных показаниях особый упор следовало делать на негативных качествах характера артиста, подтверждающих официальную версию обвинения:

---

[3] ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 918. Л. 197. Справка о составе участников гастролей в Англию и Францию.

[4] Там же. Л. 274.

побег Нуреева на Запад был им расчетливо спланирован. Эти письма осели в фондах Комитета госбезопасности, вероятно, вместе с личным делом Нуреева, которое мне не удалось найти в фондах ЦГАЛИ. Но в папке с документами о гастролях сохранились копии трех писем: директора Театра оперы и балета им. С. М. Кирова Г. М. Коркина[5], секретаря парторганизации театра М. Н. Яцко и редактора театральной газеты «За советское искусство» В. Г. Ульянова[6]. Письма эти ранее не публиковались.

Секретарь партийной организации и заведующий оркестром М. Н. Яцко, кажется, задался целью собрать и изложить органам Госбезопасности как можно больше сведений, раскрывающих «гнилую сущность» танцовщика. Также следовало обезопасить себя за идеологический прокол: ведь именно он, секретарь партийной организации, подписал положительную характеристику Нурееву, позволившую танцовщику вылететь на гастроли в Париж.

> Наблюдая за творческим развитием молодого танцовщика Р. НУРЕЕВА, необходимо сказать следующее: <…> за годы пребывания в труппе театра проявил себя как невыдержанный, часто срывающийся в вопросах дисциплины, не имеющий друзей среди коллектива, работник. Первые успехи в профессиональном театре, в силу его характера, привели к излишнему зазнайству и выпячиванию своей роли в коллективе[7].

---

[5] Коркин Георгий Михайлович (1904–1976), Заслуженный работник культуры РСФСР, директор БДТ им. М. Горького (1956–1959), директор ГАТОБа им. С. М. Кирова (1959–1961); после увольнения из ГАТОБа – глава Ленконцерта.

[6] Сведений о М. Н. Яцко и В. Г. Ульянове обнаружить пока не удалось.

[7] О независимом характере Нуреева и сложных взаимоотношениях с коллегами говорили все. Нинель Кургапкина, его постоянная партнерша, вспоминала: «Характером он отличался ужасно трудным. И в театре его не любили. <…> На-

Дисциплинарные срывы Нуреева граничили с отрицанием всякого порядка в работе, любую критику воспринимал очень болезненно, допускал вольности в ходе спектакля, произвольно менял установленный режиссером и постановщиком костюм и т. п.

Однако руководство театра, принимая меры административного и воспитательного характера, стремилось сохранить талантливого танцовщика и кое-какие проступки ему прощало. Руководство балета (бывший главный балетмейстер Фенстер[8] и Сергеев[9], назначенный позже) и зав. балетной труппой Фидлер[10] неоднократно ставили перед дирекцией театра вопрос об освобождении Нуреева от работы, но т. Коркин, глубоко рассматривая вопрос творческой биографии Нуреева, стремился локализовать эти конфликты и неоднократно беседовал с Нуреевым, нацеливая его на творческую работу.

Эпизод с выводом из новой работы «Легенда о любви», где он готовил партию Ферхада, привел его к ссоре с постановщиком спектакля Григоровичем. Дело было так: в период подготовки этого спектакля Нуреев активизировался руководством в другом спектак-

---

пример, по окончании школы Рудик первый раз приходит на урок. Заходит в зал и становится у палки. А была такая традиция, что самый молодой берет лейку и поливает у палки и на середине. Все стоят и ждут, когда он будет поливать. Рудик тоже встает <…> смотрит. Тогда кто-то ему говорит: “Рудик, ты самый молодой, давай, поливай!” Нуреев показал всем длинную фигу, взял свои шмутки и ушел из зала. <…> Я потом спросила его, почему он не полил. “А почему я должен поливать?! <…> Там есть такие бездари, которые только поливать и должны!”» (*Кургапкина Н.* Расскажу о друге // Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене. С. 29).

[8] Фенстер Борис Александрович (1916–1960), главный балетмейстер ГАТОБ имени С. М. Кирова в 1956–1960 гг.

[9] Сергеев Константин Михайлович (1910–1992), главный балетмейстер ГАТОБ им. С. М. Кирова (1960–1970).

[10] Фидлер Владимир Владимирович (1911–1978), заведующий балетной труппой ГАТОБ (1959–1961).

ле («Жизель»), что и привело его к отходу от работы в спектакле «Легенда о любви». Вывод этот носил преднамеренный характер, спектакль «Легенда о любви» был ослаблен, Нуреев лишился своей лучшей партии и был озлоблен[11]. Необходимо отметить не всегда здоровую критику на собраниях коллектива балета, где критика в адрес Нуреева со стороны руководства балета носила характер «проработки»[12]. Партбюро, поддерживая кандидатуру Нуреева для выезда за рубеж, исходило из необходимости включить в состав труппы молодого танцовщика на роли в балетах «Спящая красавица», «Лебединое озеро» и в концертную программу. Неоднократные выезды Нуреева за рубеж, отсутствие замечаний по зарубежным поездкам[13],

---

[11] О несостоявшемся участии Р. Нуреева в премьере «Легенды о любви» вспоминал и Никита Долгушин: «Искрой, из которой возгорелось пламя взаимного отчуждения, стало опоздание ретивого артиста на постановочную репетицию. Сакраментальный вопрос: что важнее – создание премьеры или подготовка текущего репертуара – был задан в лоб. <…> Спектакль лишился прекрасного, может быть, идеального исполнителя, артист потерял роль, прославившую бы его, возможно, как никакая другая» (*Долгушин Н.* Рудольф Нуреев – портрет в ретроспективе // Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене. СПб., 1995. С. 58).

[12] Об одном из таких собраний вспоминает Тамара Закржевская: «Было устроено общее собрание артистов балета, на повестке дня которого стоял вопрос о неэтичном поведении Нуреева Р. Х. Было очень похоже, что шутить на этот раз никто не собирается, и Рудик, вполне возможно, получит на полную катушку» (*Закржевская Т.* Я прекрасно помню этот день… // Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене. СПб., 1995. С. 196).

[13] Р. Нуреев выезжал на гастроли в Австрию (1959), Болгарию (1959), Египет и Ливан (1959–1960) и ГДР (1960). См.: Документы творческих работников театра, направленных на гастроли в зарубежные страны // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 916. Ч. 1. Т. 1. 4 января 1961 – 22 декабря 1961 г. Л. 19.

лауреатство, полученное на фестивале в Вене[14], не давали оснований предполагать, что Нуреев станет изменником Родины[15].

Редактор театральной многотиражки «За советское искусство» В. Г. Ульянов, в Париже не присутствовавший, изложил свои соображения в более корректной форме: он попытался объяснить причины, порой субъективные, которые привели к внезапному решению Нуреева остаться на Западе.

Мне <…> приходилось неоднократно общаться с артистом балета Р. Нуреевым, поскольку он недавно поступил в театр, а газету, естественно, интересовала работа с молодыми кадрами. Из бесед с Р. Нуреевым мне часто приходилось убеждаться в том, что он не удовлетворен своим положением в театре. Главная претензия его к руководству балета заключалась в том, что он не видит перспективы своего творческого роста, что с ним по-настоящему никто не работает, а те, кто работает, для него неавторитетны, он считает себя сильнее их[16]. Я как-то его похвалил за какое-

[14] На VII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Вене в 1959 г. Рудольф Нуреев был награжден Золотой медалью.

[15] Там же. Л. 275–276.

[16] Сложные взаимоотношения Р. Нуреева и К. Сергеева ни для кого в балетной труппе не были секретом. Тамара Закржевская вспоминала: «Заходит на урок к Пушкину <…> сам Сергеев. Смотрит некоторое время и делает какое-то замечание. Не Рудику, кстати, а кому-то другому. Между прочим имеет на это полное право: он является худруком театра и должен контролировать уровень профессиональной подготовки артистов. Рудик оскорблен за Пушкина. Педагог в зале, а Сергеев делает замечания! Рудик негодует. Он вытаращивает глаза, поднимает брови и заявляет следующее: “Константин Михайлович, дверь в зал закрывается с той стороны!” На весь зал! При всех! Сергееву! Этого, конечно, просто так уже оставить не могли» (*Закржевская Т.* Я прекрасно помню этот день… // Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене. СПб., 1995. С. 195–196).

то выступление (кажется, в «Лауренсии»), он иронически сказал: я танцую раз в два месяца, скоро совсем разучусь танцевать[17]. «Когда я танцую, в актерской ложе, видно, специально посаженные люди демонстративно смеялись над каждым моим промахом» (это его подлинные слова). Однажды (это было в конце прошлого сезона) критик В. Чистякова по своей инициативе прислала свою статью (творческий портрет) о Нурееве. В статье глубоко анализировалось творческое кредо Нуреева, указывалось ему: по какому пути он должен идти, а какой для него опасен в смысле хореографической деградации. Статья мною была направлена в набор для размещения в очередном номере. Но об этом стало известно главному балетмейстеру К. М. Сергееву и зав. режиссерским управлением балета В. Фидлеру. Последний, видимо, выполняя указания Сергеева, категорически потребовал от редакции непомещения статьи в газете, причем он прямо ссылался на Сергеева, который якобы считает неуместным и несвоевременным помещение данной статьи. В результате, не желая вступать в конфликт с пришедшим только что на должность главного балетмейстера К. М. Сергеевым и В. Фидлером, статью я не поместил. Обиженная Чистякова забрала от нас статью и поместила в газете «Смена»[18]. О возне со статьей ста-

[17] Слова Нуреева о выступлениях «раз в два месяца» не подтверждаются документами. Из «Отчета о загрузке музыкально-артистического персонала за 1960 год» следует, что Нуреев выступил 23 раза. Количество его выступлений сопоставимо с количеством выступлений других классических солистов в 1960 г.: Борис Брегвадзе – 27 выступлений, Александр Грибов – 27, Аскольд Макаров – 26, Владлен Семенов – 24 выступления (Отчеты о загрузке музыкально-артистического персонала за 1960 г. ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 886. Л. 105–120).

[18] Статья В. Чистяковой «Талант обязывает» отнюдь не безудержно хвалебного характера, как можно было бы предположить, учитывая, что против нее восстал главный балетмейстер К. Сергеев, была опубликована в газете «Сме-

ло каким-то образом известно Нурееву, и, видимо, он сделал из этого факта свои выводы. При встрече он упрекнул меня за то, что я, якобы, в числе тех, которые игнорируют его творчество и чуть ли не травят его <…>[19]

Третье письмо принадлежит директору Театра оперы и балета им. С. М. Кирова Георгию Михайловичу Коркину. 57-летний театральный функционер не пытается оправдаться и представить Нуреева некоим исчадием ада, «политическим отщепенцем». Напротив, в написанном им тексте ощущается отеческая забота, тревога и переживания о сыне, неразумном, но любимом. Это удивительное письмо: Коркин, конечно, понимает, что его уволят из театра (так и случилось – за «развал идеологической ра-

---

на» 3 августа 1960 г. Балетный критик серьезно анализирует творческие работы молодого танцовщика, особо выделяя Альберта в «Жизели»: «Не легкомысленным соблазнителем, не расчетливым эгоистом, не избалованным придворным предстает герой Нуреева. Его Альберт очень юн и влюблен по-мальчишески одержимо. Он и сам потерял голову от охватившего его потока чувств. <…> Внутренняя наполненность, правда человеческих страстей сочетались у него с внешней элегантностью. <…> Нуреев во многом преодолел былую небрежность, разбросанность танцевального рисунка, строже стал стиль его исполнения». Но тут же автор пеняет исполнителю на увлеченность только собой: «В дуэтах с Дудинской (балет «Лауренсия». – *О. Ф.*) Нуреев держался так самостоятельно, словно забывал, что его порыв должен быть адресован Лауренсии, и только ей». В стремлении к виртуозности танцовщик часто забывал о смысле роли, что не осталось без внимания критика: «Ниже своих возможностей станцевал Нуреев и партию Базиля. Она распалась в его исполнении на выигрышные вариации и проходные эпизоды. В первых Нуреев старался блеснуть, ко вторым отнесся весьма равнодушно. Эта недопустимая сценическая манера свидетельствует о неуважении к собственному таланту, не говоря уже о зрителе».

[19] ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 918. Л. 274.

боты»), но последнее, что он говорит в должности директора, – это добрые слова в адрес Нуреева, явно не согласующиеся с обличительным тоном, который задан советской прессой:

> Я знал Нуреева с конца 1958 г., т. е. со времени моего назначения на работу в театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Тогда решался вопрос о его переходе в Большой театр СССР. Мне удалось сохранить Нуреева в балетном коллективе нашего театра.
>
> По мнению многих ведущих работников театра, Нуреев отличался редкой природной одаренностью и отличными танцевальными данными. Из неоднократных бесед с Нуреевым я вынес впечатление о нем как о человеке неуживчивом, вспыльчивом и раздражительном. Он был одержим своей профессией. С начала работы в театре у него постоянно возникали творческие разногласия с дирижерами, режиссерами и главным балетмейстером.
>
> За непродолжительное время работы в театре Нуреев несколько раз участвовал в зарубежных поездках балета. В 1959 г. на VII Всемирном фестивале молодежи в Вене и гастролях в Болгарии; в 1959–1960 гг. на гастролях балета в ОАР и Ливане. Последний раз он выезжал в сентябре – октябре 1960 г. в ГДР вместе с Кургапкиной. В этой поездке, как и в предыдущих, Нуреев вел себя правильно, не давая никаких оснований для серьезных претензий к нему.
>
> На основании личных наблюдений я могу утверждать, что не было никаких оснований предполагать, что Нуреев когда-нибудь изменит Родине. Я хорошо знал семью, в которую он входил[20]. Его поведение в этом доме не вызывало никаких сомнений в его настроениях и намерениях.
>
> Перед самым отъездом в Париж я имел продолжительную и обстоятельную беседу с Нуреевым. Нами подробно обсуждались перспективы его работы в театре,

[20] Речь идет о семье педагога Александра Пушкина и его жены Ксении Юргенсон, в доме которых Нуреев жил до момента побега из Советского Союза.

личные и творческие планы. Нуреев подробно говорил о своих пожеланиях по работе. В связи с тем, что сестра Нуреева вышла замуж, он просил увеличить его жилплощадь[21]. Мы положительно договорились с ним и по этому вопросу.

Тогда же он обсуждал с Вирсаладзе практические вопросы, связанные со своими выступлениями во время предстоящих гастролей в США[22]. Обсуждал с ним костюмы и грим Ферхада в балете «Легенда о любви»[23].

В Париже Нуреев жил в одном номере с Соловьевым[24].

В начале гастролей в Париже Нуреев почти не был занят, и только в конце первой половины, по моему настоянию, он был введен почти во все спектакли и концертную программу. После этого Нуреев полностью был загружен. Он выступил во Дворце спорта в 12 спектаклях из 16-ти.

---

[21] Когда Р. Нуреев пришел в театр, ему и балерине Алле Сизовой на двоих дали двухкомнатную квартиру на Петроградской стороне. Но Нуреев в эту квартиру так и не въехал: она находилась довольно далеко от театра. В комнате поселилась его старшая сестра Роза. Вероятно, перед отъездом на гастроли директор пообещал Нурееву содействие при получении отдельной квартиры.

[22] Гастроли балетной труппы ГАТОБ в США состоялись в конце 1961 г.

[23] Об этом рассказывает Алла Осипенко: «Как-то в один из свободных дней мне посчастливилось гулять по Парижу с С. Б. Вирсаладзе. <…> Когда мы зашли в кафе, он начал <…> рассказывать мне историю с Рудиком: <…> “Знаете, пару дней тому назад Нуреев обратился ко мне с просьбой поехать с ним на фабрику, где делают материалы «ликро», и выбрать нужное количество и нужные цвета для его костюма в «Легенде о любви». <…> И мы поехали, купили все, что я считал нужным. Он оставил там почти все деньги, выданные ему за гастроли» (*Осипенко А.* Одна великая любовь // Рудольф Нуреев. Три года на Кировской сцене. СПб., 1995. С. 141).

[24] Соловьев Юрий Владимирович (1940–1977), советский артист балета, солист ГАТОБа (1958–1977).

Вскоре по приезде в Париж Нуреев стал встречаться с молодежью, сексуально развращенной, и поздно возвращался в гостиницу, что сразу обратило на себя внимание. Я серьезно беседовал с Нуреевым о его неправильном поведении и о требованиях к нему, предъявляемых за рубежом. Я говорил с ним отдельно или вместе со Стрижевским. После последнего разговора, носившего категорический характер, Нуреев значительно изменился к лучшему. Он стал отпрашиваться и раньше возвращаться в гостиницу.

В середине нашего пребывания в Париже Стрижевский в общем разговоре впервые сказал мне, что с Нуреевым обстоит неблагополучно, он поздно возвращается и общается с нежелательными людьми. Стрижевский заявил, что Нуреев не должен ехать в Англию, и он будет ставить вопрос об отправке Нуреева в СССР. Я ответил, что решать вопрос об изоляции Нуреева от труппы будет очень сложно. Позднее Стрижевский к вопросу о поведении Нуреева не возвращался. Сам Нуреев более не привлекал моего внимания, так как не нарушал наших требований.

15 июня (а отъезд должен был состояться 16-го утром) я был вызван в Советское посольство в Париже, где поверенный в делах тов. Немчина в присутствии Стрижевского и советника по вопросам культуры Вдовина объявил мне о том, что состоялось решение об отправке Нуреева в Советский Союз.

На это я сказал, что за последнее время Нуреев резко изменился к лучшему. Я также сказал тов. Немчине, что театру будет сложно, ибо еще не сделаны вводы и остались одни сутки – сможет ли Посольство обеспечить билет на самолет. Тов. Немчина ответил, что решение о Нурееве окончательное, его надо выполнять, а билет на самолет заказан. Тут же были распределены обязанности. Стрижевскому было поручено сопровождать Нуреева, обеспечить его посадку в самолет и отправку в СССР. Мне было предложено вылететь вместе с труппой в Лондон.

Было оговорено, что 16 июня по приезде на аэродром я буду вызван к телефону, после чего объявляю Нурееву

о том, что он должен срочно вылететь в Москву, и тогда с ним останется Стрижевский до момента отлета самолета в СССР. Первым должен был вылететь самолет с труппой, направляющейся в Лондон, после чего будет отправлен Нуреев на более позднем самолете.

Я заявил, что данное предложение об отправке Нуреева неразумно. Мне сказали, что другого выхода нет, и тогда предложение Немчины было принято к исполнению.

Следует отметить, что за несколько дней до переезда балетной труппы в Лондон вместе с театральным имуществом были отправлены личные вещи артистов, в том числе все вещи Нуреева.

В последние дни нашего пребывания в Париже Нуреев просил меня уточнить дату его выступлений в Лондоне, в частности, он интересовался своими выступлениями в «Жизели». В связи с этим я взял на себя миссию договориться с Семеновым, постоянным партнером Колпаковой, о том, что в Лондоне в спектакле «Жизель» с ней будет выступать Нуреев. Он хотел заранее знать даты своих выступлений, чтобы иметь возможность, как он говорил, пригласить на эти спектакли своих парижских друзей.

16 июня, когда мы стояли в очереди на посадку в самолет на Лондон, я был вызван к телефону и, вернувшись, объявил Нурееву, как было заранее оговорено в Посольстве, что ему необходимо вылететь в Москву. Нурееву сделалось плохо, он трижды падал в обморок. В это время заканчивалась посадка на лондонский самолет, и я был вынужден последовать за труппой.

Нуреев остался на аэродроме вместе со Стрижевским и советником Посольства. Что произошло дальше, мне неизвестно[25].

15 августа 1961 г. состоялось заседание бюро Ленинградского обкома КПСС по так называемому делу Нуреева; было принято секретное постановление «Об ошибках руководства Ленинградского ака-

[25] ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 918. С. 278–280.

демического театра оперы и балета им. С. М. Кирова по подготовке и проведению гастролей балетной труппы за рубежом». В нем говорилось:

> В период гастролей во Франции солист театра Нуреев совершил тяжкое преступление – изменил Родине, остался в Париже. Бюро обкома КПСС считает, что одной из причин изменнического поступка Нуреева является слабая политико-воспитательная работа в театре, безответственность при подготовке к гастролям со стороны руководства театра. В результате дирекцией театра была составлена неправдивая, хвалебная характеристика на Нуреева. Никакой политико-воспитательной работы в коллективе не велось, партийная и комсомольская группы бездействовали. Нельзя иначе как политической близорукостью назвать отношение руководителей поездки к нарушителям дисциплины в труппе. Так, не вызвало должной тревоги грубое нарушение производственной дисциплины и инструкции о поведении граждан СССР за границей со стороны Нуреева.
>
> Бюро обкома КПСС постановляет:
>
> 1. За неудовлетворительную подготовку коллектива балета к гастрольным поездкам и допущенные ошибки в руководстве гастрольной группой за рубежом директора Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова т. Коркина Г. М. снять с работы и объявить ему выговор с занесением в учетную карточку.
>
> 2. Дирекции и партбюро театра обратить серьезное внимание на подготовку балетной труппы к гастролям в США. Разработать план политико-воспитательной работы в коллективе балета. Усилить партийную прослойку среди участников гастролей[26].

[26] Цит. по: *Максименков Л.* ЦК КПСС и «балетное дело». Побег Рудольфа Нуриева в партийных документах. Архивные разыскания Леонида Максименкова // КоммерсантЪ-Огонек. 2017, 11 дек. С. 34.

Приведенные выдержки из документов и писем, созданных по настоянию «компетентных органов», дополняют историю побега Рудольфа Нуреева и являются характерным памятником эпохи.

УДК 82.09

De l'épistolaire au poème chez Jules Supervielle. Un poien évolutif à travers la correspondance

Marion Simonin (Paris)

Творчество Жюля Сюпервьеля: от эпистолярного жанра к поэзии. Развитие поэтического текста посредством и под влиянием переписки

Марион Симонен (Париж)

Аннотация. Жюль Сюпервьель, франкоязычный поэт родом из Уругвая, на протяжении долгого времени создавал свой собственный уникальный стиль. На этом пути его сопровождали известные литераторы и критики, с которыми Сюпервьель вел многолетнюю переписку. Изучение этой переписки помогает осознать влияние общения с друзьями на формирование поэтики Сюпервьеля, выявляет проблематику поиска адресатов его стихотворений.

Голос Сюпервьеля необычен, и потому столь важны для него хвалебные отзывы старших товарищей – Поля Фора (Paul Fort), автора предисловия к сборнику «Стихотворения» (Poèmes), и Андре Жида (André Gide), благодаря покровительству которого молодой поэт вошел в круг литераторов Нового французского обозрения (Nouvelle revue française). В тесном сотрудничестве с авторами этого литературного журнала – Валери Ларбо (Valéry Larbaud), Жаном Поланом (Jean Paulhan), Рене Этьемблем (René Étiemble) – происходит работа над сборником «Гравитации» (Gravitations) (1925) и романом «Выживший» (Le Survivant) (1929). В основе их переписки размышления о творческой манере Сюпервьеля; о ритме его стихов; о работе над образами,

положившие начало новой культуры журнала Новое французское обозрение.

О многолетнем дружеском общении, способном преодолеть пространство, свидетельствует переписка Сюпервьеля с поэтом Альфонсо Рейесом (Alfonso Reyes). Объединенные общими литературными интересами, Сюпервьель и Рейес на протяжении всей жизни обмениваются плодами своего литературного творчества. Они проводят некоторое время в Париже (середина 1920-х гг.), а впоследствии продолжают эпистолярное общение и посылают друг другу отклики на недавно опубликованные произведения. Отметим хвалебный отзыв Сюпервьеля на книгу Рейеса (1953) – ему особенно близка тема дружбы, которую развивает поэт.

Но переписка Сюпервьеля – это и своеобразные письма в стихах: поэтические тексты становятся посланиями, адресованными другому, будь то ближний или дальний собеседник. Каждому он предназначает слова, идущие от самого сердца, призванные вместить в себя энергию целой вселенной и многих миров.

Посвящения и обращения близким поэту людям формируют первую составляющую этих посланий – стихотворений на рождение детей (к примеру, шестой дочери Анны-Марии); текстов, адресатом которых становится Пилар, его жена (ее имя переводится с испанского как «колонна»). Пилар – постоянный собеседник и корреспондент Сюпервьеля, тонкий проводник в сфере любовной поэзии. Чувством любви к близким проникнуты стихотворения сборника «Невинный каторжник».

Отметим характерную особенность писем Сюпервьеля на медицинскую тему – они превращаются в поэтические послания и даже своеобразное завещание докторам (поэт жертвует науке свое тело).

Адресатом стихотворений Сюпервьеля становится собирательный образ друга: им может быть издатель Жан Полан, которому Сюпервьель посылает свои стихи в надежде услышать добрую критику; или старший товарищ Валери Ларбо, проводник в области поэзии,

адресат «Гравитаций» (Gravitations); или художник Педро Фигари (Pedro Figari) из Уругвая, адресат «Возраста каверн» (L'âge des cavernes); или Мария Бланшар (María Blanchard) из Испании, к которой обращено стихотворение «Математика» (Mathématiques).

Сюпервьель также посвящает стихи своим коллегам-поэтам: испанскому писателю Рамону Гомесу де ла Серна (Ramón Gomez de la Serna) (стихотворение «Без стен» (Sans murs)); писателю, переводчику, критику, сотруднику NRF Виктору Льоне (Victor Llona) (стихотворение «Утро мира»); перуанскому юристу и писателю Гарсия Кальдерону (García Calderón).

Сюпервьель обращается к людям, покинувшим этот мир. В пространстве одной и той же темы он пишет разным размером и с разными интонациями. Рано почившим родителям Сюпервьель адресует не одно поэтическое посвящение, выражая им свою признательность и всё теснее сближаясь с ними. Слово оживает тем более, что оно адресно.

Поэт посвящает стихотворения памяти своих друзей и старших современников: Жан Жироду (Jean Giraudoux), Райнер Мария Рильке (Rainer Maria Rilke), Хулио Эррера-и-Рейссиг (Julio Herrera y Reissig), – восхищаясь их творчеством и одновременно совершая попытку вступить в диалог с миром за гранью досягаемого. Его строки или непосредственно вызваны траурным событием, или отдалены от него. Так, в честь Райнера Марии Рильке некоторое время спустя после его ухода из жизни Сюпервьель пишет стихотворение «Олорон-Сент-Мари» (Oloron-Sainte-Marie), а поэту Хулио Эррере-и-Рейссигу посвящает стихи на годовщину его смерти. Воскрешение из мертвых посредством лирического высказывания таит в себе ощущение хрупкости и недолговечности возвращения в мир живых; зачастую сплетается с изображением трагической судьбы поэта.

Наконец, адресатом текстов Сюпервьеля оказывается незнакомец, неведомый собеседник – реальный или метафизический образ. Установление дружеско-

го контакта посредством творческого высказывания, ощущение незримой нити, соединяющей людей, – одна из идей поэзии Сюпервьеля. Сродниться с другими посредством стихотворений-писем, отправленных в иную вселенную, по несуществующим адресам, значит быть открытым сложной и противоречивой красоте этого мира, достичь абсолютного присутствия, которое можно ощутить лишь в поэзии.

Уникальное положение Сюпервьеля – уругвайского поэта, живущего во Франции и пишущего на французском языке, – дает ему особенное ощущение силы поэтического слова, не знающего границ. Поэтому ценность человеческого общения для него так понятна. В стихотворении «Завещание» Сюпервьель упоминает всех своих адресатов, для каждого приберегая особый дар – слово, которое он вручает миру, дабы воздать ему то, что получил от него, на благо будущих поколений поэтов, – и дар великой литературной и творческой дружбы, которым сумеют распорядиться его грядущие альтер эго.

Ключевые слова: Жюль Сюпервьель, эпистолярия, творческие наставники, Альфонсо Рейес, генезис поэтики, литературные взаимовлияния, воображаемая переписка.

Марион Симонен (Университет Париж-Эст-Кретей, *(Université Paris-Est Créteil)* Франция) защитила диссертацию по образам и поэтике тела в поэзии Жюля Супервьеля. Специализируется на изучении французской поэзии XX в., связей между литературой и медициной, а также взаимовлияний французской и русской литературы. Преподавала в различных университетах, работает логопедом по методу нейрофункциональной перестройки, который подразумевает поэтическую декламацию. Среди ее публикаций – статья «Поэтическое повествование о болезни, от телесного события до стремления к знанию» (в сборнике «Health and Wellness Face to Literature», Лимож, 2017).

The Epistolary in the Poetry of Jules Supervielle: An Evolutionary Poetics Through Correspondence

Abstract. The poetry of Jules Supervielle gestated over a long period of time before the poet found his authentic voice. Famous authors and critics illuminate the way: Supervielle exchanges letters with them. This article studies the specific role played by the epistolary in the genesis of Supervielle's texts and, through a reciprocity of influence, how Supervielle's letters encourage the evolution of poetic thought in his addressee. The study focuses on the various faces, real or figurative, that emerge in the literary and artistic correspondence between Jules Supervielle and French writers and artists, as well as in his correspondence with Uruguayan and other Latin American personalities. Also considered is the question of how Supervielle invites the close or distant addressee.

Keywords: Jules Supervielle, epistolary, writers' guides, Don Alfonso Reyes, poetical genesis, literary exchanges, imaginary correspondence.

Marion Simonin – PhD, wrote a thesis titled *The Images and the Poetics of the Body in the Poetry of Jules Supervielle*. Her research specialties include French poetry of the 20th century, links between literature and medicine, and echos between French and Russian literature. She has taught in different universities and works as a speech therapist, employing a method of neurofunctional reorganization that implicates poetical recitation. She published the paper «The Poetical Speaking of Illness, from the Corporal Event to the Desire of Knowledge», in María de Jesus Cabral and José Domingues de Almeida (eds.), *Health and Wellness Face to Literature* (Limoges, 2017).

marion.simonin@gmail.com

La poésie de Jules Supervielle a cela de singulier qu'elle a mûri durant un temps long avant d'arriver à cette voix qui «crée une continuité par-dessus les abîmes», ce que célébrait Rilke dans une heureuse lettre adressée à son cadet sur le tard[1]. En effet, la quête de la voix véritable est ardue pour le poète, mais elle est stimulée et éclairée par des auteurs et critiques reconnus, avec qui Supervielle entretient des échanges soutenus. Notre propos mène une réflexion sur le rôle spécifique que joue l'épistolaire dans la genèse des textes de Supervielle, et par un effet de réciprocité de l'influence, comment les lettres de Supervielle ont permis l'évolution de la pensée de l'art chez le destinateur.

La réflexion se focalisera sur les divers visages, réels ou figurés, qu'a suivis la correspondance littéraire et artistique entre Supervielle et les écrivains et artistes français d'une part, et uruguayens et plus largement latino-américains d'autre part. En outre, Supervielle lance des invites au destinataire proche ou lointain: la question des destinataires fera l'objet de notre seconde partie.

I. Correspondance avec les guides

a) Des échanges stimulants entre écrivains

La voix de Supervielle est celle d'un «hors-venu»[2]. Elle ne peut donc être que «[h]ors courant», comme

[1] Lettre de Rilke à Jules Supervielle, datée du 28 novembre 1925, citée dans Claude Roy, *Jules Supervielle*. Paris: Seghers, 1981.

[2] Jules Supervielle, «Le Hors-venu», *Les Amis inconnus, Oeuvres poétiques complètes*, Michel Collot (dir.), Paris: Pléiade, 1996, p. 305–306, et «Le Hors-venu», *Oublieuse mémoire, OPC, op. cit.*, p. 498.

la qualifie Lionel Ray[3]. Cette «voix 'qui n'est pas d'ici', […] famili[ère] des distances interstellaires qui sont en nous et hors de nous»[4], doit pourtant se faire une place dans le monde littéraire pour être reconnue dans sa singularité. Pour ce faire, les premières reconnaissances amicales dont il bénéficie, notamment de la part de Paul Fort dans sa Préface élogieuse à *Poèmes*[5], ou le soutien essentiel de Gide, qui l'intronise dans le cercle privilégié des écrivains de *La Nouvelle Revue française* après avoir remarqué ses poèmes, lui sont favorables.

«L'esprit NRF»[6], engagé et familial, permet à Supervielle de travailler sous l'égide d'écrivains reconnus et influents. Valéry Larbaud devient son premier maître et son conseiller pendant plus d'une décennie. C'est sous son œil attentif et bienveillant que Supervielle élabore son recueil *Gravitations*. Jean Paulhan, directeur de la Revue, avec lequel l'amitié se consolide dans le temps, devient son conseiller principal à partir de son roman *Le Survivant* (1929). Les échanges qu'il a avec lui et d'autres, en particulier par la lettre, comme Étiemble, sont fructueux, et l'obligent à opérer une véritable réflexion sur son art, sur le rythme de ses vers, sur le travail des images. Car ses amis, s'ils s'extasient lorsqu'ils apprécient ses poèmes, n'hésitent pas à lui faire part

---

[3] Lionel Ray «Deux grands lyriques», *Europe*, «Jules Supervielle – O.V. de L. Milosz – littérature du Luxembourg», Paris, Éditions André Silvaire, avril 1995, n° 792, p. 3.

[4] Ibid.

[5] Paul Fort, Préface à *Poèmes* (1919), *OPC, op. cit.*, p. 47–49; significative de l'estime qu'il porte à son ami, sa conclusion dit que les vers de *Poèmes* sont «du plus sensible poète; or, ils sont d'un vrai poète; donc, ils sont d'un grand poète», *ibid.*, p. 49.

[6] Analysé notamment par Florence Davaille dans «Comment devient-on un 'poète de la NRF'»? Les hommes de la Revue, leurs lettres et Jules Supervielle», *Épistolaire*: revue de l'A.I.R.E., Paris, Honoré Champion, n° 34, 2008, p. 71–79.

de leur réserve lorsqu'ils trouvent l'expression gauche ou les écrits médiocres. Les écrivains cherchent, respectivement, à faire évoluer leurs écritures. Comme le précise Florence Davaille, il s'agit bien d'un «processus partagé»[7] entre amis véritables plus que de prescriptions d'écriture. Supervielle est ravi de ces échanges, et tombe souvent d'accord avec les commentaires de ses amis, qui élèvent une voix presque unanime pour dire que sa poésie est autrement supérieure à son théâtre. Paulhan écrit une note patente à ce sujet à un ami commun, André Lhote: «cette manie [de Supervielle] de transformer toutes les pièces en opéra, en ballet, en opéra-bouffe, est ridicule»[8]. Quant à Paulhan, il reproche ouvertement à Supervielle son théâtre, qui ne le porte guère loin: «Peut-être y a-t-il dans une pièce quelque chose comme le souffle, l'élan. Le tien ne te porterait pas beaucoup plus loin qu'un second acte»[9]…

À partir de 1928, Port-Cros devient une sorte de centre littéraire estival, suite à la villégiature des Supervielle et de Paulhan dans le secteur cette année-là, où ils reçoivent de nombreux amis de la Revue. Les échangent fusent. La correspondance entre les différents membres de la Revue témoigne des liens amicaux qui se tissent entre eux au fil de l'histoire, ouvrant la voie de la création d'une nouvelle littérature: la collaboration entre auteurs, l'échange de textes et d'idées

---

[7] Florence Davaille, «Comment devient-on un 'poète de la NRF'» Les hommes de la Revue, leurs lettres et Jules Supervielle», *Épistolaire*: revue de l'A.I.R.E., Paris, Honoré Champion, n° 34, 2008, p. 78.

[8] Note manuscrite, rapportée dans la *Correspondance*: 1919–1961, Jean Paulhan, André Lhote, Paris, Gallimard, «Les cahiers de la NRF», 2009, p. 568.

[9] Jean Paulhan, lettre sans date, milieu des années 30, propos rapporté par Florence Davaille, «Comment devient-on un 'poète de la NRF'?», article cité, p. 79.

dessine peu à peu l'invention d'une véritable culture estampillée *NRF*. Les écrivains échangent sur ce qui se publie. Ainsi, Paulhan demande son avis à Supervielle au sujet du *Mur* de Sartre dans une de ses lettres, tout en s'enthousiasmant sur son «Prière à l'inconnu», paru dans *La NRF* en 1937: «Tout le monde est fou de ton poème»[10], mais il lui fait part aussi de ses difficultés à écrire *Les Fleurs de Tarbes* deux mois plus tard.

b) Les lectures réciproques: l'amitié de Jules Supervielle et de Don Alfonso Reyes

Une amitié particulière, de toute une vie, lie ces deux écrivains rattachés à l'Amérique latine. Cette amitié s'avère très importante sur le plan personnel et scriptural pour Supervielle, car elle lui permet, outre le fait de réfléchir sur un plan intellectuel à propos du façonnement de ses vers, d'entretenir une amitié de cœur même lorsque les chemins seront séparés par l'Atlantique.

Reyes et Supervielle font connaissance en 1913, dans le petit cercle d'intellectuels Latino-Américains et d'étudiants spécialistes de l'espagnol formé autour du Professeur Martinenche, lequel avait fondé le *Groupement des Universités et Grandes Ecoles de France pour les rapports avec l'Amérique latine* et créé une *Bibliothèque américaine* avec un *Bulletin*, afin de resserrer les liens entre la France et l'Amérique latine. Alfonso Reyes, second secrétaire de la légation mexicaine, se joint à ce groupe cette année-là. Il repère vite Supervielle, dont il avait lu les fragments de thèse publiés entre 1910 et 1912 dans le *Bulletin*. Si Supervielle avait entamé des recherches sur «le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine», qu'il n'avait pas achevées,

[10] Propos rapporté dans la *Correspondance*: 1919–1961, Jean Paulhan, André Lhote, Gallimard, coll. «Les cahiers de la NRF», 2009, p. 255.

Reyes avait traité du «Paysage dans la poésie mexicaine du XIXe siècle»[11]. La connivence littéraire et personnelle semble alors évidente: une même attention portée à la nature et aux lettres du Nouveau Continent rapproche les deux jeunes gens, d'autant plus qu'elle relève d'une attitude assez nouvelle à l'époque, où les écrivains Latino-Américains se préoccupaient plus de décrire leurs séjours parisiens que de célébrer la beauté originale de leur pays.

Entre 1924et 1926, Reyes et Supervielle se fréquentent assidûment à Paris. Supervielle lit ses poèmes en cours à son ami, qui précise: «C'était un véritable besoin, pour Supervielle, de lire, de sa voix sourde, à une oreille amie, les poèmes griffonnés sur des bouts de papier qui encombraient ses poches»[12]. Bien que Reyes reparte de l'autre côté de l'Atlantique en 1926, les deux amis ne cesseront de correspondre, Reyes envoyant fidèlement à son ami chaque ouvrage qu'il publie. De son côté, en juillet 1953, Supervielle adresse des compliments élogieux à Reyes sur sa nouvelle publication, en des termes qui pourraient lui échoir:

> Vous vous êtes illustré dans les vers comme dans la prose. Vos livres sont particulièrement amicaux.... C'est le règne de l'exquise complicité d'auteur et de lecteur, livres d'humanités (avec ou sans s), livres qui ne pouvaient être que de vous mais tout de même rattachés à l'homme par ce qu'il y a de divin en chacun de nous, que vous savez susciter ou ressusciter, livres où le cœur est lui aussi très inventif, livres de tout l'homme et pas seulement de

[11] Traduction personnelle du titre original, «El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX», Mexico, 1911.

[12] Reyes, Alfonso, *Diario*, cité dans Patout, Paulette, «L'amitié de Jules Supervielle pour Don Alfonso Reyes: 21 lettres inédites de Jules Supervielle», *Littératures*, Toulouse, n° 3, printemps 1981, p. 71.

> vos idées et de vos trouvailles intellectuelles. Que c'est beau quand la Méditerranée et le golfe du Yucatan ne font qu'un, à la grande stupéfaction des géographes et pour les joies inédites du lettré et quand les héros grecs débarquent sur les plages du Nouveau Monde![13]

Dans de nombreuses lettres, Supervielle fait part à Reyes de l'amitié qu'il a senti à la lecture de ses œuvres: l'énergie qui circule entre ces deux âmes d'écrivain vont jusqu'à se transposer dans leurs écrits, pour se distiller ensuite dans les cœurs.

La correspondance de Supervielle avec les critiques et écrivains de son temps, davantage qu'un ensemble de prescriptions pour son écriture, l'incitent à trouver ce qu'il y a de plus juste dans sa voix, et à poursuivre ses efforts dans le genre où son talent s'exerce le mieux. L'étude de la correspondance de Supervielle avec ses pairs a donc ceci de spécifique qu'elle doit s'orienter, pour être juste, vers la recherche des indices qui révèlent les incitations des destinateurs à enrichir la voix poétique, et les réponses du destinataires qui montrent sa prise de conscience et l'orientation évolutive de ses choix esthétiques. Mais étudier la correspondance de Supervielle, c'est aussi s'ouvrir à un type de lettres original, car Supervielle écrit de nombreux poèmes qui s'avèrent des poèmes-lettres: les poèmes se font messagers entre le poète et divers destinataires, allant des proches aux inconnus. À tous, il envoie ses mots venus de l'âme, destinés à rassembler les énergies des univers.

II. La question des destinataires

Il y a chez Supervielle une multiplication des destinataires ou des figures du destinataire, qui s'organisent en réseaux de sens et révèlent le rôle que

[13] Lettre du 24 juillet 1953; propos rapportés dans Patout, Paulette, «L'amitié de Jules Supervielle…», *op. cit.*, p. 90.

les différents personnages prennent par rapport à sa poésie: l'amitié se distille dans les dédicaces et les adresses aux êtres chers. L'originalité de l'épistolaire chez Supervielle réside dans sa propension à revivifier ses amis morts, et à créer une connivence avec les inconnus grâce à des poèmes qui s'apparentent à des missives poétiques.

a) L'entourage

Le poète se penche avec délicatesse sur les nouveaux enfants de la famille, notamment dans la section «L'enfant née depuis peu»[14], dans laquelle le poème «Pour Anne-Marie» ouvre la porte à son admiration étonnée lors de la naissance de sa sixième enfant. Par ailleurs, il est un personnage éminent dans la famille: Pilar, qui signifie «pilier» en espagnol, est un être fondamental dans le paysage de Supervielle, sans qui il ne serait pas véritablement devenu lui-même. Elle est l'épouse idéale, présence discrète et constante à ses côtés, qui lui assure la permanence d'une quiétude silencieuse en tout temps et en tout lieu pour sa poésie. Elle est dédicataire de plusieurs recueils: *Comme des voiliers*, en 1910, porte la dédicace «À ma femme» ; *La Fable du monde*, en 1938, formule explicitement la gratitude du poète: «À Pilar, pour la remercier de m'être si chère». Enfin, le poème «Cœur»[15] la met, par images, au centre physique et poétique du texte. Il dit d'elle: «Sûre de vous, vous souriez dans l'embrasure / Quand j'hésitais encor entre mille figures»[16]. Pilar est le garde-fou qui préserve de la folie: elle sait se couler en de multiples objets, puis recouvrer sa forme initiale afin de rappeler sa réalité tangible à son poète de mari. *In fine*, elle est l'amie-repère convoquée lorsque le poète se sent perdre

[14] Jules Supervielle, *Le Forçat innocent, OPC*, p. 293–295.

[15] *Le Forçat innocent, OPC*, p. 238.

[16] Section *Métamorphose*, *La Fable du monde, OPC*, p. 392.

pied, elle est la destinataire première des poèmes, la correspondante quotidienne dans la vie réelle, l'interlocutrice en filigrane des poèmes de l'amour.

Rappelons que Supervielle a un rapport en apparence paradoxal au corps, puisqu'il est poète grâce à la conscience aiguë qu'il a de son corps souffrant, mais aussi grâce à l'intervention des spécialistes qui le soulagent de ses douleurs: l'apaisement retrouvé lui permet d'écrire. Il dédie un de ses poèmes, «Les nerfs[17] au neurologue Thierry Alajouanine, plus dans le but de lui offrir un plaisir de lecture que dans celui de lui soumettre un texte didactique sur ces nerfs qui font «violence» au poète en le blessant de «coups de couteaux» et de «poignards»[18] que les interventions médicales adoucissent: l'imagerie poétique transmute l'intensité de la douleur après coup, s'inscrivant comme lettre ouverte de remerciement aux médecins humanistes auxquels Supervielle confie son corps.

Par ailleurs, le poète se risque plus loin dans sa confiance complice avec ses bienfaiteurs, en faisant acte de don total de son corps à la science dans «Testament»[19]:

> Je lègue l'heure de ma mort
> Sans vouloir leur faire tort,
> À tous médecins de ma vie
> Afin qu'enfin ils l'étudient
> Ou plutôt même, sans rancœur,
> À leurs oreilles bénévoles
> Qui se penchaient à tour de rôle
> Sur mes poumons et sur mon cœur.

L'humour triste qui teinte ce poème permet un legs amical et une reconnaissance pour ceux qui se

[17] *Oublieuse mémoire*, *OPC*, p. 498–499.

[18] Ibid.

[19] *1939*, *OPC*, p. 468–469.

sont attentivement occupés de son corps malade, particulièrement son cœur arythmique et ses nerfs fragiles.

Le destinataire du poème est aussi l'ami, cette figure engageant des formes variées. Il y a l'ami éditeur, Jean Paulhan, à qui Supervielle destine ses poèmes pour critique préalable et à qui il dédie *Le Forçat innocent* (1930). Il y a aussi le destinataire-éclaireur, aîné et guide, Valéry Larbaud, à qui il dédie l'un de ses recueils majeurs, *Gravitations* (1925). Le destinataire est aussi l'ami artiste: Pedro Figari, peintre Uruguayen, est le dédicataire de l'«Âge des cavernes»[20] et María Blanchard, peintre espagnole, reçoit «Mathématiques»[21]. Supervielle dédie également des poèmes à des pairs, comme Ramón Gomez de la Serna (écrivain espagnol, alors en passe d'être traduit sous l'impulsion de Larbaud, à qui Supervielle dédie «Sans murs»[22], Victor Llona (écrivain, traducteur, critique et collaborateur à la *NRF.*, à qui il dédie «Le matin du monde»[23]) ou García Calderón (juriste et écrivain Péruvien installé à Paris, à qui il dédie «Je serai franc ainsi qu'une main grande ouverte…»[24]), et à des amis fraternels, comme Michaux, à qui il dédie son «Au feu!»[25]. Enfin, le poète s'adresse au lecteur, qui est sollicité pour venir se loger au cœur même des mots offerts: «Allons, mettez-vous là au milieu de mon poème…»[26].

Les destinataires évoqués sont des destinataires réels et vivants au moment de la dédicace. Cet élan

---

[20] *Gravitations*, *OPC*, p. 217.

[21] *Gravitations, OPC*, p. 177.

[22] *Gravitations, OPC*, p. 176.

[23] *Gravitations*, p. 171.

[24] *Poèmes, OPC*, p. 52.

[25] *Gravitations, OPC*, p. 226.

[26] *La Fable du monde, OPC*, p. 391.

explicite d'amitié qui relie les arts et les cœurs par l'intermédiaire du verbe poétique, Supervielle l'élargit à d'autres univers. Poète affectionnant particulièrement l'obscurité et le sondage des profondeurs, il adresse également des missives poétiques d'amitié aux disparus.

b) Les morts

Il y a donc, à l'opposé et de manière prégnante chez Supervielle, une propension à destiner des poèmes à des amis morts. Les destinataires sont divers, et permettent au poète de chercher la justesse de sa voix, par l'écriture de poèmes dont le ton et le rythme évoluent au fur et à mesure des versions, tout en exploitant le même thème et les mêmes personnages. Ses parents, ces êtres chers trop tôt perdus, se voient attribuer une dédicace *a posteriori* dans le poème liminaire du premier recueil publié, où titre et dédicace sont réunis: «À la mémoire de mes parents»[27]. Le poète tente, par cette dédicace *post mortem*, de présentifier ses parents par le truchement de la poésie. Plus tard, dans la section «In memoriam», le poème «Les Portraits»[28], est dédicacé «À la mémoire de mes Parents» et revisite les chers morts, fixant leurs figures, leurs attributs. La figure maternelle est davantage convoquée. En effet, Supervielle lui consacre divers poèmes, dans des sections différentes: «À ma mère»[29], et «Le Portrait»[30] tentent de réunir mère et fils le temps de l'écriture, et le recueil *Poèmes*[31] lui est dédié. Par ces adresses répétées, Supervielle tisse et consolide l'ouvrage de

[27] *Brumes du passé, OPC, op. cit.*, p. 3.

[28] *Comme des voiliers, OPC*, p. 31.

[29] «Les regrets», *Comme des voiliers, OPC*, p. 27.

[30] *Gravitations*, p. 159–160.

[31] *OPC, op. cit.*, p. 45–119.

reconnaissance et, surtout, continue ses pas sur le fil des retrouvailles avec ses disparus. La lettre, loin d'être morte, est remotivée par le signe répété de la dédicace.

Les destinataires historiques (par rapport à l'histoire littéraire et personnelle de Supervielle) occupent aussi une place de choix dans la poésie supervillienne. Outre le fait qu'ils sont une démonstration d'admiration et de reconnaissance posthume envers ces amis émérites à des dates clés, ils engagent parfois l'écrivain dans un dialogue avec un monde impalpable. C'est le cas dans le texte «Jeunes filles de Jean Giraudoux (*In memoriam*)»[32], où apparaît un double objectif spirituel. Il s'agit là pour Supervielle de rendre hommage au dramaturge et de confirmer son admiration pour lui, en même temps que de continuer sa quête dans le monde des morts et d'affirmer les contradictions douloureuses de cette quête. Car si la mort est perceptible par la présence symbolique du marbre, les morts eux-mêmes demeurent inatteignables à cause de la légèreté sans poids et imaginaire des corps disparus, réduits à des esprits qui sont tout autant fruits de l'imagination du poète. Supervielle écrit également des textes de circonstance, rapprochés ou non de l'événement. Ainsi, il dédie un poème à Rainer Maria Rilke qui venait de mourir en décembre 1926, «Oloron-Sainte-Marie»[33], et offre au poète Julio Herrera y Reissig un texte circonstancié: «Anniversaire: Hommage au poète Julio Herrera y Reissig (pour l'anniversaire de sa mort)»[34], témoignage d'amitié autant qu'explication de la situation tragique de tout poète.

Ces dédicaces et ces poèmes destinés procèdent d'une amitié ambiguë: le poète paraît vouloir protéger

[32] *1939–1945, OPC*, p. 458.

[33] *Le Forçat innocent, OPC*, p. 257.

[34] *Oublieuse mémoire, OPC*, p. 525–526.

ses morts de l'oubli en les incluant dans sa parole, par les titres, les vers ou les dédicaces, et réaliser par retournement un acte de destruction par la parole, ce qu'il dit à son «Interlocutrice incertaine»[35]: «vous cherchant, je ne vous trouve, / Vous retrouvant, je vous détruis». Ce pouvoir destructeur de la parole est nuancé par le rythme binaire instauré entre les deux vers, qui crée un mouvement de balancier entre les deux actions, et par le fait même que le poète reconnaisse la violence contenue dans la présentification: amener un être disparu dans le texte, c'est risquer une nouvelle fois sa disparition, du fait de l'atmosphère inappropriée au mort. La lettre aux inconnus permettrait-elle de parvenir à un compromis?

c) Les inconnus

L'«ami inconnu», c'est celui que la poésie de Supervielle touche comme les autres, quelle que soit la distance géographique ou ontologique qui les éloigne, car l'esprit ne différencie pas le réel de l'imaginaire:

> Il vous naît un ami, et voilà qu'il vous cherche
> Il ne connaîtra pas votre nom ni vos yeux
> Mais il faudra qu'il soit touché comme les autres
> Et loge dans son cœur d"étranges battements
> Qui lui viennent de jours qu'il n'aura pas vécus[36].

À l'inverse, Supervielle lui-même peut figurer l'ami des lointains, inconnu pour ceux qui ne l'abordent que fictivement, par l'intermédiaire de son œuvre. C'est ce que fait savoir Jean Orizet:

> Entre fable et mystère, chaque poème de Supervielle est peut-être cette lettre venue d'un ami proche, et qu'il faut garder, sans l'ouvrir, contre son cœur, afin que, par une étrange et subtile osmose, elle finisse par nous

[35] Poème éponyme, *L'Escalier*, p. 583.

[36] «Les amis inconnus», *Les Amis inconnus, OPC, op. cit.*, p. 299.

habiter, par nous investir tout entier. Lisez Supervielle et il deviendra votre ami[37].

S'unir à soi, aux autres, par ces poèmes-lettres, ces adresses envoyées tels des signes entre les univers, c'est s'ouvrir à la beauté complexe et apparemment contradictoire du monde, c'est atteindre à une ubiquité singulière, celle qui se vit poétiquement, en survivant supervilllien qui s'éprouve «des deux côtés de la vie à la fois»[38].

Supervielle, celui que les écrivains de la *Nouvelle revue française* choisissent unanimement comme Prince des poètes en 1960, jouissait de la condition idéale pour lui du «hors-venu», qui le situait au carrefour de la solitude poétique et des amitiés littéraires et artistiques multiples. La correspondance s'avère pour Supervielle une nécessité établie par les contingences géographiques autant qu'une liaison lui permettant de guider ses efforts pour inscrire sa voix sur le chemin qui lui sied. Celui à qui les reconnaissances faisaient du bien avait été servi, d'une part par les conseils avisés du cercle parisien et par les gratifications officielles, puisqu'il reçoit notamment la légion d'honneur en 1933 et 1939, d'autre part par le passage d'amis proches ou lointains, mais toujours présents par l'essentielle correspondance qui créait des ponts entre les espaces et les temps, et qui lui offrirent la possibilité de devenir véritablement poète, doté des qualités précieuses que Jean Schlumberger tente de circonscrire en ces termes: «De là cette qualité si difficile à définir et si rare, bien que d'aucuns croient pouvoir la considérer

[37] Orizet, Jean, dans *Poésie* 1: Vagabondages: le magazine de la poésie, n° 8, «les animaux et leurs poètes» [dossier], Le cherche midi, hiver 96, p. 25.

[38] Jules Supervielle, «J'ai veillé si longtemps que j'en suis effrayant…», *Le Corps tragique, OPC*, p. 598.

comme mineure: le charme. De là aussi le sentiment que nous éprouvons pour cette œuvre et qui n'est pas un sentiment mineur: je l'appelais amitié»[39].

L'originalité de la correspondance de Supervielle, qui allie l'épistolaire et le poétique, aboutit à la création de lettres-poèmes: ses destinataires, ce sont aussi les êtres chers, les disparus, les inconnus. On comprend dès lors que la lettre figure, en amont de la production artistique, la genèse du poème: adresse liminaire, pensée préalablement au texte, elle contribue àengendre celui-ci. Dans son «Testament»[40], qui rassemble tous les légataires de sa poésie, avec des legs spécifiques et élargis, Supervielle offre ses mots au monde, afin de lui rendre ce qu'il a reçu de lui et que cela serve pour ses pairs et les générations futures. Les amitiés littéraires, et plus largement artistiques, sont reconnues et envoyées aux *alter ego* espérés.

---

[39] *La Nouvelle revue française*, n° 94, «Hommage à Jules Supervielle», octobre 1960, p. 655.

[40] Jules Supervielle, «Testament», *1939–1945, OPC*, p. 468.

УДК 82.09

Письма Алена-Фурнье: Формирование корпуса художественных текстов (К вопросу о синтезе родовых и жанровых начал)

Екатерина А. Кондратьева (Санкт-Петербург)

Alain-Fournier's Letters as Part of his Literary Heritage, Based on Poetry and Prose Synthesis

Ekaterina A. Kondratieva (St. Petersburg)

Аннотация. Имя французского писателя начала XX в. Алена-Фурнье (1986–1914) известно не каждому российскому читателю, но для французского читателя является почти легендарным. Его творчество представляет собой ряд уникальных особенностей: совпадение личной и художественной биографии, доступность всей совокупности текстов, написанных автором, и формирование на протяжении недолгого жизненного пути оригинальной непротиворечивой эстетической концепции. Автор единственного романа – «Большой Мольн» – Ален-Фурнье работал на протяжении всей своей жизни над стихотворениями и прозаическими фрагментами, опубликованными в 1920-е гг. под названием «Миракли» («Чудеса»). Широко известна читателям и исследователям творчества Алена-Фурнье обширная переписка, оставленная им, в том числе два тома корреспонденции, с лучшим другом, писателем и критиком Жаком Ривьером.
Характер этой переписки был ранее изучен рядом исследователей, в том числе Жаном Лакутюром (биографом Жака Ривьера) и Ксавье Мартеном Лапградом. Для Жана Лакутюра корреспонденция друзей – поиск и становление самих себя в диалоге с Другим. Ксавье Мартен Лапград выделяет следующие аспекты: при-

мат интеллектуального начала над описанием быта; объем писем и характер их создания, отсылающий в большей степени к литературному произведению, нежели письму; при этом сохранение живой интонации общения; диалог как различия и сходства двух «беспокойных душ»; необходимость сознательной работы над текстом, что способствует развитию литературного мастерства обоих.

Настоящее исследование выделяет дополнительные к ранее изученным элементы специфики данной переписки, обобщая ее на уровне биографии, литературы, эстетической платформы Алена-Фурнье. Письма представляют собой важный биографический материал (учитывая искренность обоих корреспондентов); обмен литературно-художественными впечатлениями; оценку творчества старших современников и «литературных учителей» молодых писателей; размышления о творчестве, его природе и цели; эстетические взгляды и теоретические построения Алена-Фурнье; пограничный пункт встречи черновой и чистовой записи, спонтанного и подготовленного текста; часть художественного наследия автора (фрагменты писем напоминают отдельные прозаические эпизоды, построенные на характерном для Алена-Фурнье принципе синтетического представления противоположных поэтических начал); сжатое, емкое высказывание, напоминающее поэтическую прозу; композиционное и структурное построение, дающее представление об эстетике художественного творчества автора и о ее реализации в других его работах; реализацию коммуникативного принципа, преломляющуюся в других произведениях Алена-Фурнье – как в «Мираклях», так и в «Большом Мольне».

Ключевые слова: Ален-Фурнье, Жак Ривьер, переписка, символизм, синтетический принцип, коммуникация, эстетика.

Кондратьева Екатерина Александровна – исследователь, старший преподаватель кафедры «Иностранные языки» ПГУПС Александра I, преподаватель

программы «Переводчик в сфере профессиональной коммуникации» СПбГУ. Член ассоциации почитателей Жанны д'Арк и Шарля Пеги (Орлеан, Франция), Международной ассоциации литературных критиков (Тур, Франция), Университетского центра литературных исследований (Тур, Франция). Исследовательские интересы: французская литература рубежа XIX–XX вв. и XX в., современный литературный процесс в России и Европе, франкоязычная, англоязычная, испанская литература, сравнительное литературоведение, интермедиальность, междисциплинарность, теория и практика литературного и устного перевода. Участие в тридцати международных конференциях (Россия, Франция, Финляндия, Польша, Португалия, Австрия); 23 научные публикации. Изучаемые авторы: Ален-Фурнье, Жан Мари Гюстав Леклезио, Жан Ануй, Хулио Кортасар, Марина Цветаева, Анна Ахматова, Елена Шварц, Иосиф Бродский, Уильям Шекспир, Хеди Брауи, Валери Рузо, Селин Зенс, Мария Башкирцева. Переводчик французской и русской литературы.
Автор стихотворений на русском и французском языках.

Abstract. The name of French writer Alain-Fournier, whose work dates from the early 20th century, is very well known if not legendary in France. His short yet brilliant life provides a unique example of artistic and biographical cohesion, with all of his heritage conserved, and characterized by a single aesthetic approach. Author of only one published novel, *Le Grand Meaulnes*, Alain-Fournier also executed other literary works, including the posthumous collection of poetry and prose entitled *Miracles*. He is a well-known correspondent, with his letters to his best friend, writer and literary critic Jacques Rivière, being particularly popular in French studies dedicated to both writers. Previously studied from the perspective of biographical and artistic investigation, Alain-Fournier's letters to Jacques Rivière are explored by Jean Lacouture (author of Rivière's biography) as a

"mirror game" of two adolescents searching for the way to grow as humans and writers. Later, Xavier Martin Laprade pointed out many remarkable features of their correspondence, such as the intellectual or philosophical character of their exchange; the unusual length of the letters, reminiscent of fictional work rather than a private message; their freshness and realism; the dialogue that reveals both common and opposing traits of two restless souls; and the careful and precise elaboration of every thought expressed by the authors, which elevates the letters into the realm of the fine arts.

This article presents further detailed study of the correspondence, bringing together biography, letters, literature, and aesthetics. Important features include the trustworthy nature of the biographical material, underlined by the sincerity of both correspondents; Alain-Fournier's appreciation for his literary companions and elders, as well as his impressions of art and music; and the aesthetic views of the correspondents, especially ideas of Alain-Fournier's that would be realized in later works (only the letters allow an investigator to see what Alain-Fournier pursued as his own goals in literature). The letters may be seen as a crossing point, where a draft meets the complete version of a work, the correspondence at once spontaneous and elaborated. The letters can be considered a central part of Alain-Fournier's legacy, often representing real literary works at the edge of his fragments of poetry and prose. Just as Alain-Fournier's papers combine poetry and prose in a new synthesis, the same process occurs and even expands in his letters. His elaboration of a fragment, a detail, or an impression are very important in this process. The communicative strategy of the correspondence reflects real life and serves as the foundation for future works, especially the novel *Le Grand Meaulnes*, where the dialogue between the three main characters helps to express the main principle of the work – the mysterious transcendence of information.

Keywords: Alain-Fournier, Jacques Rivière, correspondence, Symbolism, synthetical principle, communication, aesthetics.

Ekaterina A. Kondratieva is a Senior Lecturer in the department of Russian and Foreign Languages at Emperor Alexander I St. Petersburg State Transport University, and Lecturer at St. Petersburg State University. She is a member of the Jeanne d'Arc-Charles Péguy association (Orléans), AICL (Tours), and CESL (Tours).
She works as a translator, interpreter, and researcher with specialties in French literature, comparative literary studies, intermediality, and the theory and practice of translation. She also writes poetry in Russian and French.

elli_verano@yahoo.fr

Имя французского писателя начала XX в. Алена-Фурнье (Alain-Fournier) (Анри Альбан Фурнье, Henri Alban Fournier, 1886–1914) известно не каждому российскому читателю, но для французского читателя является почти легендарным. Его жизнь была недолгой и оборвалась в одном из первых сражений Первой мировой войны. Однако творчество писателя представляет собой ряд уникальных особенностей: совпадение личной и художественной биографии, доступность всей совокупности текстов, написанных автором, и формирование оригинальной, непротиворечивой эстетической концепции.

Писатель успел опубликовать всего один роман, прославивший его, – «Le Grand Meaulnes». На русском языке он появился в 1985 г. в переводе Мориса Ваксмахера под названием «Большой Мольн» (калька с французского названия, хотя прилагательное *grand* одновременно означает и «большой», и «высокий, ладный», и «великий» – все эти харак-

теристики главного героя по имени Огюстен Мольн имеют место в романе). В памяти потомков Ален-Фурнье остается автором единственного литературного произведения, к которому писатель шел много лет; земной путь автора окончился, как только роман был издан и стал популярен. Текст, явившийся кульминацией, символическим завершением его жизни, не только вобрал в себя автобиографические мотивы, но и запечатлел основные противоречия переходного времени – с одной стороны, в нем проступают и уравновешиваются основные тенденции уходящего времени – романтизм, реализм, натурализм, символизм (каждое из которых принимается автором в особой оптике растворения границ между течениями); с другой стороны, в нем угадываются черты грядущей эпохи модернизма, рефлексия о природе творчества и структуре текста. Интересно, что текст поддается анализу с точки зрения всех течений, формировавшихся в литературоведении XX в., представляется идеальным полем для литературоведческого анализа вообще. Он явно скрывает в себе какую-то тайну – для его понимания не хватает одного лишь прямого и однократного прочтения. Не случайно французские читатели до сих пор называют этот роман одним из самых любимых – таких, которые остаются в памяти на целую жизнь.

И всё же этот текст, изучаемый во французской школе двенадцатилетними детьми, зачастую трактуется ими как своеобразная романтическая сказка для подростков, переосмысленная в сновидческом ключе. Безусловно, роман дает основания для подобной интерпретации. Сама жизнь, само мироощущение молодого автора, кажется, подтверждает это устоявшееся толкование. Упомянем здесь его долгую безответную любовь с первого взгляда к девушке, которую он встретил только раз и с которой почти

никогда не виделся больше; его эмоциональное отношение к родным краям, тонкую чувствительность к происходящему, максимализм высокой морали в требованиях к себе и окружающим. Но сохранились свидетельства иного восприятия личности Алена-Фурнье и его творческой мысли, позволяющие с большей точностью понять, как именно ощущал он жизнь, чего добивался в своих произведениях, которые не исчерпываются одним только романом, увенчавшим его молодость.

Исследователю творчества французского писателя повезло, поскольку он имеет дело со всем корпусом различных текстов автора, среди которых:

1) художественные тексты различной жанровой природы – как предварявшие текст романа, так и параллельные ему: стихотворения, стихотворения в прозе, небольшие прозаические фрагменты, проработки будущих глав романа, отвергнутые по тематическим или стилистическим причинам. Эти тексты впервые были изданы уже после смерти автора под жанровым названием «Миракли», или «Чудеса». Таким образом, автор переосмысливал средневековый литературный жанр, в котором в ткань обыденности проникало сверхъестественное спасительное начало;

2) черновики к роману и предварительные версии глав;

3) записные книжки автора (близкие по жанру к дневниковым записям);

4) переписка с друзьями и близкими людьми, среди которых родители и сестра, возлюбленные разных лет, друзья – Андре Лот, Рене Бише и др.

В последнем ряду особенно ярко выделяется переписка Алена-Фурнье с его лучшим другом, писателем, критиком, издателем, а впоследствии главным редактором знаменитого журнала *Nouvelle Revue*

Française («Новое французское обозрение») Жаком Ривьером (Jacques Rivière, 1886–1925). Молодые люди познакомились во время обучения в подготовительных классах Высшей нормальной школы (École Normale Supérieure) в лицее Лаканаль (lycée Lakanal) под Парижем, их сблизил общий интерес к современной литературе, к поэзии. Их коммуникация, следы которой хранит переписка, подчеркивает как сходства, так и различия двух будущих литераторов. Несколько лет спустя Жак Ривьер женился на сестре Анри Фурнье – Изабель. Частые периоды разлуки лишь укрепляют товарищеские взаимоотношения, поскольку оба пишут друг другу пространные подробные послания. Всего за период с 1905 по 1914 г. накопилось два 700-страничных тома переписки (389 писем – Ривьер является автором 196 из них, Фурнье – 193). Судя по текстам посланий каждую свободную минуту они посвящают фиксации на бумаге событий, ощущений, мыслей – всего, что происходит с ними и касается их, для того чтобы поделиться этим с собеседником. Письма отличаются как спонтанностью, так и авторской осознанностью; столь же осознанно желание обоих корреспондентов сохранить переписку для читателей грядущих эпох. Оба вполне понимают ценность созданных ими текстов. Так, Фурнье в 1910 г. перебирает и упорядочивает всю полученную на тот момент корреспонденцию друга, о чем сообщает ему в новом письме, добавляя: «Это будет громадная книжища. Всё уже готово для следующих поколений»[1].

Действительно, последующие исследователи творчества обоих писателей не могли не обратить внимания на особенный характер этой переписки. Для французских литературоведов письма Алена-Фурнье – истинное подспорье при анализе художественных текстов автора, для биографов – бесценный источник изучения жизни писателя. Однако

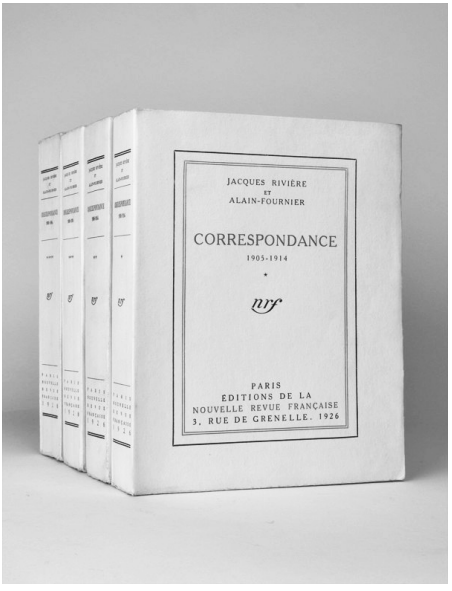
приходится признать, что непосредственно переписке и ее специфике уделено не так много критических трудов и появляться они стали не ранее второй половины XX в. Основоположником этой тенденции стал Жан Лакутюр, автор биографии Жака Ривьера «История отрочества века»[2]. Упоминание переписки важно для основной идеи его текста – показать жизнь Ривьера, а вслед за ней и жизнь Фурнье как становление отроческих душ, происходящее в диалоге. Именно он упоминает о сходстве и различии дружеских голосов, об их взаимодействии, о специфике сознания обоих молодых людей и формировании их творческих миров, основанных на представлении о Другом, а также на взаимовлиянии и взаимном порождении жизни и творчества:

> И вот наши удалые друзья по переписке вступают в диалог, который продлится десять лет, сплетая, как в общую восходящую спираль, свои юные жизни, жаждущие полноты жизни, искусства, мира и разгадки самих себя.
>
> Два характера проявляются сполна, два противоположных темперамента – у одного преобладает ум, у другого – чувствительность. Но эти противоречия настолько живые, четкие, даже вызывающие, что можно подумать, будто их придумал и разграничил писатель или драматург <…> Этот взаимообмен порождает взаимовлияние. Ненароком – или это тщательно продумано? <…>
>
> Один – полностью погружен в себя, готов совершить решающий прыжок, написать книгу, в которую он вложит неповторимые переживания, завладевшие им до конца. Другой – открытый жизни, жаждущий все-

[1] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 2. NRF, Gallimard, 1991. P. 400 (Здесь и далее перевод с французского языка автора статьи. – *Е. К.*)

[2] *Jean Lacouture*. Une adolescence du siècle. Paris, 1994.

Ален-Фурнье и Жак Ривьер



Jacques Rivière, Alain-Fournier.
Correspondance 1904–1914. NRF, Gallimard, 1991

го, ищущий новых возможностей, всё время разных, ценящий в людях и вещах ясность, прозрачность. Один отчаянно, до безумия центростремителен. Другой захвачен центробежной силой, он готов выплеснуть себя. Один – деревенский парень, твердый камешек. Другой – город, распахнутый всем[3].

Впоследствии была совершена еще одна попытка выявить особенности переписки и систематизировать их – в богатой по материалам и размышлениям статье Ксавье Мартена Лапрада «Эпистолярная дружба: Переписка между Анри Фурнье и Жаком Ривьером», опубликованной в «Бюллетене ассоциации Жака Ривьера и Алена-Фурнье» по итогам конференции 2006 г. «Дружба и литературное творчество»[4]. В ней обнаружены следующие черты – то, что делает корреспонденцию друзей не просто любопытной, но уникальной в своем роде:

1. Примат интеллектуального, философского обмена над описанием реальных подробностей бытовой жизни. Собеседники делятся прежде всего «тем, что питает их умы и оказывается источником вдохновения»[5].

2. Длина писем, характер их создания: так работают над литературным произведением, а не над кратким сообщением:

Объем некоторых писем исключает само традиционное представление об эпистолярном жанре <…> Так, десятистраничное письмо – обычное дело <…> Иногда

[3] *Jean Lacouture*. Une adolescence du siècle. P. 74.

[4] *Xavier Martin Laprade*. Écrire l'amitié: la correspondance entre Henri Fournier et Jacques Rivière. In: Amitié et création littéraire. Actes du colloque international de Bourges. 24–25 mars 2 006 // Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier. № 117, 1er semestre 2007.

[5] Ibid. P. 134.

случается, что одно и то же письмо сочиняется в течение нескольких дней с перерывами[6].

Причина – желание поделиться мыслями и переживаниями; и одновременно сознание невозможности уместить на бумаге целую жизнь: «Желание всё сказать друг другу огромно»[7].

3. Несмотря на литературный уклон диалогов, отрицание нарочитой литературности письменного слова и сохранение искренней, живой интонации – «Быть собой и не творить “литературу”»[8].

4. Диалог как различия и сходства двух «беспокойных душ»[9].

> Дружба признает наличие несходства и взращивается на этой основе <…>. Их переписка функционирует как взаимное отражение зеркал; каждый из них наблюдает и видит себя в отражении другого; для каждого собеседник – это отправная точка, дающая возможность лучше понять друг друга[10].

5. Литературное мастерство обоих авторов, отсутствие непосредственного контакта ведет к необходимости сознательной работы над текстом, рефлексии творца, что роднит письмо с литературным произведением. «Благодаря расстоянию между собеседниками письмо приобретает свою значимость и глубину: это измерение литературного текста»[11].

В отечественном литературоведении переписка Алена-Фурнье и Жака Ривьера привлекает внимание исследователя французской литературы XX в. и рубежа XIX–XX вв. Анны Игоревны Владимиро-

---

[6] *Xavier Martin Laprade.* Op. cit.

[7] Ibid.

[8] Ibid. P. 136.

[9] Ibid. P. 141.

[10] Ibid.

[11] Ibid. P. 146.

вой, посвятившей ряд работ восприятию эпохи сквозь призму корреспонденции молодых авторов. В фокусе переписки Алена-Фурнье и Жака Ривьера оказываются и живопись, и музыка, и размышления о сегодняшнем дне и возможном развитии литературы. Формирование их взгляда на мир и эстетической концепции оказывается созвучным общим тенденциям времени. Иногда в письмах прогляды-вает предвосхищение этих тенденций, иногда они представляют собой отклик на них. В монографии «Франция на рубеже XIX и XX веков: Литература, живопись, музыка, театр»[12] цитаты из переписки обоих авторов представлены во всех главах («Рождение новой эстетики», «Символизм в живописи», «Вагнер и Дебюсси. Синтез искусств» и др.) как выражение взгляда на эпоху, как сумма критических высказываний о ней.

Суммируя предшествующие исследования, настоящая статья ставит своей целью получить наиболее полный на сегодняшний день ответ на вопрос о ценности многолетней переписки молодых авторов в контексте изучения их творчества. Основное внимание уделяется творчеству Алена-Фурнье, поскольку в его случае благодаря публикации всего текста переписки можно говорить о наличии почти всего корпуса произведений автора, художественных и не только, что дает особый ракурс и особое восприятие его наследия.

Переписка представляет собой ценный биографический материал, достоверный, поскольку оба собеседника предельно открыты друг другу. В ней присутствуют оценка творчества старших совре-

[12] *Владимирова А. И.* Франция на рубеже XIX и XX веков: Литература, живопись, музыка, театр. СПб., 2004.

менников и «литературных учителей» молодых писателей; впечатления от произведений искусства.

Переписка таит в себе размышления о творчестве, его природе и цели. Письма Алена-Фурнье – ключ к его необычной и яркой художественной эстетике. Таким образом, становится очевидно, что его представления о творчестве не совпадают с тем упрощающе-романтическим образом, который рисуют некоторые читатели и исследователи.

Письма представляют собой некий пограничный пункт между черновиком и чистовой записью: это тексты как спонтанные, так и умышленные. Точно так же в творчестве Алена-Фурнье не всегда легко провести грань между черновиком и чистовиком: некоторые произведения скорее имеют характер предварительных набросков, хотя среди них есть совершенные тексты, а некоторые можно считать окончательными, хотя в них также присутствует нотка незавершенности, сомнения. Анализ писем добавляет новую грань проблеме соотношения черновика и чистовика в творчестве автора.

Письма можно считать частью всего большого корпуса художественных текстов Алена-Фурнье – иногда они (как черновик) предваряют художественное размышление, иногда в них происходит стилистическая проба пера, но иногда фрагменты писем напоминают собственно художественные произведения. Это опять же новая грань феномена, который прослеживается в творчестве писателя, если мы берем за основу не только роман, но все тексты, написанные им. Это феномен синтетического творчества, построенного на принципе преодоления противоположностей. В текстах Алена-Фурнье прозаическое и поэтическое начала взаимно перетекают друг в друга и обнаруживают себя в перекрестных жанрах: так, в прозе доминирует поэтическое, а в поэзии – прозаическое. В письмах можно обна-

ружить невольное зарождение этого явления – внезапную перемену стилистики, интонации.

Необходимость краткого высказывания в письме (экономия времени) предваряет стилистику как стихотворений в прозе, так и будущего романа, одно из главных достоинств которого – сжатое емкое высказывание, которое временами сжимается за счет чрезмерной поэтизации речи, выделения в ней таких приемов, как олицетворение, метонимия, переосмысление метафоры.

Сама структура писем иногда дает представление и об эстетических устремлениях Алена-Фурнье, и о реализации его эстетики. Интересно, что это происходит как закрыто (герметично), на уровне замкнутого образа, который нуждается в расшифровке, в литературоведческом анализе, так и открыто, с выводом вовне приема (при этом размышление о приеме совпадает с формой высказывания).

Переписка, с ее несомненной коммуникативной функцией, выходит за рамки чисто художественного высказывания, осуществляясь в сфере реальной жизни, и вместе с тем объединяет творчество и биографию писателя.

Коммуникация играет важную роль и в художественных текстах автора: некоторые прозаические отрывки приобретают форму диалога. Но одной из важнейших проблем творчества Алена-Фурнье является проблема Другого, его нахождения, возможности общения с ним и обретения взаимности. Другой – это друг, возлюбленная, но при этом и высшее духовное творческое начало, скрытое в глубинах собственной личности или обретаемое вовне. Проблема Другого прослеживается на всех уровнях текстов, формально – на уровне фокализации, представления себя и другого, «овнешнения» личного и присвоения себе чужого, понимания и непонимания. В проблеме Другого также кроется возможность синтеза проти-

воположных начал и рождающаяся в его результате безмерность, объемность художественного слова.

Изучение переписки Фурнье и Ривьера вносит дополнительный ракурс в представление об этом синтезе и объеме: в ней происходит а) почти совершенное совпадение в пространстве письма всех вышеперечисленных сред: жизни, творчества, представлений о жизни и творчестве, об их структуре; а также о форме, в которой это сочетание преподносится; б) все эти среды взаимно преломляются и отражаются; в) в синтезе прослеживается одновременно и путь к обретению синтетического единства – вся сложная техника формирования текста выведена наружу, однако происходит это очень деликатно, почти незаметно.

Остановимся чуть подробнее на некоторых из вышеперечисленных особенностей.

1. Биографические подробности. Одной из отправных точек творчества Алена-Фурнье оказалась встреча с юной Ивонной де Кьеврекур – любовь с первого взгляда определила на много лет вперед ход его мыслей и чувств. Девушка, с которой он успел лишь кратко пообщаться однажды – она не приняла его любви, обрученная с другим, – стала для него воплощением недостижимой возлюбленной, духовного существа, открывающего шлюзы его собственных душевных глубин, чуда, возможного в этом мире, но почти недоступного. Мысли о ней подобны видениям: ее образ как будто оживает перед автором. Необходимо отметить яркую литературность этих мистических явлений – именно с мыслью об Ивонне написаны многие стихотворения и прозаические наброски «Мираклей»; ее именем названа главная героиня «Большого Мольна», а в сюжетной канве текста найдут свое переосмысление подробности встречи Анри Фурнье с девушкой. И всё же

именно в письмах Фурнье описание возлюбленной наиболее поэтично и возвышенно – тем ярче, чем менее допустимо ее появление в жизни молодого автора (и, напротив, на страницах литературных произведений Ивонна де Кьеврекур занимает присущее всякой Беатриче или Лауре место, куда как более естественное для нее).

> Поведать тебе о стихах, которые я, вероятно, никогда не смогу написать, особенно сейчас, когда я расстроен из-за неудачи в «Эрмитаже» (отказ в публикации стихотворений Фурнье в журнале. – *Е. К.*), поведать тебе о Ней, лицо которой вновь возникло передо мной недавно (после временного забвения и спокойствия снова чувствовать живое присутствие, вот-вот готовое воскреснуть среди тысячи других воспоминаний), однажды вечером вновь взволновало меня до слез, перевернуло душу. Мне, в самом деле, кажется, что это не просто романтическое приключение[13].

Вспоминает Фурнье о встрече в кануны больших католических праздников, поскольку сама встреча состоялась в день Вознесения Господня, а затем повторилась в Троицын день. Именно религиозные праздники, а не календарные даты служат годовщинами мимолетного знакомства.

> И всё же это была большая разделенная любовь – и многое было сказано вслух.
> Утро Троицы еще таинственнее, чем сама Троица. И я не желаю более говорить ни о ее лице, ни о голосе, ни о той великой скорби, которая ей так пристала, – у нее был такой трогательно-недоступный вид, – я хотел бы говорить о чистоте, – об этой чистоте, в которой и была любовь, – ни слова не было сказано между нами,

[13] Jacques Rivière, Alain–Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 1. NRF, Gallimard, 1991. P. 64 (письмо от 9 июля 1905 г.)

ни слова не написано – нас самих даже не было, нас, охваченных сильной, болезненной страстью, – я просто смотрел на нее, застыв на месте, смотрел во все глаза[14].

Этой встрече, словно сошедшей со страниц литературного произведения и находящей в тексте свое место по праву, противостоит куда как более прозаическая, но и жизненная история любви сестры Фурнье Изабель и Жака Ривьера (ее излагает в своих письмах Жак в ответ на возвышенные излияния Анри). В этой истории куда больше подробностей живого общения, человеческого единения, в то время как встреча Фурнье со своей вдохновительницей исполнена чисто символических деталей, оказавших влияние не на дальнейшую жизнь, но на творчество молодого автора.

2. Оценка творчества своих поэтических учителей и старших современников происходит с собственных эстетических позиций как оценка влияния их творчества на себя, на формирование своей концепции или в контексте уже сформировавшейся концепции собственного творчества. Так, Фурнье ищет творческое родство с любимыми поэтами, вычленяя в их эстетике то, что оказывается ему особенно дорогим и максимально соответствует его представлениям о литературе. Интересна его характеристика творчества Франсиса Жамма (Francis Jammes), поэта второй волны символизма, оказавшего на Фурнье большое влияние. От описания того, что свойственно поэту и близко самому молодому автору, Фурнье переходит к формулировке собственного литературного кредо:

[14] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 2. P. 196–198 (письмо от 4 июня 1908 г.).

Уже Жамм, что бы ты ни думал о нем, очень близок жизни, которую воспевает; и близость эту дает не чувствительность его стихов, но искусство описания, благодаря которому мы лишний раз видим то, что высказано словами, которыми никто другой не осмелился бы и не сумел заговорить. Дать *осознать*, так же, как он, красоту и любовь всего того, что, ты чувствуешь, невидимо разрастается внутри бурлящим потоком[15].

3. Формирование эстетической концепции. С самого начала творческого пути (и с первых страниц переписки) будущего писателя занимают мысли именно о написании романа, поскольку эта форма самая синтетическая изо всех художественных форм. И всё же на пути к роману он испробует не одну художественную форму, и в каждой будет совершена локальная попытка синтеза родо-жанровых начал. К окончательному тексту романа автор подходит с новой моделью синтеза – уже сформированной предшествующим опытом, однако на данном этапе лишенной швов и стыков. Но при этом в новом синтезе прочитывается долгий путь к его реализации.

Любопытно также, что мысли и приемы автора претерпевают эволюцию, но при этом он остается верен себе, своим первоначальным убеждениям.

В 1905 г. (год встречи с Ивонной; будущему автору всего восемнадцать лет) впервые Фурнье посещают мысли о синтезе поэзии и прозы в его будущем тексте, который не есть его творческая биография и не есть реалистический текст, основанный на определенном сюжете. Он планирует как полностью отказаться от персонажей, так и сохранить их подобие для передачи собственной внутренней и над-

[15] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 1. P. 289 (письмо от 19 февраля 1906 г.)

личностной жизни, выраженной во множестве впечатлений:

> На сегодняшний миг я хотел бы скорее оттолкнуться от Лафорга (один из любимых поэтов Алена-Фурнье. – *Е. К.*), но при этом написать РОМАН: и здесь кроется противоречие: можно ли будет назвать его романом, если, учитывая то, что в нем будут присутствовать персонажи с их собственной жизнью, это будет роман не столько с участием персонажей, сколько с участием постоянно пересекающихся мечтаний и снов <…> Я хочу, чтобы моя простая жизнь, такая юная и всё же заключающая в себе много и много жизней – и в этом она несоизмеримо богатое сокровище, чтобы эта жизнь смогла осуществиться на глазах у всех в этой форме – «МЕЧТАНИЙ», уходящих и возвращающихся <…> Этот идеал заключается в том, чтобы упразднить персонажей и историйку (petite histoire), всё же оставаясь романистом, т. е. быть романистом и особенно поэтом[16].

В 1906 г. та же мысль приобретает более ясные очертания. К прежним соображениям Ален-Фурнье добавляет еще одно теоретическое построение, говоря о новом характере символа в его будущих произведениях. Основой для этих выкладок становится раздумье о пьесе Генрика Ибсена «Строитель Сольнес»:

> Я хотел бы, чтобы простая жизнь персонажей и жизнь символов были больше связаны. Я хотел бы, чтобы их жизнь была символом, а не они сами <…> Хотел бы, чтобы жизнь их озарилась безо всякой мысли, чтобы ее можно было только прожить с ними вместе[17].

И двумя днями позже возвращается к мысли 1905 г.:

---

[16] Ibid. P. 89 (письмо от 13 августа 1905 г.).

[17] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 2. P. 286 (письмо от 17 февраля 1906 г.).

Романы без персонажей, в которых персонажи – только приливы и отливы жизни и их встреч[18].

Уже во втором томе переписки в 1909 г. Ален-Фурнье после некоторого перерыва возвращается к мыслям о романе:

Я намерен написать «на основе самого себя» (sur mon visage – «на моем лице» или «по мотивам моего облика» – *Е. К.*) что-то основное и очень красивое. Это будет проще и нежнее, чем когда ночью женщина с чувством величайшей жалости и боли проводит рукой по лицу спящего мужчины, запечатлевая его контур[19].

И тут же – сознание необходимости сохранить сюжетный облик текста, однако производящий сложное, неоднозначное впечатление:

Я всё еще вижу свою книгу как самую волшебную историйку (petite histoire), которая сумеет взволновать тихих и умненьких детей: но временами в ней будет проступать точно смертельный ужас: ужасающие покой и молчание – как человек, которого тело его покинуло на самом краю волшебного Мира[20].

20 сентября 1910 г. наконец стилистический ключ к роману найден, жанровые противоречия устранены, а точнее, упрятаны в единую форму, кажущуюся внешне простой:

Я обрел свой «путь к Дамаску» <…> Я начал писать просто и прямо – как пишу письмо – крохотными, сжатыми и сладострастными периодами – довольно простую историю, которая могла бы быть моей собственной[21].

---

[18] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 2. P. 289 (письмо от 19 февраля 1906 г.).

[19] Ibid. P. 311 (письмо от 18 июня 1909 г.).

[20] Ibid.

[21] Ibid. P. 406.

Любопытно, что формирование нового художественного стиля напоминает самому автору работу над письмом – создание ясного и сжатого от необходимости сказать многое в небольшом объеме текста, и только так получается донести до читателя «всё, всего себя, а не просто одну какую-нибудь свою идею, абстрактную и доведенную до основы»[22].

4. Представление о себе как творческой личности. Переписка Алена-Фурнье дает представление о концепции его творчества со всеми составляющими его эстетики. Так, в письме от конца января 1905 г., предвосхищающем (что удивительно и характерно) все основные события жизни и творчества будущего автора, уже заложены многие доминанты его души и писательской стилистики. Обратимся к тексту письма и постараемся их выявить.

> Просто ты не был бы тем, кто ты есть, если бы не знал, что случаются на свете вещи, которые не выскажешь, не опишешь, – которые можно лишь попытаться дать почувствовать и которые можно почувствовать порой, но это такой риск вдруг, в косноязычии нелепого или смешного предложения, «нарушить» их, погубить, навек потерять.
>
> Я сам не знаю, куда это может меня привести.
>
> <…> Думаю, что я стремлюсь к простоте.
> После моих безумных страданий от того, о чем не надо думать, – потому что это всего лишь раздумия, не имеющие отношения к жизни, и они тоже неизбежно привели бы к Смерти, – я хочу просто думать, любить и жить и, если можно, не так, как другие, те, что остановились на полдороге или прошагали по ней совсем немного; не так, как те, что не пожелали вмешиваться; не так, как те, что невольно внушают мне ужас-

[22] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 2. P. 406.

ные, дурные мысли – потому что мысли эти выражают, отображают совсем не *меня* – и не *мою жизнь*.

Я лишь вчера снова сел за работу.

Я написал несколько маленьких вещей после твоего отъезда – и одна из них тебе точно понравится <…>.

И вот вечером, в Субботу, я чувствую спиной легкие прикосновения холодных пальцев и слышу, как кто-то решился поговорить со мной тихим голосом и, как издавна, замолкая порою надолго, тихо и просто, низким голосом, решился поговорить со мною немного.

Если тебе нечего сказать мне, то мне необходимо сказать тебе миллиард вещей, которые, может быть, я не сумею, никогда не смогу сказать тебе[23].

В этом тексте, сбивчивом и точном, прослеживаются:

1) наличие очень сложных, тонко выраженных и противоречивых мыслей;

2) в этих мыслях, в ощущении себя – потребность в творчестве;

3) творчество как динамика: а) в соседстве сложных и противоречивых начал; б) в попытке их уравновесить, стремясь к простоте;

4) потребность в творчестве равна потребности в общении (как единственная возможность выйти за свои пределы);

5) наличие мистического вдохновляющего образа, необходимого для творчества, причем этот образ описан реально и сверхъестественно, очерчен неясно и вместе с тем подробно.

Данное письмо – своеобразное творческое кредо будущего писателя, выстроенное на противоречиях – как стилистических, так и эстетических:

---

[23] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 1. NRF, Gallimard, 1991. P. 55–56 (письмо от конца января 1906 г.).

1) соседство плохо сочетающихся между собой элементов для создания глубины образа;

2) конденсация в самом себе творческой, вдохновенной, сложной, коммуницирующей личности, которую творчество выводит к простоте и к восприятию мистического плана;

3) экспонирование внутренней творческой работы, демонстрация запуска процесса творчества во всей его сложности и в то же время тайна внутреннего волшебства слова оказывается герметично скрытой.

Как для Анри Фурнье, так и для Жака Ривьера осознание себя творческой личностью тесно связано с освобождением «Я» от условностей омертвевших формул, с приматом жизни как динамики над косной книжностью, с синтезом особого рода, заключающим в себе весь предшествующий анализ, всю внутреннюю работу над ним. 21 марта 1906 г. Фурнье пишет:

> …Я не буду никогда собой, пока у меня в голове будет хотя бы одна фраза из книги – или, еще точнее, вот так: никакая литература, ни классическая, ни современная, не имеет ничего общего с тем, что я есть и чем я был. <…> Мысль моя была только лишь жизнью моей, которая расстилается передо мной, жизнью, состоящей из обрывков тысячи чужих жизней, которым я был причастен недолгое время и к которым вернулся. Не раз меня больно била жизнь, как мальчишек в школе, когда их учат писать, как медведя учат плясать и больно огревают палкой. <…> Формула – результат, синтез – мертва, если в ней нет всего предшествующего анализа, всей живой работы, которая произвела ее[24].

[24] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 1. P. 330 (письмо от 21 марта 1906 г.).

Во многом это кредо – ключ как к произведениям автора, к его творческому подходу, так и к самой эпохе, вдохновленной идеями Анри Бергсона о творческом потоке жизни.

5. Тонкая грань переписки и литературного творчества, особого рода «художественная переписка». Зачастую эпистолярные опыты молодых писателей предваряют характер их творческих открытий, переходящих в литературу. Так, для Алена-Фурнье передача внутреннего впечатления оказывается ключевым элементом всего его художественного мира. Письма демонстрируют процесс формирования художественного элемента и приема «развернутой детали», передающей это впечатление. Благодаря переписке становится заметно, как искусство образуется непосредственно из реальности, свидетелем которой является писатель, а комментарии автора в самом тексте письма демонстрируют, из чего складывается художественный элемент и какую функцию он в себе несет. Таким образом, творческая работа автора эксплицирована. Особенно ярко это видно на примере разбора впечатления в том же письме от 21 марта 1906 г.:

> Я думал о двоих молодоженах из моего края, которые ездили навестить родственников в городок и вот возвращаются домой: бредут к себе на хуторок по проселочной дороге. Спускается ночь. Молодой муж нарочно широко шагает по лужам, и брызги попадают на платье жены. Я думал: сколько времени пройдет, а они будут помнить этот вечер, и многие другие тоже; пройдет тридцать лет, а в них будут жить эти общие картины, переживания, ожидания, путешествия, холмы, на которые карабкаются повозки, и в этом во всём их мысли станут нераздельными, и сердца станут биться согласно. Тогда довольно молвить друг другу лишь слово – а в мыслях будет при этом тысяча подробностей былого, заполнивших всё

сердце, весь разум. Божественная связь, божественное понимание – и, понятно, это не метафора, когда говорят: в жизни, как в смерти[25].

Настоящая запись помогает понять, что представляет собой деталь у Алена-Фурнье, запоминаясь благодаря мельчайшему необычному элементу (брызги на платье) и становясь символом – замещением всех на свете вечеров («Эти общие картины, переживания»), воскрешая в памяти тысячи подробностей, причем память эта не индивидуального, а коллективного плана. Говоря о данном, конкретном эпизоде, строя именно эти предположения относительно его значения и функции в жизни молодых супругов, будущий писатель имеет в виду свой собственный творческий мир, свою манеру фиксировать на бумаге оригинальные неповторимые сцены, которые призваны произвести глубокое впечатление.

В других случаях переписка позволяет сделать то, чего не даст никакой иной вид письменного творчества: ни поэзия, ни проза, ни даже дневниковые записи, – представить себя и как собеседника (второе лицо), и как персонажа (третье лицо), и как самого себя (текст от первого лица). В таком случае коммуникативная функция текста объединяется с художественной, и вновь по закону синтеза обе преломляются друг в друге. Подобную гибридную запись, в которой все уровни фокализации оказываются доступны и возможны, Ален-Фурнье дает в одном из писем 1907 г. – это год, когда он отправляется служить в армию и вынужден расстаться и с родным краем, и с близким ему образом жизни. Этот момент переоценки своей личности и своего жизненного пути, время подведения предварительных

[25] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 1. P. 331 (письмо от 21 марта 1906 г.).

итогов он передает не посредством размышлений, а посредством отвлеченного образа:

> Ты помнишь, вот если едешь из Ивуа по буржской дороге, внизу за собой оставляешь железнодорожную станцию, поворачиваешь к лесу и оказываешься на крутом извилистом склоне холма? Знаешь, на том холме, с которого видна вся долина, я стою весь в дорожной грязи, я всё еще стою! Я стою, и я жив! Все летние краски, еще вчера яркие, живые, мерцающие, – все поблекли; всюду лишь черные ветки торчат; и синее небо сгустилось в тех далях над Анришмоном и над лесами; и вода! Я слышу, как внизу, в Сольдре, бормочет, течет вода; я вижу, как она застыла в лужицах в долине, как будто заледенела; все дороги размыло, из-за этой серой грязи я не могу подняться в гору. Зимнею порою ничего нет вокруг, кроме нее. Всё померкло, погибло, есть только она и я!
>
> Но и я стою здесь в раздумьях и ожидании, подобно всему этому миру. Я недвижим, и лишь мысли во мне совершают свой ход. <…> Конечно, я жив; но жизнь эта станет поистине живой и отзовется во мне лишь через два года, когда мы станем свободны![26]

Начало письма – чистая коммуникация; обращение на «ты» к собеседнику демонстрирует попытку показать ему знакомый обоим пейзаж своими собственными глазами. Второе же предложение дает неожиданный переход – представление «овнешненного» образа «Я» – первого лица там, где в литературном тексте было бы неизбежным третье. Окружающий зимний пейзаж пуст и символичен, в этом пейзаже есть только одно мыслящее «Я». Пейзаж подлинный, он пестрит географическими названиями и подробностями маршрута, но представлен как пейзаж книжный, в котором смысл превалирует над

[26] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 1. P. 156–157 (письмо от 24 декабря 1907 г.).

деталями. Смысл этот присутствует в самой пустоте. Так же, как окружающий пейзаж, статичен и образ «Я». Вынужденная критическая точка пустоты, в которой оказывается герой, обнуляет и его самого; он пытается увидеть, чего он стоит, – на фоне прошлого, в котором стерты все краски, которого больше нет. С другой стороны, он чувствует себя живым, как вода, скованная морозом, но бегущая наперекор ему. Герой также скован, не может сдвинуться с места, но в этой статике присутствует внутренняя динамика его стремления к будущему.

Казалось бы, совершается переход от реальных обстоятельств жизни к символизации как схематизации, но тут же Фурнье спохватывается: да, его жизненный путь так значим для него сейчас именно отсутствием смысла, это момент истины (или отсутствия истины), и не случайно окружающий пейзаж становится схемой, в которой всё значимо, но лишено красок; и однако в этой резкой концентрации значимости звучат нотки неповторимости, нелогичности, характерности. Он продолжает:

> Каким трогательным и прекрасным был мой край в то первое воскресное утро. Четким, как на карте; голубое – ниточка реки и небеса; черное – ветки деревьев; и белое – заснеженная дорога, по которой вдали брели человечки. – Но мой край – живой, а не карта, и вот проезжает мимо в коляске незнакомый мне человек в отутюженной блузе, а на запятках, на деревянной дощечке, сидят две малышки, дочки его, должно быть, такие нарядные и продрогшие в своих лучших воскресных платьях <…>[27]

Образ «Я» и схематичен, и неповторим; и достоверен, и похож на книгу; заключает в себе предпосыл-

[27] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 1. P. 156–157 (письмо от 24 декабря 1907 г.).

ки для анализа, не демонстрируя их явно, но давая все возможности для того, чтобы эти мысли угадывались; заключает в себе выведение структуры текста вовне (размышление о схеме и о возможностях ее преодоления: «Мой край живой, а не карта»).

И напротив, от образа «Я» до образа героя одного из «Мираклей» или даже романа (поскольку возникает название Сент-Агат, место действия «Большого Мольна») оказывается один шаг: описывая себя через призму дневных впечатлений и встреч с другими (зачастую случайными) людьми, он внезапно переходит грань художественности и оказывается в романе, и на этот раз первое лицо становится третьим:

> Заснеженный садик выходил террасой на самый пригорок. «Здесь я бываю, – говорил он, – и стою здесь, у стены, в летний вечерний час, когда всё вокруг умирает от тоски и желания. Там, вдалеке, видите, где конек крыши тает в тумане долины, – четкая линия, отливающая перламутром на белом туманном фоне, – тает на солнце взлохмаченный пар, голубая весенняя пыльца; а в четыре часа пополудни, когда солнце идет на закат и удлиняются тени, смотрите, по желтеющей дороге проходят паломники из Сент-Агата[28].

Иногда содержание письма почти полностью переходит в последующий литературный текст, как, например, описание всех встреченных Аленом-Фурнье женщин, оставивших свой след в его жизни, переходит в миракль «Магдалина». Жак Ривьер не знал, как реагировать на это письмо – как на правду или как на вымысел: «Я не знаю, что из этого правда – есть ли здесь правда вообще – и может ли так статься, что вдруг это всё – правда?» В художественном

[28] Jacques Rivière, Alain-Fournier. Correspondance 1904–1914. Vol. 2. P. 266 (письмо от 3 марта 1909 г.).

тексте эти описания обретают художественную достоверность и оказываются уместны (лишь слегка изменен их порядок). Одно из этих впечатлений – встреча с двумя сестрами – почти полностью переходит в роман (встреча Франца и Валентины).

6. Коммуникативная функция романа, поиск и обретение Другого. Наконец, переписка Фурнье и Ривьера во многом предвосхитила схему персонажей, расстановку сил «Большого Мольна», построенного на взаимодействии трех мальчишеских фигур, одновременно похожих и взаимоисключающих друг друга: каждый из трех не допускает подобия двух остальных. Основой текста оказывается передача информации, циркулирующая от персонажа к персонажу, подобно глаголу, спрягающемуся в различных парадигмах лица и числа – первое, второе, третье; единственное, множественное. Изменяющаяся, преломляющаяся во множественных фокусировках информация приобретает очертания тайны, сама суть которой в динамике, заданной разностью восприятия[29].

Как увлеченный читатель «Большого Мольна», так и исследователь творчества Алена-Фурнье и Жака Ривьера найдет в переписке друзей немало подсказок для себя. Она представляет собой не только источник ценной информации об эпохе, об искусстве

[29] См. публикации автора статьи: *Кондратьева Е. А.* Оптические иллюзии. Взаимодействие персонажей и передача информации как основа романа Алена-Фурнье «Большой Мольн» // Актуальные вопросы зарубежной филологии, лингвокультурологии, межкультурной коммуникации, методики преподавания иностранных языков. Кострома, КГУ им. Н. А. Некрасова, 2015. С. 42–49; *E. Kondratieva.* La pluralité des voix dans Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier// Le Porche. Bulletin de l'Association des Amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy. № 29 (Avril 2009). P. 53–57.

и мысли того времени, не только ключи к творчеству каждого из корреспондентов, но и самостоятельную линию литературного творчества, часть художественного мира молодых писателей. Стремление обоих (и в особенности Алена-Фурнье) к созданию текстов, лишенных литературности увядших формул, основанных на принципе вечного движения и становления, синтеза, включающего в себя предварительный анализ, позволяет включить в эту систему и переписку – литературное творчество, распахнутое в жизнь. В этом ракурсе письменный текст оказывается не пустой формулой, но волшебным заклинанием, чары которого ощутить возможно, но разгадать до конца нельзя.

УДК 82.09

«Португальские» письма Мариу де Са-Карнейру Фернанду Пессоа

Мария М. Мазняк (Санкт-Петербург)

Mário de Sá-Carneiro's «Portuguese» letters to Fernando Pessoa

Maria M. Mazniak (St. Petersburg)

Аннотация. В 1912 г. произошла судьбоносная для последующего развития португальской литературы встреча двух писателей: Мариу де Са-Карнейру и Фернанду Пессоа, который стал не только другом, единомышленником и главным адресатом, но и своеобразным душеприказчиком Са-Карнейру. Их интенсивное общение, плодотворные обсуждения и взаимное влияние будут ощущаться вплоть до ухода Мариу из жизни. Эпистолярное наследие двух ярких поэтов эпохи Первого португальского модернизма Мариу де Са-Карнейру и Фернанду Пессоа – ценный ресурс историко-биографических сведений, обогащенный эмоционально-художественной окраской. Сохранившиеся письма позволяют достаточно точно судить о культурных и эстетических интересах двух литераторов, о единстве, в редких случаях о расхождении во взглядах.

Рассматриваемая литературная переписка охватывает период с 1912 по 1916 г. Наибольшей интенсивности она достигает к 1913–1914 гг., когда у Мариу де Са-Карнейру рождаются замыслы новых литературных произведений, создается новая эстетическая концепция, основные приемы которой отражаются не только в стихах и прозе, но и в письмах. На примере отдельных пассажей из личных писем Мариу де Са-Карнейру и фрагментов его художественных произведений речь идет о взаимодействии литературы и эпистолографии, при котором они дополняют и порождают друг друга.

Анализ писем биографического характера демонстрирует общий пессимистический настрой автора, неизбежно приближающий трагедию самоубийства.

Ключевые слова: Мариу де Са-Карнейру, Фернанду Пессоа, письма, переписка, литература, эпистолография.

Мария Михайловна Мазняк – кандидат филологических наук**,** старший преподаватель кафедры романской филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Abstract. In 1912, a fateful meeting of two Portuguese writers, Mário de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa, took place.This event was important for the subsequent development of Portuguese literature. Fernando Pessoa not only became Sá-Carneiro's friend, soul mate, and primary addressee, but also a sort of literary executor. Their friendly, intensive communication, fruitful discussion, and mutual influence endured for four years, until Sá-Carneiro's suicide in 1916. The epistolary heritage of Sá-Carneiro and Pessoa, two brilliant poets of the First Portuguese Modernism, is a valuable resource of historical and biographical information.The preserved letters make it possible to judge fairly accurately the thoughts, cultural and aesthetic interests of two writers, their unity, and, in rare cases, the divergence of their views. Their «literary» correspondence reaches its intensity by 1913–1914, when Mário de Sá-Carneiro conceived new literary works, and developed his own new aesthetic concept. Its basic techniquesare reflected not only in poetry and prose, but also in letters. This article discusses individual passages from the personal letters of Mário de Sá-Carneiro and fragments from his works of art, examining the moments when literature and epistolography interact, complement, and generate each other. An analysis of the «biographical» letters demonstrates their author's generally pessimistic attitude, which inevitably foreshadowed the tragedy of suicide.

Keywords: Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, letters, literature, epistolography, correspondence.

Maria M. Mazniak – PhD, is an Associate Professor at St. Petersburg State University, Faculty of Philology, Department of Romanic Philology.

mmmazniak@mail.ru

В первой половине XX в. Португалия подарила миру оригинальных поэтов, чьи имена постепенно входят в плеяду мировой классики. Среди них Мариу де Са-Карнейру (Mário de Sá-Carneiro; 1890–1916) и Фернанду Пессоа (Fernando Pessoa; 1888–1935).

В 1912 г. произошла судьбоносная для последующего развития португальской литературы встреча двух литераторов: Мариу де Са-Карнейру и Фернанду Пессоа. «Я встретил *такого* человека», – записал Са-Карнейру о Пессоа[1].

Оба – уроженцы Лиссабона – ко времени своего знакомства были молодыми, амбициозными, талантливыми и многообещающими литераторами.

Эпистолярное наследие двух литераторов – ценный ресурс историко-биографических сведений, обогащенный эмоционально-художественной окраской.

Фернанду Пессоа. Фернанду Антониу Ногейра Пессоа родился в 1888 г. в Лиссабоне, однако обстоятельства его жизни сложились так, что детские и юношеские годы он провел в Южной Африке, в Дурбане. Отец будущего поэта умер от туберкулеза, когда сыну было пять лет, и мать вторично вы-

[1] Cf.: *Sá-Carneiro M. de*. Poesias / Introdução por *Maria Ema Tarracha Ferreira*. [S. l], 2000. P. 28.

шла замуж. Второй ее муж был португальским вице-консулом в Южной Африке, куда она и переехала, взяв с собой семилетнего сына. Этот факт определил и будущий языковой выбор Пессоа, который сформировался как поэт-билингв.

Фернанду Пессоа вошел в историю португальской поэзии как ее главный реформатор. Помимо стихов и прозы его перу принадлежат статьи и рассуждения о реформе литературы, театра, многочисленные эстетические эксперименты.

Одной из отличительных черт Пессоа была его манера писать стихи не только от своего имени, а от имени созданных им фиктивных поэтов – гетеронимов. Общее количество гетеронимов Пессоа насчитывает порядка сотни фиктивных авторов, но наиболее значимые из них следующие:

Алвару де Кампуш (Álvaro de Campos) – современник Пессоа, воспитанный на манифестах футуристов. Его ключевые произведения: «Триумфальная ода» (*Ode Triunfal*) (1915) и «Морская ода» (*Ode Marítima*) (1915), поэма «Табачная лавка» (*Tabacaria*) (1928). В письме от 30 июня 1914 г. Са-Карнейру замечает:

> Не знаю, как высказать тебе мое восхищение «Триумфальной одой» Ал. де Кампуша, которую я получил вчера. Это великая, гениальная вещь, лучшее из его творчества[2].

Алберту Каэйру (Alberto Caeiro) – тонкий знаток человеческого сознания, «учитель» самого Пессоа. Его перу принадлежат такие поэтические циклы, как «Хранитель стад» (*O Guardador de Rebanhos*)

---

[2] *Sá-Carneiro. M. de.* Correspondência com Fernando Pessoa. Lisboa, 2003. V. I (Outubro 1912 – Agosto 1914). P. 155. Перевод автора статьи. – *М. М.*

(1914) и «Косой дождь» (*Chuva Oblíqua*) (1914). Этот гетероним родился 8 марта 1914 г. и был задуман как розыгрыш Са-Карнейру, о чем Пессоа признался в одном из писем:

> По прошествии полутора или двух лет мне вспомнился день, когда я захотел сыграть шутку с Са-Карнейру, – я решил выдумать некоего буколического поэта, который обладал бы сложной природой, и представить его ему, я уже не помню точно, каким образом, но как реально существующее лицо[3].

Са-Карнейру разгадал шутку и с радостью подхватил экзистенциальную литературную игру Пессоа. Он стал органично вселять в свои прозаические тексты легко узнаваемых современниками персонажей. Так, в новелле «Крылья» (*Asas*) упоминается Фернанду Пассуш, имеющий черты и Фернанду Пессоа, и его гетеронима Алвару де Кампуша.

Рикарду Рейш (Ricardo Reis). Пессоа задумал Рейша как ученика и друга своего первого гетеронима Алберту Каэйру. Его ключевое произведение – цикл «Возвращение богов» (*O Regresso dos Deuses*). В письме к Са-Карнейру Пессоа сообщает о возникновении нового гетеронима, классициста Рикарду Рейша. В ответном письме от 23 июня 1914 г. Са-Карнейру пишет:

> Прими мои поздравления по поводу рождения глубокоуважаемого г. Рикардо Рейша, с произведениями которого я страстно хочу познакомиться и которые, как явствует из письма, основываются на необычайно новых, интересных и оригинальных идеях[4].

---

[3] Цит. по: *Хохлова И. А.* Поэтические маски Фернандо Пессоа. СПб., 2003. С. 88. Перевод И. А. Хохловой.

[4] Цит. по: *Хохлова И. А.* Поэтические маски Фернандо Пессоа. С. 112. Перевод И. А. Хохловой.

Первые оды, написанные от лица Рикарду Рейша, Пессоа посылает Са-Карнейру в Париж. Познакомившись с этими произведениями, Са-Карнейру с восторгом отзывается о них:

> Они восхитительны, мой дорогой Поэт, оды Рикардо Рейша. Ты смог создать некую классическую горацию-ву «новизну». Я не знаю, вследствие чего они содержат новые элементы, и тем не менее они, будучи языческими, столь классичны[5].

Письма Са-Карнейру свидетельствует о том, что Пессоа, по-видимому, сначала создавал теоретическую основу для своих поэтических произведений. Если бы письма Пессоа Са-Карнейру (за исключением некоторых черновиков) не исчезли после самоубийства последнего в 1916 г., мы, вероятно, могли бы найти в них в суммированном виде теоретические размышления автора гетеронимов, которые приходится реконструировать исходя из отдельных фрагментарных высказываний, сохранившихся в его архиве.

Трагическая судьба Са-Карнейру не могла не отразиться на гетеронимной лирике поэта. Каждый из гетеронимов Пессоа имеет какую-то часть души Са-Карнейру.

Мариу де Са-Карнейру. Мариу де Са-Карнейру родился 19 мая 1890 г. в Лиссабоне. Его родители приходились друг другу кузенами, но получили разрешение на вступление в брак. Однако первые годы жизни Са-Карнейру оказались омрачены серьезными испытаниями: в 1892 г. мать и сын заболевают тифозной лихорадкой. Ребенка удалось спасти, но мать умерла, когда Мариу было два года. С этого времени Са-Карнейру оказывается на попечении

[5] Цит. по: *Хохлова И. А.* Поэтические маски Фернандо Пессоа. С. 113.

Фернанду Пессоа

Мариу де Са-Карнейру

отца – потомственного военного, деда и слуг. Любовь отца и деда, проявлявшаяся в основном в исполнении всех желаний и капризов ребенка, во многом сослужила для Са-Карнейру недобрую службу, способствуя затянувшемуся инфантилизму в характере и его взглядах на жизнь, сохранению весьма абстрактных представлений о материальных благах и бытовых проблемах. Эта реальная, обыденная жизнь, обозначенная в творчестве Са-Карнейру как Скука, будет противопоставлена им воображаемому миру Запредельного, лазоревому пространству Красоты, Души, Тайны.

Творческий и жизненный путь поэта чрезвычайно краток; период создания художественных произведений составляет примерно пять лет, потому объем его эстетического наследия невелик. Он включает в себя два поэтических сборника – «Растворение» (*Dispersão*) (1914) и «Знаки золота» (*Indícios de Oiro*) (1957), изданный уже после смерти Са-Карнейру и его друга Фернанду Пессоа; два прозаических сборника: «Начало» (*Princípio*) (1912) и «Небо в огне» (*Céu em Fogo*) (1915), одну поэму: «Маникюр» (*Manucure*) (1915), один роман: «Признание Лусиу» (*A Confissão de Lúcio*) (1914) – и несколько отдельных стихотворений и рассказов.

Са-Карнейру также пытался создать новую поэтику, которая включала бы иррационалистическую концепцию искусства – «арте флюида». В письмах к Фернанду Пессоа он называет ее «новые интересные литературные идеи». «Арте флюида» – это свободно текучее, летучее, постоянно меняющееся, эфирное искусство. Искусство, которое преодолевает земное притяжение, устремляется ввысь, в небесные сферы, в невесомость[6]. По мысли Мариу де Са-Карнейру,

[6] См.: *Мазняк М. М.* Поэтическая проза или проза Поэта // *Са-Карнейру М. де.* Великая тень. М., 2016. С. 16.

это подразумевает телепатию или возможные впечатления, потусторонние воспоминания, т. е. реминисценции от уже увиденного, прочувствованного до рождения, а также после смерти.

В настоящей статье речь идет об одностороннем векторе переписки, а именно о письмах Мариу де Са-Карнейру к Фернанду Пессоа в период с 1912 по 1916 г. Эта односторонность переписки обусловлена объективными и трагическими причинами. После самоубийства Са-Карнейру в Париже в апреле 1916 г. его личные вещи, документы и письма, включая письма Пессоа, бесследно исчезли. В 1928 г., спустя двенадцать лет после самоубийства, отец поэта, вернувшись из Мозамбика в Европу, приехал в гостиницу «Ницца» в Париже, чтобы забрать личные вещи сына, бумаги и ответные письма Фернанду Пессоа. Но оказалось, что в чемодане была только «рваная одежда»[7].

Важным и интересным представляется то, в каком качестве предстают оба литератора в своем эпистолярном общении. Хотя мы не имеем возможности достоверно судить о роли Пессоа в этой переписке, но можем констатировать, какую роль отводил ему Са-Карнейру, – роль старшего товарища и даже мэтра, что проявляется в многочисленных хвалебных эпитетах, просьбах прокомментировать некоторые пассажи из поэзии или прозы, высказать свое мнение или дать совет:

> Ты даже представить себе не можешь, как я горжусь твоей высокой оценкой, как в глубине души благодарю тебя за твои письма, которые есть наивысшая радость для меня <…>[8]

---

[7] *Sá-Carneiro. M. de*. Poesias. Lisboa, 1998. P. 46.

[8] Письмо от 10 марта 1913 г. // *Sá-Carneiro M. de*. Correspondência com Fernando Pessoa. V. I. P. 63. Перевод наш. – *М. М.*

Пессоа действительно был на два года старше Са-Карнейру, но он одновременно был и более зрелым, так как успел зарекомендовать себя как теоретик и реформатор португальской литературы начала XX в. В поэтическом творчестве Са-Карнейру почти полностью полагается на мнение друга:

> Необходимо отметить, что я опубликую эту вещь, если мой *друг* подтвердит, что эти стихи действительно чего-нибудь стоят[9].

За время своего пребывания в Париже в общей сложности в течение двадцати одного месяца Са-Карнейру писал Пессоа примерно двести двадцать раз (иногда по несколько писем в день), что португальский исследователь Мария Жозе де Ланкаштре трактует как редкий случай для обычного адресанта и сравнивает данную ситуацию с общением пациента со своим психоаналитиком[10]. Подтверждение мы находим в словах самого Са-Карнейру:

> К тому же, твое письмо успокоило меня. <…> Ты словно врач, разъясняющий пациенту все нюансы его недуга[11].

Общий объем рассматриваемой переписки (1912–1916) разделен в одном из изданий[12] на два

---

[9] *Lancastre M. J.* O Eu e o Outro. Para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro. Lisboa: Quetzal Editores, 1992. P. 13. Перевод наш. – *М. М.*

[10] См.: Ibid. P. 11–12.

[11] *Sá-Carneiro M. de.* Correspondência com Fernando Pessoa. V. I. P. 16. Перевод наш. – *М. М.*

[12] *Sá-Carneiro M. de.* Correspondência com Fernando Pessoa. Lisboa, 2003. V. I (Outubro 1912 – Agosto 1914); V. II (Agosto 1914 – Abril 1916). Это двухтомное издание содержит предисловие и комментарии. В первый том входят письма с октября 1912 г., когда завязалась дружба двух литераторов, по август 1914 г. Письма второго тома датируются с августа

Записка, адресованная Фернанду Пессоа

Sá-Carneiro M. de.
Correspondência com Fernando Pessoa. Lisboa, 2003

равных по объему тома, что почти наглядно показывает, как позитив и негатив фотопленки, полярное настроение адресанта, без преувеличения делит жизнь и творчество Са-Карнейру на два равных отрезка: оптимистичный и пессимистичный. Два тома позволяют достаточно точно судить о культурных и эстетических интересах двух литераторов, о единстве, а иногда, в редких случаях, о расхождениях во взглядах.

Первая часть писем – октябрь 1912 – август 1914 г. – это фонтанирующий идеями творческий монолог. Дистанция не пугает автора. Наоборот, помогает обдумать и сформулировать творческие замыслы. 1913 г. отмечен интенсивной перепиской Са-Карнейру и Пессоа, а также обретением собственного поэтического голоса, о чем он откровенно сообщил в письме к Пессоа:

> Сейчас я переживаю, возможно, лучший период моей литературной жизни. Невероятная легкость работы как никогда раньше[13].

Наиболее ценным репрезентативным элементом этого периода стали формирование поэтического цикла «Растворение», а также некоторые примеры стихотворений в прозе для нереализованного замысла сборника лирической прозы под общим названием «Вне» (*Além*). Из 25 писем Мариу де Са-Карнейру, сопровождающих формирование сборника «Растворение», написанных в период с 21 января по

1914 г. по апрель 1916 г., соответственно. «Переписка…» содержит также открытки и телеграммы, посланные к Фернанду Пессоа, стихотворения и прозаические отрывки, изначально существовавшие в эпистолярном виде, а также ряд приложений.

[13] *Sá-Carneiro M. de*. Correspondência com Fernando Pessoa. Lisboa, 2003. V. I. P. 27. Перевод наш. – *М. М.*

18 ноября 1913 г., видно, что композиция первого поэтического сборника была тщательно продумана и подготовлена автором.

> Я объединю серию из 10 или 12 стихотворений в сборник под названием «Растворение». Между этими стихами есть связующее звено, и они передают состояние гордого падения меня самого – растворение меня самого[14].

Поэт посылает тексты самих стихотворений, советуется относительно выбора отдельных слов, некоторых названий, поясняет композиционное расположение некоторых стихотворений, рассуждает и о публикации. Здесь Са-Карнейру, внезапно ощутивший и осознавший себя не только и не столько прозаиком, сколько поэтом, еще советуется с более зрелым собеседником – Пессоа.

Условно вторая часть писем – с августа 1914 по апрель 1916 г. – формирует второй том изданной переписки. Постепенно тональность писем становится более минорной, всё чаще звучат нотки отчаяния, поэт время от времени жалуется на финансовые трудности:

> Ты не представляешь мое нынешнее состояние духа. Ах, друг мой – это всё ненавистный кризис <…>[15]

Эстетическим результатом этого временно́го периода стали пять стихотворений, сформировавшие последний изданный посмертно цикл «Последние стихотворения» (*Os Últimos Poemas*).

Финансовые проблемы начинают доминировать над творческой рефлексией.

---

[14] *Martins F. C.* O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro. Lisboa, 1994. P. 190. Перевод наш. – *М. М.*

[15] *Sá-Carneiro M. de.* Correspondência com Fernando Pessoa. V. II. P. 8. Перевод наш. – *М. М.*

> Мой Дорогой Друг, мне очень тяжело писать тебе это скорбное письмо – скорбное для меня и для тебя. <…> В двух словах: мы, к большому сожалению, должны отказаться от издания нашего «Орфея» <…>[16]

Последний всплеск литературной рефлексии возникает у Са-Карнейру незадолго до самоубийства. Уже в феврале 1916 г., за два месяца до своей гибели, Са-Карнейру советуется с Пессоа по поводу центрального персонажа своего нового романа, который так и не был написан:

> <…> Артистичный юноша, эмигрант, автор неопубликованных психологических новелл, непонятый и несчастный. Станислав Белковски – *это я*[17].

И просит своего друга придумать фамилию для героини будущего романа, леди Хелен, или Элен[18]. Интересно отметить, что в письме от 17 апреля, почти накануне самоубийства, Са-Карнейру упоминает «некую Элен», описывая их взаимоотношения как сюжет художественного произведения:

> Ты должен понять, что я проживаю жизнь одного из своих персонажей – *с одним их своих персонажей*[19].

После самоубийства поэта в его номере были найдены несколько писем: отцу, Фернанду Пессоа, друзьям и той девушке, которая сопровождала Са-Карнейру в последние месяцы его жизни. Трудно идентифицировать эту девушку, так как сам Са-Карнейру почти не упоминает ее в письмах. Она,

---

[16] Письмо от 13 сентября 1915 г. // Ibid. P. 83. Перевод наш. – *М. М.*

[17] Sá-Carneiro M. de. Correspondência com Fernando Pessoa. V. II. P. 183. Перевод наш. – *М. М.*

[18] См.: *Tarracha Ferreira M. E.* Introdução // *Sá-Carneiro M. de.* Poesias. s. l., 2000. P. 37.

[19] Ibid. P. 43. Перевод наш. – *М. М.*

словно голограмма, изредка оживает только в переписке друзей, занимавшихся похоронами, которые условно именуют ее Элен.

В последних письмах к Пессоа 1916 г. Са-Карнейру размышляет о своем существовании:

> Мой дорогой Друг, не знаю почему, но я больше не хожу в Кафе Риц. Возможно, потому что в глубине – там, в углу, где «напомаженный господин» жадно читает *Times,* – я боюсь встретить Са-Карнейру, того Мариу 1913 г., который был более счастливым, потому что еще верил в свое отчаяние <…> Больше, чем сейчас[20].

В корпус этого письма входят и два стихотворных четверостишия (отрывка), которые Пессоа озаглавил словом «Конец» (*Fim*) и включил в качестве завершающего элемента цикла «Последние стихотворения»:

> Когда умру, не надо вздохов,
> устройте лучше балаган:
> зовите клоунов, цыган,
> канатоходцев, скоморохов!
>
> Мой гроб везите на осле –
> пусть будет весела забава:
> мертвец на всё имеет право,
> и я поеду на осле![21]

Мысли о самоубийстве, ощущение неотвратимо приближающегося конца, попытки объяснения невозможности своего дальнейшего существования перемежаются с отчаянными поисками способов самоубийства. Письмо к Пессоа от 31 марта 1916 г. Са-Карнейру заканчивает так:

---

[20] *Sá-Carneiro M. de.* Correspondência com Fernando Pessoa. P. 155. Перевод наш. – *М. М.*

[21] Португальская поэзия XX века. М., 1974. С. 91. Перевод Е. Витковского.

ПРОЩАЙ. Если мне не удастся завтра раздобыть достаточно стрихнина, брошусь под поезд в метро <…>[22]

Письмо к Пессоа от 3 апреля начинается со слов прощания: «ПРОЩАЙ, мой Дорогой Фернанду Пессоа»[23]. Из последующих писем мы можем сделать вывод о напряженном существовании поэта в этот период. Са-Карнейру назначает месяц своей кончины – апрель 1916 г. – и заявляет о первой попытке самоубийства, запланированной на 3 апреля:

Прощай, мой дорогой Фернанду Пессоа. Сегодня понедельник, 3 апреля, и я умру, бросившись под поезд в метро (или лучше под колеса экспресса на станции Пигаль)[24].

В этом же письме поэт высылает свой студенческий билет, а также просит Пессоа оплатить имеющиеся штрафы и долги и навестить близких ему людей – деда и старую няню. «Я действительно подготовил всё для своей смерти»[25], – резюмирует поэт.

Письма Мариу де Са-Карнейру 1915–1916 гг. представляют собой уже скорее исповедь и крик о помощи, что отмечает и Г. Чхартишвили в кратком биографическом очерке из книги «Писатель и самоубийство»:

В последние дни он писал своему лучшему другу Пессоа по письму каждые пять часов, однако тот не сумел прийти ему на помощь, за что винил себя всю оставшуюся жизнь[26].

---

[22] *Sá-Carneiro M. de.* Correspondência com Fernando Pessoa.V. II. P. 172. Перевод наш. – *М. М.*

[23] Ibid. Перевод наш. – *М. М.*

[24] Ibid. Перевод наш. – *М. М.*

[25] Cf.: *Sá-Carneiro M. de.* Poesias. S. l., 2000. P. 42. Перевод наш. – *М. М.*

[26] *Чхартишвили Г.* Писатель и самоубийство. М., 2003. С. 541.

Для Пессоа потеря Са-Карнейру была невосполнимой: не было больше единомышленника, равного ему по таланту, способного мастерски воплотить в стихах самые смелые замыслы друга. С его смертью окончательно исчезли надежды на продолжение издания журнала «Орфей» (*Orpheu*), а в дальнейшем и на кардинальное преобразование португальской литературы. В скорбной элегии, написанной почти два десятилетия спустя после смерти Са-Карнейру, обычно скупой на выражения личных переживаний Пессоа скажет:

> Как мы были едины, разговаривая! Мы
> Были как бы диалогом в одной душе. <…>[27]

О значении своей переписки рассуждали и сами ее участники. Так, в письме от 20 июля 1914 года Са-Карнейру поддерживает мысль Пессоа:

> Ты прав, какой сенсацией в литературном мире станет появление в 1970 г. «Неизданной переписки» Фернанду Пессоа и Мариу де Са-Карнейру, опубликованной и прокомментированной кем-нибудь <…> (волнующая тайна!)[28].

Впервые переписка поэтов была опубликована в 1958–1959 гг. с предисловием видного исследователя Урбану Тавареша Родригеша. Издание включало в себя 114 писем из общего количества примерно двухсот. В 1980 г. Арналду Сарайва объединил в одном томе 102 ранее не изданных эпистолярных документа, и так сформировался второй том корреспонденции поэта.

---

[27] Цит. по: *Хохлова И. А.* Поэтические маски Фернандо Пессоа. С. 56. Перевод И. А. Хохловой.

[28] *Sá-Carneiro M. de.* Correspondência com Fernando Pessoa. V. I. P. 174. Перевод наш. – *М. М.*

Поэтика литературной переписки Мариу де Са-Карнейру и Фернанду Пессоа, волею судьбы превратившаяся из артистического диалога в трагический монолог, имеет несколько интерпретаций:

1) информационную – отсылки к историческим событиям и окружающей действительности; упоминание имен современников; критика современной литературы;

2) эстетическую – обсуждение новых творческих планов; демонстрация создаваемых произведений, показывающая рождение нового литературного произведения;

3) фикциональную – весь корпус писем Мариу де Са-Карнейру к Фернанду Пессоа может быть представлен как эпистолярная автобиография.

УДК 791.63

Отражение голливудского периода творчества Сергея Эйзенштейна в личной переписке

Дмитрий В. Бакиров (Санкт-Петербург)

Eisenstein's Personal Correspondence as a Reflection of his Creative Period in Hollywood

Dmitry V. Bakirov (St. Petersburg)

Аннотация. Статья посвящена работе С. М. Эйзенштейна в США на студии «Парамаунт» (Paramount Pictures) в 1930 г. На основе анализа личной переписки режиссера, а также других источников эпистолярного жанра и мемуаров участников творческой группы мастера рассматривается его действительное отношение к голливудской системе кинопроизводства. Особое внимание уделено сопоставлению писем, написанных в один и тот же период – с апреля по октябрь 1930 г. разным адресатам. Рассмотрение новых условий работы режиссера и их эмоциональных оценок, нашедших отражение в личной переписке участников описываемых событий, позволяет понять не только мотивы, по которым были отвергнуты замыслы и сценарии Эйзенштейна, но и основные причины, в силу которых компромисс между киномагнатами США и советским режиссером-новатором оказался невозможен.

Ключевые слова: Эйзенштейн, Голливуд, эпистолярное наследие, кинопроизводство, «Парамаунт», «Золото Зуттера», «Американская трагедия».

Бакиров Дмитрий Валерьевич – доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ. Лауреат IV Всероссийского конкурса молодых ученых в обла-

сти искусств и культуры в номинации «Кино-, теле- и другие экранные искусства».
Сфера научных интересов: раннее звуковое кино, наследие С. М. Эйзенштейна, передача субъективного восприятия средствами киноискусства, кинодраматургия.

Abstract. The article is devoted to the work of S. M. Eisenstein at the Paramount Pictures Corporation (USA, 1930). Based on extensive analysis of his personal correspondence, as well as other epistolary sources and memoirs by the members of Eisenstein's creative group, this study reveals Eisenstein's evolvingattitude toward the Hollywood film production system. A comparison of changes in the working conditions of the Eisenstein group in Hollywood with emotional assessments and individual details gathered from the personal correspondence of the participants, makes it possible to understand exactly how and why the director's opinions about creative work in the USA changed. In the most general terms, the situation unfolded as follows. When initiallyplanning his foreign trip, Eisenstein expected to go to Hollywood. This is confirmed by letters to American acquaintances (Joseph Schenk and Douglas Fairbanks), who had previously invited him to work in the United States. Despite the fact that these connections did not have an immediate result, the director did not give up hope for a Hollywood proposal, and while in Europe took on only those projects that generated immediate income and did not require much time. Eventually Jesse Laski, who held one of the main management positions at the Paramount studio, met with Eisenstein in Berlin and offered him a preliminary contract. The director was full of optimism and pleased with the initial contract terms. Undisguised joy and even delight can be felt in a number of letters written by Eisenstein on his way to Hollywood. Eisenstein's impressions of America itself, written as he drove from New York on the east coast to Los Angeles on the west coast, are stunning. But Eisenstein strove to enter a country with the most technically advanced cinematography in order to make an artistically

worthwhile film; big earnings and prospects of further work in Hollywood were not ends in themselves for him. Among the ideas considered for Eisenstein's film at Paramount, three were most important: the dystoria «The Glass House», a film adaptation of Blaise Cendrars' novel «Sutter's Gold», and «An American Tragedy», based on the novel by Theodore Dreiser. The first idea was quickly rejected by the studio, but the other two were realized by Eisenstein as full-fledged scripts. Yet for various reasons neither of the scripts was accepted for production, and his contract was terminated when its six-month period expired. The complexity of Eisenstein's innovative techniques, and the intellectual depth of the issues raised by the director, ran counter to Hollywood's demand for both entertaining spectacleand a morality story easily understandable to a mass audience. The validity of this assessment is proved by the letters that D. O. Selznick addressed to Paramount'shead, B. P. Schulberg, immediately after reading the script for an American Tragedy. With each rejected plan Eisenstein increasingly came to understand the viciousness of the commercial film production system, and its inability to implement his artistic ideas. In his letters one can also sense Eisenstein's frustration in communicating with the Hollywood establishment: of all the first-rank stars whom he met, he formed a warm relationshiponly with Charlie Chaplin. Eisenstein eventually left Hollywood without even starting to shoot. Nevertheless, his letters offer evidence of his relief and even an undisguised pride that he did not follow the American producers' requirements, and made no artistic compromises.

Keywords: Eisenstein, Hollywood, epistolary intercourse, film production, Paramount Pictures, Sutter's Gold, An American Tragedy.

Bakirov Dmitry – Associate Professor at the Department of Drama and Film Studies of the St. Petersburg Institute of Cinema and Television (SPbGIKiT). Laureate of the 4th All-Russian Competition of Young Scientists in the Field of Arts and Culture in the nominations «Cinema, Television and Other Screen Arts».

Research interests: earlier sound cinema, the heritage of S. M. Eisenstein, the transfer of subjective perception by means of cinema, film dramaturgy.

bakirov.dm@yandex.ru

Зарубежная командировка (август 1929 – май 1932 г.)[1] киногруппы С. М. Эйзенштейна для исследователей-эйзенштейноведов представляет особый интерес. Восстановление хронологии некоторых событий этой поездки перепроверяется и уточняется архивистами и исследователями по сей день[2]. Мы сосредоточили свой интерес на голливудском периоде работы Эйзенштейна. Нам было важно выяснить, как режиссер относился к работе в США в целом и к голливудской системе производства, в частности.

Основная проблема заключается в том, что Эйзенштейн не мог открыто говорить о своем отношении к Америке ни во время заграничной командировки, ни вернувшись в СССР. В первую очередь это связано с политической обстановкой в стране[3].

---

[1] Официальная цель командировки – ознакомление с техникой звукового кино. Группа, в которую помимо Эйзенштейна вошли ассистент Г. Александров и оператор Э. Тиссе, выехала из страны благодаря личному разрешению Сталина. Сначала кинематографисты находились в Европе, затем отправились в США, где пробыли почти семь месяцев, с мая по ноябрь 1930 г.; заключительная часть командировки проходила в Мексике.

[2] См., например: *В. В. Забродин.* Эйзенштейн на рандеву с Европой. Август – декабрь 1929 года // Искусство кино. 2016, № 3. С. 115–133.

[3] Официальные высказывания режиссера относительно США зависели от политического контекста в тот или иной момент времени. Так, в 1942 г., когда СССР и США были союзниками в борьбе с фашистской коалицией, вышла статья

Сама поездка режиссера за границу стала разменной монетой в политической борьбе. В ноябре 1928 г. Эйзенштейну пришлось написать официальное письмо в газету «Известия» с опровержением публикаций в белоэмигрантской прессе, в которых его выезд за рубеж был представлен как бегство из СССР. Письмо было незамедлительно опубликовано вместе со вступительной статьей первого наркома просвещения А. В. Луначарского[4]. В другом, уже личном письме, отправленном из США редактору киносектора издательства «Теакинопечать» Константину Юкову, Эйзенштейн так описывает свое положение в Америке:

> Смотрят тут за нами в тысячу глаз, и надо быть зверски осторожным во всех высказываниях, особенно критических[5].

Для того чтобы получить представление о реальном отношении Эйзенштейна к Голливуду и его опыте работы в этой системе, мы обратились к личной переписке режиссера.

Как указывает один из первых исследователей эпистолярного наследия великого режиссера Г. Д. Эндзина, «писем Эйзенштейна, сохранившихся в черновиках, фотокопиях и подлинниках, в его

Эйзенштейна об американских кинематографистах (*Эйзенштейн С.* Друзья за океаном // Литература и искусство. 1942, 15 авг., № 33), а в 1947 г., во время холодной войны, – статья «Поставщики духовной отравы. О современном американском кино» (Культура и жизнь. 1947, 31 июля, № 21 (40)).

[4] См.: К письму Эйзенштейна // Известия. 1928, 11 нояб. № 262 (3496).

[5] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1569 (Письма Эйзенштейна С. М. и Александрова Г. В. редактору киносектора издательства «Теакинопечать» об их заграничной поездке и причинах продления срока пребывания в Америке). Л. 2.

фонде насчитывается около 800, <…> писем же к Эйзенштейну разных лиц в его фонде насчитывается несколько тысяч»[6]. Значительная часть этой переписки не опубликована. Существующие же публикации носят разрозненный характер: некоторые выходили очень небольшими тиражами; в подавляющем большинстве подборки писем объединены адресатом. Нас в первую очередь интересует тематика писем и время их написания.

Мы рассматриваем как опубликованные, так и архивные источники, уделяя основное внимание письмам Эйзенштейна к родственникам и близким друзьям, где он мог позволить себе высказываться достаточно откровенно. Как пишет В. В. Забродин, «большую роль в переписке играет установка на адресата сообщения. Многое зависит от давности знакомства, от степени человеческой близости, от того, в какой стадии в конкретный момент находятся отношения, <…> именно в письмах (впрочем, надо оговориться, только к близким лицам) Эйзенштейн такой, каким он был на самом деле»[7].

Для уточнения отдельных высказываний и оценок режиссера нами проводилась сверка писем, написанных в одно и то же время разным адресатам. Рассматривались и иные источники, в том числе эпистолярного жанра.

Еще до выезда за границу Эйзенштейн мечтал попасть в Голливуд, и у него были на то все основания. Популярные американские актеры – супруги

---

[6] *Эндзина Г. Д.* «Жил, задумывался, увлекался…». Переписка С. М. Эйзенштейна // Встречи с прошлым: сб. материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. М., 1976. Вып. 2. С. 302.

[7] *Забродин В. В.* Эйзенштейн: попытка театра. Статьи. Публикации. М., 2005. С. 256.

Дуглас Фэрбенкс (Douglas Fairbanks) и Мэри Пикфорд (Mary Pickford), посетив СССР в 1926 г., стали первыми инициаторами приглашения режиссера в Голливуд. В 1928 г. один из директоров компании «Юнайтед Артистс» (United Artists) – русский эмигрант Джозеф Шенк (Joseph Schenck) – встретился с Эйзенштейном в Москве и повторил приглашение. В октябре – декабре 1928 г. Эйзенштейну приходили письма и телеграммы от венгерского режиссера Пала Фейоша (Pál Fejős), который расхваливал условия работы на студии «Юниверсал» (Universal Pictures) и от имени президента компании Карла Леммле (Carl Laemmle) настойчиво предлагал поскорее установить сотрудничество непосредственно с ними. Но дальше дружеских визитов и приглашений дело не шло. «Что касается Америки – тут еще ничего неизвестно. Совкино и United [Artists] как будто договорились, но до возвращения из Америки я не смогу быть уверенным, что еду туда!» – писал в ноябре 1928 г. советский режиссер французскому писателю и кинокритику Леону Муссинаку (Léon Moussinac)[8]. После того как группа Эйзенштейна выехала в Европу, режиссер уже самостоятельно стал искать возможности отправиться в Америку. Однако встреча с Д. Шенком, которая произошла у Эйзенштейна в Лондоне, не принесла результатов, а в феврале 1930 г. Д. Фэрбенкс в личном письме ответил режиссеру, что сейчас ему «не рекомендуется приезжать» в США. На тот момент казалось, что пути в Америку окончательно закрыты. Из писем, написанных Эйзенштейном другу детства актеру Максиму Штрауху, явно следует, что больших надежд на поездку в Голливуд режиссер уже не питает. В декабре 1929 г. он пишет: «Если не выйдут

[8] Цит. по: *Муссинак Л.* Избранное. М., 1981. С. 230.

дела большие, серьезные и трансатлантические – покатаемся так и приедем обратно»[9].

Находясь в Европе, Эйзенштейн принял участие в конгрессе независимых кинематографистов, проходящем в швейцарском замке Ла Сарраз (La Sarraz). На этом конгрессе режиссер стал инициатором создания короткометражного фильма, в аллегорической форме отражающего борьбу независимого авторского и экспериментального кинематографа с капиталистической системой кинопроизводства. Критикуя ориентацию кинематографа на создание развлекательных картин, приносящих хороший доход, Эйзенштейн, тем не менее, как следует из его писем, не брался ни за одно из серьезных европейских предложений, рассчитывая на предложение от Голливуда. Вот что он пишет многолетнему соратнику, близкой подруге и будущей жене Пере Аташевой:

> <…> Каскад фантастических, подозрительных, заманчивых, а иногда и очень солидных предложений и в ответ на них полная неизвестность и полное отсутствие перспектив на Америку и сохранение себя свободными quand même <несмотря ни на что>…[10]

Приезд голливудского продюсера Джесси Ласки (Jesse Lasky) в Берлин с целью подписания контракта с Эйзенштейном стал неожиданной новостью и сулил более желанную работу, чем предложенные ранее: «Шенк, по существу, оказался бы материальной и производственной каторгой. А картины с Дугом – пыткой»[11].

---

[9] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: попытка театра. С. 264.

[10] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 221. Здесь и далее переводы в скобках приводятся по цитируемому источнику.

[11] Там же. С. 222.

Изначальная реакция Эйзенштейна на открывшуюся возможность работать в Голливуде была радостной и оптимистичной. Пересекая океан на теплоходе «Европа» в первом классе de luxe, режиссер за несколько дней успел написать целый ворох писем, в которых отразилось его удивление условиями, созданными для его группы. Вот что он пишет матери: «На суше бы так жить!»; «<…> Наш проезд стоит Парамоунту (Sic!) 1350 долларов за $4^1/_2$ дня! – можешь себе представить»; «концерты 4 раза в день, танцы в четырех различных этажах и залах. “Не жизнь, а сон”»[12].

Выражение «Не жизнь, а сон», может быть, является главной эмоциональной характеристикой состояния Эйзенштейна в тот момент – оно используется режиссером в письмах матери, М. Штрауху; дважды в письме П. Аташевой. Штрауху он пишет:

> Я достаточно «blasé» <пресыщен – *фр.*> за время пребывания за границей, но этой поездкой снова потрясен и здорово. Опять же, что такие пресловутый комфорт и прочее[13].

Первоначальные условия, которые предлагала студия «Парамаунт» (Paramount Pictures), обещали быть стабильными и продолжительными. «Условия замечательные: 6 месяцев там – 9 месяцев [в] Москве – 6 в С.А.Ш. (так Эйзенштейн называет Соединенные штаты Америки. – *Д. Б.*) – картина в М[оскве] – картина там – картина в Москве»[14], – пишет режиссер матери и подробнейшим образом

---

[12] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М., 2013. С. 240.

[13] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: попытка театра. С. 276.

[14] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 240.

описывает довольно обширный гардероб, который он смог приобрести на аванс, выданный студией. В письме к подруге и кинематографическому соратнику Эсфири Шуб Эйзенштейн высказывается в тех же тонах: «Атлантический океан был ласков “до не могу”: не качало бы и дальше, чтобы не посрамить земли русской в землях американских»[15].

Здесь уже можно заметить и определенную долю личной неуверенности режиссера. Его ждет работа в самой передовой киноиндустрии мира.

> Опять же ощущаю себя совсем «маленьким» – ведь вступаешь снова «в жизнь». Опять начинаешь. <…> Назад – некуда. <…> Не знаю, но думаю, что вытянем. Слишком много нервов и крови стоила эта возможность. Слишком много выдержки, чтобы сорваться[16], –

пишет он П. Аташевой 10 мая 1930 г. И в этом же письме, самом длинном и подробном из написанных с теплохода «Европа», опасения и настороженность присутствуют в настроении Эйзенштейна:

> Я не знаю, что будет здесь с условиями работы. Как будет нажим. Но пока установка их сверхлиберальная. «И не рядовую же нам с вами ставить картину» – их формула. По размаху говорят о «Борьбе миров» Уэллса! Поживем – увидим[17].

Отдельного внимания заслуживает фраза в письме М. Штрауху: «Я благодарю небо, что в свое время

---

[15] Цит. по: *Шуб Э. И.* Жизнь моя – кинематограф. М., 1972. С. 379.

[16] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 222.

[17] Там же.

слышал доклад Немировича-Данченко, а то прямо не знал бы, что и думать об этой стране»[18].

В. И. Немирович-Данченко посетил США на несколько лет раньше Эйзенштейна благодаря международным гастролям студии МХТ. В мае 1926 г. продюсер Д. Шенк, на тот момент один из директоров фирмы «Юнайтед Артистс», заключил годичный контракт, по условиям которого Немирович-Данченко выступал в качестве режиссера и сценариста киностудии. Однако «за пятнадцать месяцев своего пребывания в Америке ни одного проекта классику русского драматического театра реализовать не удалось»[19]. После возвращения из Голливуда в 1928 г. Немирович-Данченко сделал доклад в Художественном театре под названием «15 месяцев около американского кино», на котором, судя по цитате из письма Эйзенштейна, режиссер присутствовал. Кроме того, свои мысли об американской киноиндустрии один из основателей МХТ изложил в беседах с журналистами: в январе 1928 г. он дал интервью газете «Вечерняя Москва», а в феврале – корреспонденту «Советского экрана».

> Когда я приехал, я не предъявлял с своей стороны никаких претензий, я приехал учиться и должен был учиться, но чем больше там смотрел, тем больше убеждался, какая это трясина <…>[20]
>
> Американская кинотехника, безусловно, блестяща, но содержание американского кино – ничтожное, а импульсы носят только материальный характер <…> Много талантливых режиссеров, но руль, которым

[18] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: попытка театра. С. 276.

[19] *Нусинова Н. И.* Русские в Америке (киноэмиграция первой волны) // Киноведческие записки. 1999. № 43. С. 178.

[20] Цит. по: *Фрейдкина Л. М.* Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М., 1962. С. 405.

управляется американское кино, находится в таких руках, от которых ничего хорошего ждать нечего[21].

Реклама и спекуляция талантами – вот пульс жизни кино-Америки[22].

Иными словами, имея достаточно свежую информацию из первых рук, Эйзенштейн понимал, что может ждать его в Голливуде. В этой связи отдельного внимания заслуживает творческая установка режиссера. Он ехал в США не для того чтобы получить опыт работы в голливудской системе производства, не в расчете на высокие гонорары или открывающиеся перспективы дальнейшей заграничной работы. Его интересует результат, фильм. «Лишь бы конечный “edition” <продукт> был хорош!»[23], – пишет он П. Аташевой.

Приехав в США, Эйзенштейн сразу попадает на ежегодный съезд студии «Парамаунт» в Атлантик-Сити, на котором, по его собственным словам, он выступал и «имел громадный успех»[24]. С П. Аташевой Эйзенштейн делится и другими подробностями:

Сегодня меня Ласки «представлял» страшно мило и трогательно <…> не касаясь никакой деловой стороны, их самое горячее желание «that I may succeed» <чтобы я смог получить успех> в их стране etc. etc.[25]

---

[21] Цит. по: *Немирович-Данченко В. И.* Кино в Америке // Вечерняя Москва. 24 января 1928. № 20 (1230).

[22] Цит. по: *Немирович-Данченко В. И.* Кино-Америка // Советский экран. 1928, № 7. С. 10.

[23] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 222.

[24] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 241.

[25] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 224.

Однако в письмах этого периода чувствуется и некоторая настороженность Эйзенштейна – в первую очередь это проявляется в постоянном употреблении слова «пока»:

> Житье наше здесь *пока* идет очень здорово <…>[26]

> 3 недели в Нью-Йорке провели блестяще. Прекрасная пресса и прекрасное отношение людей. Вообще *пока* Америка – что надо. <…> *Пока* всё идет как нельзя лучше: вчера приняли мои предложения на тип и сюжет картины! Думаю, и дальше пойдет все хорошо[27].

Первое впечатление Эйзенштейна от Америки ошеломляющее, хотя перед этим группа советских кинематографистов успела побывать в Германии, Франции, Швейцарии и других странах Европы.

> Смотреть тут невероятно интересно. Всё, даже Париж, ни в какое сравнение не идет[28].

Восхищению С. М. Эйзенштейна не стоит удивляться. Америка, за время Первой мировой войны догнавшая, а по многим статьям и перегнавшая Европу, поражала своим размахом и технологическими возможностями многих его современников: величие небоскребов, необычное по тем временам плотное автомобильное движение, неоновые огни реклам… Эйзенштейн не стал исключением: «Вот я третий день в этом ошеломляющем городе. Нью-Йорк всё же превзошел все ожидания. Мне он нравится дико»[29], – пишет режиссер своему другу психологу

---

[26] Там же. С. 225–226. Курсив наш. – *Д. Б.*

[27] Цит по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 242–243. Курсив наш. – *Д. Б.*

[28] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 225.

[29] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1766 (Письма Эйзенштейна С. М. Лурии А. Р.). Л. 4.

А. Р. Лурии; а в письме Л. Муссинаку признается: «Впечатлений столько, что описать что-либо толком совершенно невозможно <…> Впору задохнуться!»[30]

Через месяц после приезда в Америку Эйзенштейн наконец прибывает в Лос-Анджелес. Знакомство с Голливудом – безусловно, значимое событие для режиссера. Эйзенштейн пишет матери:

> Через 3 часа открывается новая страница жизни твоего сына – через 3 часа я вступаю на почву Лос-Ангелеса (Sic!)[31].

Хотя ранее, летом 1929 г., в письме Муссинаку Эйзенштейн высказывался куда более сдержанно:

> США интересует меня меньше всего с голливудской стороны. Я хочу видеть страну! И еще – звуковую технику. Ибо я твердо уверен, что ей принадлежит всё синеграфическое будущее[32].

Это важное утверждение: к 1929 г., когда Голливуд полностью перешел на звуковую технологию, в СССР проводились только первые эксперименты в области звукового кино. Возможность работать в Голливуде была необходима Эйзенштейну с точки зрения практической проверки его теоретических положений об использовании звука в кино. Постановка фильма на базе одной из самых богатых и технически совершенных киностудий мира открывала перед режиссером большие перспективы. Сам Эйзенштейн говорил: «Чтобы реализовать интеллектуальный багаж – нужна материальная база»[33].

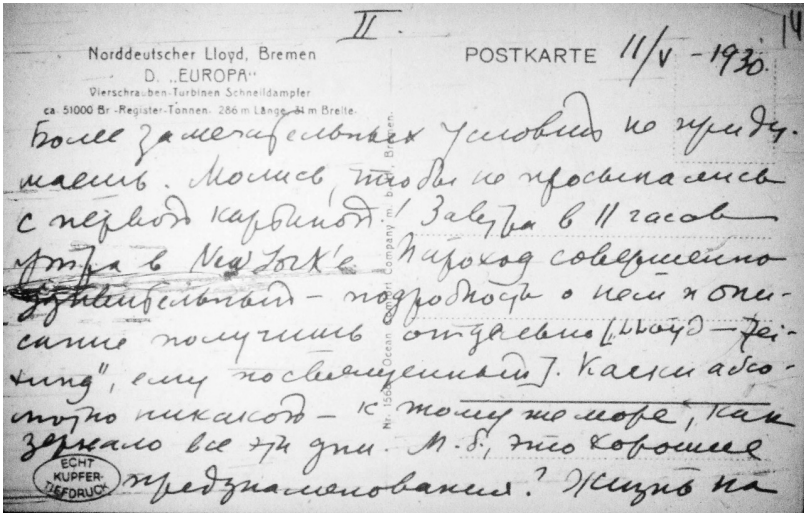
---

[30] Цит. по: *Муссинак Л.* Избранное. С. 239.

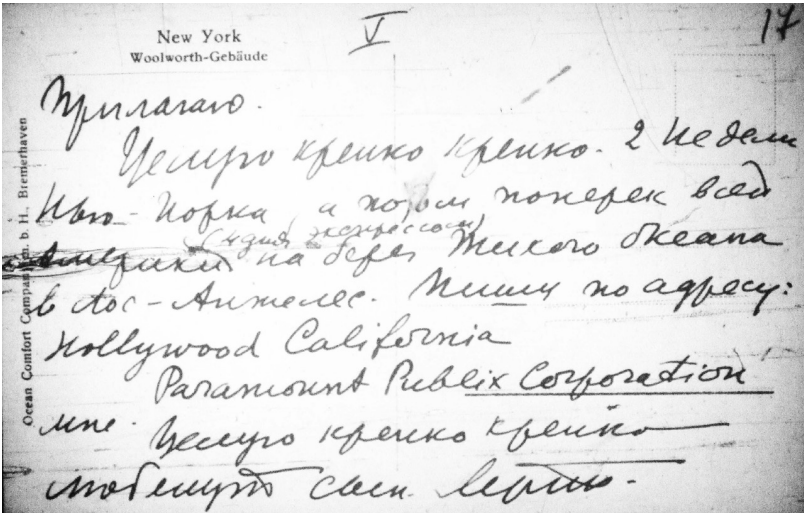
[31] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 243.

[32] Цит. по: *Муссинак Л.* Избранное. С. 237–238.

[33] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 223.



Фрагмент письма С. М. Эйзенштейна матери. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1775. Л. 14.



Фрагмент письма С. М. Эйзенштейна матери. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1775. Л. 17.

Студия «Парамаунт» обеспечила приглашенному режиссеру внушительную рекламу в прессе, систематически публикуя небольшие анонсы и фотографии Эйзенштейна с крупнейшими кинематографистами Голливуда. Сергей Михайлович встречается с множеством известных людей как на светских приемах, так и в неформальном общении. Джозеф Штернберг (Josef von Sternberg), Кинг Видор (King Vidor), Грета Гарбо (Greta Garbo), Роберт Флаэрти (Robert Flaherty), Марлен Дитрих (Marie Magdalene Dietrich), Уолт Дисней (Walter Disney), Эрнст Любич (Ernst Lubitsch) – вот далеко не полный перечень его знакомств. Особенно тесная дружба завяжется с Чарльзом Чаплином (Charles Chaplin), в особняке которого съемочная группа Эйзенштейна будет систематически гостить, проводя свободные от работы вечера в бассейне или на теннисном корте.

Однако в Голливуде у Эйзенштейна возникает и множество осложнений. Первым его замыслом стала картина «Стеклянный дом»[34], принятая к рассмотрению продюсером Д. Ласки почти сразу по прибытии режиссера в Нью-Йорк. Однако 7 июня 1930 г. проект оказывается под вопросом, что находит отражение в письмах к Аташевой:

> <…> Я сейчас в больших волнениях об «Story» <сюжет для фильма>. Ставить ли Glasshouse <«Стеклянный дом> или другую вещь, тоже очень занятную[35].

---

[34] «Стеклянный дом» – антиутопия, построенная вокруг образа высокотехнологичного стеклянного небоскреба, в котором люди разного социального положения беспрепятственно наблюдают за жизнью друг друга. См.: *Клейман Н.* Стеклянный дом С. М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1979, № 3. С. 94–113.

[35] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998, № 36/37. С. 227.

Эйзенштейн поясняет, с чем связаны его трудности относительно выбора темы фильма. Главная проблема заключается в том, «чтобы она и моим intention <намерениям> отвечала и подошла бы <…> М-ру Шульбергу – это production manager <руководитель производства>», – пишет он[36]. Это письмо режиссер заканчивает подписью «Ваш в нервах Старик». К 17 июня уже очевидно, что «Стеклянный дом» не будет принят студией. Но Эйзенштейн не оставляет надежды, поскольку, видимо, этот замысел очень увлекает его:

> «Стеклянный дом» пойдет не первой постановкой – не хочу переускорять <…> Сейчас готовим другое не менее увлекательное – если пойдет сообчу (Sic!) телеграфом[37].

Режиссер пишет Аташевой, что провел «последние дней десять» в невероятной депрессии… Возможно, депрессия Эйзенштейна связана с пониманием того, что делать картины так, как он того хочет, ему в Голливуде не позволят. По датам всё совпадает: 7 июня еще была надежда на постановку «Стеклянного дома», а 17-го становится очевидно, что работать будут над какой-то другой картиной. Между этими двумя датами как раз десять дней… Сам режиссер связывает свое состояние с неврозом на почве сомнений и обращается к известному психоаналитику, на которого тратит значительную часть своего скромного гонорара; с увлечением занимается «ликвидацией мешающей группы невроза» по «сознательному методу»[38].

---

[36] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998, № 36/37. С. 227.

[37] Там же. С. 228.

[38] Там же. С. 229.

Справедливости ради, стоит сказать, что замысел «Стеклянного дома» для своего времени был настолько новаторским, что ни ведущие голливудские сценаристы, ни соавтор дальнейших голливудских замыслов Эйзенштейна – Айвор Монтегю (Ivor Montagu), с которым Эйзенштейн подружился на международном конгрессе кинематографистов в Ла Сарраз, не разделяли энтузиазма режиссера и не понимали, как на основе этой идеи можно создать реалистичный сюжет.

В середине июля Эйзенштейн уже вовсю работает над новым замыслом – «Золото Зуттера» («Sutters Gold») по роману Блеза Сандрара (Blaise Cendrars) «Золото» («L'Or»)[39]. Он снова полон надежд и верит в скорый успех. 29 июля 1930 г. режиссер на четыре дня выезжает в долину Сакраменто, чтобы «пропитаться "атмосферой" для возможной постановки, о коей уже почти договорились»[40]. Однако вот что пишет Эйзенштейн Л. И. Мозонсону – руководителю фирмы «Амкино», которая представляла тогда советскую кинематографию в США и непосредственно решала вопросы относительно постановки со стороны СССР:

> <…> Мы же с Вами уговорились, что по окончательной договоренности о сценарии и постановке я Вам немедленно сообщу об этом. Раз я не сообщаю, то это может означать лишь одно: мы еще не договорились о работе вообще. Так оно и есть[41].

---

[39] Роман создан в 1925 г. на основе истории жизни Джона Саттера, одного из первых колонистов Дальнего Запада.

[40] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 245.

[41] Цит. по: *Юренев Р. С.* Эйзенштейн. Письма из Мексики // Прометей: Историко-биографический альманах. М., 1972. Т. 9. С. 187.

Причины, по которым решение о запуске фильма в производство не было принято, Эйзенштейн перечисляет в этом же письме:

> Сговориться здесь совсем не так просто. Вы знаете, как внимательно во всех отношениях это должно быть устроено. Мы перебрали немало материала. И возни с этим очень много. Опять же вопрос денег. Миллион на постановку и здесь не слишком легко тратится, и отмеряют не 7, а 14 раз, прежде чем отрезать[42].

Заканчивает он почти угрожающе, видимо, испытывая определенное давление не только со стороны голливудских продюсеров, но и со стороны советского кинопредставительства в США:

> Если мне не надоест недоговоренность и я не воспользуюсь окончанием предварительных сроков и не уеду за Тихий океан[43].

Сценарий «Золото Зуттера» был написан в рекордно короткие сроки – за несколько недель в июле – августе 1930 г. Художественной литературы, литературы по истории и этнографии на эту тему режиссер «перелопатил» великое множество. Книги об освоении Калифорнии, которые он смог вывезти из США, заняли две полки в музее-квартире С. М. Эйзенштейна на Смоленской ул. в Москве. О сценарии «Золото Зуттера» режиссер пишет Муссинаку:

> <…> Сюжет просто бесподобен! Он был одобрен со всех точек зрения, но потом вдруг мнение изменилось, так может случиться и с новым сюжетом[44].

---

[42] Цит. по: *Юренев Р. С.* Эйзенштейн. Письма из Мексики // Прометей: Историко-биографический альманах. Т. 9. С. 187–188.

[43] Там же. С. 188.

[44] Цит. по: *Муссинак Л.* Избранное. С. 246.

Официальной причиной отказа продюсеров была слишком высокая стоимость, необходимая, по их мнению, для данной постановки, но Эйзенштейн был убежден, что они просто побоялись «допускать большевиков до темы золота»[45].

В начале сентября 1930 г. Эйзенштейн сообщает Аташевой:

> <…> Всё наконец (уф! наконец!) начинает упорядочиваться. Ставим «Американскую трагедию»[46].

Идея экранизировать «Американскую трагедию» («An American Tragedy») принадлежала продюсеру Д. Ласки. Права на постановку нашумевшего романа студия «Парамаунт» приобрела за несколько лет до этого за внушительную сумму – 150 тысяч долларов. Как позже выяснилось, руководители студии ждали от режиссера «простую крепкую полицейскую историю об убийстве <…> и о любви мальчика и девочки»[47]. Эйзенштейна же заинтересовало в романе Теодора Драйзера совсем другое.

> Привлекает тут отнюдь не полицейская сторона интриги, а совершенно необъятная «фреска» всех слоев Америки. Это пока никем не показано, ибо никто этого здесь не видит. Тема же этой вещи – блестящая возможность развернуть полотно Америки, как мы ее понимаем[48], –

пишет Эйзенштейн редактору киносектора издательства «Теакинопечать» К. Юкову в сентябре 1930 г.

---

[45] *Эйзенштейн С. М.* Творения Дагера // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. М., 1964–1971. Т. 1. С. 428.

[46] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 230.

[47] *Эйзенштейн С. М.* Одолжайтесь! // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. С. 70.

[48] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1569. Л. 5.

На создание киносценария на основе романа Т. Драйзера Эйзенштейну понадобилось чуть больше месяца. Соавтор сценария А. Монтегю так описывает этот период:

> Мы работали, как на конвейере, все сутки напролет. «Парамаунт» прислала машинисток, работавших посменно, переводчиков и груды бумаги[49].

Эйзенштейн серьезнейшим образом взялся за неизбежное сокращение фабулы романа и его адаптацию к возможностям киноязыка. «Разрабатываем “Американскую трагедию” в очень хороший сценарий», – пишет он своему давнему другу, театроведу и драматургу Н. Д. Волкову[50]. А в письме Муссинаку высказывается еще более емко: «<…> Задача не из легких: сделать Эмиля Золя из Теодора Драйзера»[51], – имея в виду, что проблематика литературного произведения, зачастую выраженная непосредственно словами автора, в сценарии находит форму ярких зримых и звуковых образов.

Драйзер, знакомый с Эйзенштейном со времени посещения СССР в 1927 г., высоко оценил работу Эйзенштейна и, как вспоминал режиссер, «первый приветствовал всё то, что вносила <…> перетрактовка его вещи»[52].

В сценарии «Американской трагедии» Сергей Михайлович развивает возможности звука как драматургического элемента, который виртуозным образом сочетается с изображением, решая самые разные пространственные, временны*е*, смысловые

---

[49] Цит. по: *Юренев Р. Н.* Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974. С. 273.

[50] Цит. по: *Волков Н. Д.* Театральные вечера. М., 1966. С. 351.

[51] Цит. по: *Муссинак Л.* Избранное. С. 254.

[52] *Эйзенштейн С. М.* Одолжайтесь! // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 2. С. 76.

и образные задачи. Мы полагаем, что в этой постановке Эйзенштейна привлекла возможность сделать «a human thing <человечную вещь>». Режиссер писал: «<…> Все другие вещи у меня всегда, как скульптура из проволоки»[53].

Подобная установка на «human thing» позволяет говорить не только о проверке Эйзенштейном своих режиссерских возможностей, но и, быть может, об определенной доле компромисса с голливудскими стандартами производства, изначально рассчитанными на общедоступное восприятие. Тем не менее именно в замысле «Американской трагедии» режиссер впервые в мировом кинематографе разрабатывает процесс передачи работы сознания героя, воссозданного на киноэкране при помощи изощренного звукозрительного монтажа. В теории Эйзенштейна эта техника позднее получила название «внутренний монолог». В ее основу была положена литературная традиция, в первую очередь внутренние монологи героев романа Джеймса Джойса «Улисс» («Ulysses»), а также психологические открытия того времени, в частности труды психолога Льва Выготского. «Джойс делает в литературе очень близко тому, что мы делаем, вернее, собираемся делать в новой кинематографии!»[54] – писал режиссер Л. Мусинаку еще в 1928 г.

На сегодняшний день можно с уверенностью сказать: способ передачи психологического состояния персонажа на экране, разработанный Эйзенштейном на уровне сценария, был поистине новаторским. Подобная техника звукозрительного монтажа появится в мировом кино только в конце 1950-х гг.

---

[53] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли…» Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998. № 36/37. С. 230.

[54] Цит. по: *Муссинак Л.* Избранное. С. 230.

Тем временем положение группы Эйзенштейна в Голливуде с каждым днем становилось всё более шатким. Срок шестимесячного контракта стремительно подходил к концу. Два варианта для постановки (замысел «Стеклянного дома» и полноценный сценарий «Золото Зуттера») были отвергнуты студией. А в американской прессе нарастала антикоммунистическая истерия, связанная с приездом советских кинематографистов. В некоторых статьях Эйзенштейна называли «красной собакой» и даже «исчадием ада». В середине октября режиссер едет в Нью-Йорк и пишет матери: там будет «всё окончательно разрешаться. И надо надеяться, всё будет О.К.»[55]. Но в письме режиссеру Э. Шуб явно прочитывается намек на скорый отъезд из США:

> <...> В несколько дней решить окончательно, быть или не быть «Американской трагедии». Думаю, что это разрешит и проблему длительности нашего пребывания в сиих странах[56].

Студия «Парамаунт» не стала запускать сценарий Эйзенштейна в производство. Официальной причиной отказа послужило превышение объема сценария. На самом же деле, сценарий был отвергнут именно из-за его новаторской художественной формы. Внутренняя переписка продюсера Дэвида Селзника (David Selznick) с хозяином студии Бенджамином Шульбергом (Benjamin Percival Schulberg) проливает свет и на эту ситуацию, и на специфику голливудского студийного производства 1930 г. в целом. Хорошо образованный и талантливый Селзник в полной мере сумел оценить произведение

[55] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 248.

[56] Цит. по: *Шуб Э. И.* Жизнь моя – кинематограф. С. 380.

Эйзенштейна. Вот что он пишет 8 октября 1930 г., сразу после прочтения сценария:

> Это был для меня незабываемый опыт; самый волнующий сценарий, который я когда-либо читал[57].

Но рассуждая о прибыли кинокомпании, которая находится в непосредственной зависимости от «миллионов счастливых молодых американцев», он в этом же письме сомневается, что «в качестве развлечения <…> у него (сценария. – *Д. Б.*) есть хоть один шанс из ста»[58], и, учитывая стоимость, которую потребует подобная постановка, советует своему начальнику на будущее оставить «подобные авантюры в пределах тех, которым потворствовали бы рациональные бизнесмены»[59]. Как позже напишет Эйзенштейн, отказу в постановке и расторжению контракта способствовала внутристудийная борьба между ведущими продюсерами:

> Я был ставленником старых «рискачей», искателей нового и приключений, которых представлял в фирме Джесси Ласки. В оппозиции к ним были «банковцы» – представители банковских интересов <…> ставившие только наверняка, без излишеств и затей, и чаще всего повторяя раз за разом тип фильмов, имевших успех[60].

К моменту окончания срока контракта энтузиазм Эйзенштейна в отношении американской киноиндустрии тоже сходит на нет. Он всё глубже понимает суть капиталистической системы кинопроизводства. Но не только принципы работы на студии,

---

[57] Memo from David O. Selznick / edited by Rudy Behlmer. N. Y., 1972. P. 26.

[58] Ibid.

[59] Ibid. P. 27.

[60] *Эйзенштейн С. М.* Путь в Буэнос-Айрес // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 1. С. 405.

но и чужой менталитет оказался не близок режиссеру. Американские ценности, которыми жил голливудский истеблишмент, отталкивали его. В письме Пере Аташевой Эйзенштейн высказывается о проблеме общения с голливудскими звездами и американском образе жизни.

> Здесь в «Social life» <светской жизни> – встречаясь со всякими людьми, на всяких вечеринках и т. д., я себя ощущаю как из совсем другого материала. Из чего-то несмешиваемого. <...> Невозможность для меня жить их интересами тоже очень правильна (бридж, гольф, сплетни, real estates <недвижимость>, деньги). <...> Человеческие же отношения и взаимоотношения абсолютно дики. Я даже перестал знакомиться дальше с людьми – совершенно не знаешь, о чем говорить[61].

Мы можем быть абсолютно уверены, что в этих словах проявляется искреннее восприятие режиссера. Разочарование в голливудском контингенте чувствуется и в письме Муссинаку:

> Мы очень подружились с Чаплином <...> Остальные здесь – по большей части дураки или просто малоинтересные люди. <...> Голливуд по своему интеллектуальному уровню приближается к... Суассону или Бриву[62], –

пишет Эйзенштейн, сравнивая центр американского кинематографа с малонаселенными провинциями Франции, жители которых в 1930 г. преимущественно были заняты сельским хозяйством и ремесленничеством.

Советский режиссер уезжает из США без особого сожаления. «Америку я видел досконально, а еще

---

[61] «Самое ужасное, чем я страдаю, – это болезнь воли...». Письма к Пере Аташевой // Киноведческие записки. 1998, № 36/37. С. 230.

[62] Цит. по: *Муссинак Л.* Избранное. С. 239.

большой вопрос, что почтеннее – сделать компромиссную картину (а иначе здесь ничего нельзя) или уехать, сохранив невинность»[63], – сообщает он матери в ноябре 1930 г. А спустя месяц, находясь в Мексике, Эйзенштейн переосмысляет свой голливудский опыт, рассматривая его как эпизод из прошлого. Он пишет Штрауху:

> Я думаю, что лучшего разрешения голливудской проблемы, нежели случившееся, быть не могло: компромиссничать пришлось бы до ебени матери с комиссией Фиша, «красной опасностью», комиссией «против Советов» и т. д., не только свободно работать не дали бы, но сорвались бы во все и вся[64].

Почти сразу после возвращения в СССР, в 1932 г., в газете «Пролетарское кино» выйдет статья Эйзенштейна «Догнать и перегнать» подводящая своеобразный итог его поездке в Америку. Текст этой публикации свидетельствует о том, что великий режиссер ругает Америку не потому, что того требует политическая ситуация, а потому, что он повторяет печальный опыт многих талантливых людей, посетивших Голливуд как до, так и после него.

> Проблема творчества как проблема вообще не ставится, вообще не стоит ни на какой повестке дня, никакой отрасли киноискусства в Голливуде[65].
>
> <…> Взлет любого творческого порыва кинотворчества низводится на интеллектуальный уровень мелкобуржуазного прокатчика и мещанина-потребителя, фактического владельца и диктатора кино[66].

---

[63] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. С. 248.

[64] Цит. по: *Забродин В. В.* Эйзенштейн: попытка театра. С. 278.

[65] *Эйзенштейн С.* Догнать и перегнать // Пролетарское кино. 1932. № 15–16. С. 30.

[66] Там же. С. 22–23.

И это убожество идей, мысли и творческой бесхозяйственности призван обслуживать совершеннейший в мире технический аппарат[67].

По словам Эйзенштейна, перед любым приезжим кинематографистом стоит дилемма: «расплатившись индивидуальностью и убеждениями, включиться в золотую карусель и весело печь веселую продукцию <…> или, восприняв дело трагически, покинуть обетованную землю»[68].

Это мнение подтверждает и дарственная надпись венгерского режиссера Пала Фейоша, оставленная на одной из книг в библиотеке Эйзенштейна. В 1928 г. Фейош уговаривал советского режиссера ехать в Голливуд, расхваливая возможности и творческую свободу, которые у него появились на студии «Юниверсал», но надпись, сделанная через два года (ноябрь 1930), полна горькой иронии: «От куртизана Голливуда в объяснении его проституции – вызывающему большую зависть и огромное уважение свободному человеку»[69].

Подводя итог, стоит отметить, что изначальное стремление в Америку, первый восторг и восхищение новым незнакомым миром сменились для Эйзенштейна горьким разочарованием. Стало понятно, что яркая сверкающая обертка мифа об американской мечте не соответствует содержимому. Финансовое изобилие и техническое совершенство не могли заполнить внутреннюю пустоту произведений, рассчитанных на вкусы массового зрителя. Эйзенштейн, стремящийся к поиску новых форм

---

[67] *Эйзенштейн С.* Догнать и перегнать // Пролетарское кино. 1932. № 15–16. С. 32.

[68] Там же. С. 29.

[69] «…Свободному человеку». Пал Фейош – Сергею Эйзенштейну // Киноведческие записки. 2015, № 110. С. 244.

кинематографической выразительности, оказался неудобным для Голливуда режиссером. В результате два новаторских произведения, которые могли существенно обогатить мировой кинематограф, а быть может, и коренным образом изменить историю кино – сценарии «Золото Зуттера» и «Американская трагедия», остались не реализованы. По признанию Монтегю, он с самого начала понимал, что им никогда не позволили бы поставить «Американскую трагедию» так, как они считали нужным, т. е. «тем единственным образом, каким это могли сделать честные люди, уважающие литературу. <…>». Перед Эйзенштейном и Монтегю «стояла не столько политическая проблема, сколько вопрос сохранения собственного достоинства»[70].

Таким образом, надо признать, что диктат рыночных отношений, правящий американской системой кинопроизводства, оказался для творческих поисков автора фильма «Броненосец “Потемкин”» гораздо более сильным препятствием, чем идеологические и тематические установки Советской России 1920-х гг.

[70] Цит. по: *Юренев Р. Н.* Эйзенштейн в воспоминаниях современников. С. 240.

УДК 355.4

Феномен фронтового письма: Методологические аспекты исследования. Историография

Андрей А. Михайлов (Санкт-Петербург)

The Phenomenon of Front-line Letters: Methodological Aspects of Research and Historiography

Andrej A. Mikhailov (St. Petersburg)

Аннотация. Предлагаемая статья посвящена феномену фронтового письма как особого типа эпистолярных источников, посланий, созданных непосредственными участниками военных действий, которые в течение более или менее длительного времени находятся в экстремальной ситуации. Автор стремился охарактеризовать общие особенности фронтового письма, основные этапы его истории в XIX–XX вв. и процесс развития изучения (историографии) фронтовых писем в отечественной науке.

Примеры переписки участников военных действий с адресатами, находящимися в тылу, или друг с другом можно обнаружить в глубокой древности. Однако в России лишь к середине XX в. постепенный рост грамотности населения и увеличение численности действующих армий превратили фронтовые письма в поистине массовый исторический источник. В годы Великой Отечественной войны, по подсчетам советских историков, с фронта в тыл было отправлено 2 миллиарда 794 миллиона писем, и, хотя значительная их доля утрачена, даже сохранившиеся послания составляют обширный материал для изучения. Отношение исследователей к фронтовым письмам существенно менялось с течением времени и проходило путь от интереса исключительно к посланиям выда-

ющихся военачальников до повышенного внимания к частной переписке рядовых участников вооруженной борьбы.

В XX в., особенно в советский период, письма солдат и командиров часто изучались через призму политических концепций, и даже сами их публикации предпринимались с тем, чтобы подтвердить (или опровергнуть) заранее заданные идеологические постулаты. В настоящее время существует множество подходов к фронтовым письмам: их рассматривают как источник по истории повседневности, анализируют с точки зрения военно-исторической антропологии и исторической психологии.

Однако любой исследователь, изучающий фронтовые письма, столкнется с множеством противоречий, заключенных внутри этого источника. Во фронтовых письмах теснейшим образом переплетены черты, продиктованные конкретными обстоятельствами их создания, и удивительно устойчивые константы, характерные для фронтовых эпистол разных войн и эпох. Находясь под воздействием пропаганды (всегда активизирующейся в такое время), фронтовые письма несут на себе ее отпечаток и одновременно отражают личный опыт и чувства авторов. Они испытывают многочисленные и разнообразные культурные влияния и сами становятся фактором культуры, находят отражение в ее памятниках – от военного плаката до музыкальных произведений.

Ключевые слова: переписка, война, действующая армия, фронтовые письма, письменный исторический источник, военная цензура, военная пропаганда, историческая психология.

Михайлов Андрей Александрович – доктор исторических наук, научный сотрудник Научно-исследовательского отдела (военной истории Северо-Западного региона Российской Федерации) Научно-исследовательского института (военной истории) Военной академии Генерального штаба Вооруженных Сил Российской Федерации.

Abstract. This article discusses the phenomenon of front-line letters – messages created by people who take direct part in hostilities and therefore spend long periods in absolutely extreme situations – as a special type of epistolary source. The author seeks to characterize the general features of the front-line letter, the main stages of its history in the 19th and 20th centuries, and the development of a historiography of front-line letters in Russian scholarship. The gradual growth of a literate population, and the increase of active armies, turned front-line letters into a mass phenomenon by the middle of the 20th century. On the calculations of Soviet historians, during the Great Patriotic War (1941–1945) 2 billion 794 million letters were sent from the front, and although a significant portion of them has been lost, even the surviving messages constitute quite extensive material for study. Researchers' attitudes toward front-line letters, however, have changed significantly over time, evolving from exclusive interest in the messages of prominent military leaders, to focusing increased attention on the private correspondence of ordinary participants in the war. In the 20th century, especially during the Soviet period, letters of soldiers and commanders were often studied through the prism of political concepts and even published in order to confirm (or disprove) predetermined ideological postulates. Currently there are many approaches, with front-line letters viewed as a source for the history of everyday life, and analyzed in terms of military-historical anthropology and historical psychology. However, any researcher who studies front-line letters will encounter many contradictions within that source. In front-line letters, features dictated by the specific circumstances of their creation closely intertwine with surprisingly stable constants that characterize front-line epistles of very different wars and eras. Under the influence of propaganda (always active during wars), front-line letters bear many of its features and combine them with the personal revelations of their authors; they integrate many diverse cultural influencesand become themselves artifacts of culture that are reflected in its monuments, from military posters to musical works.

Keywords: correspondence, war, acting army, front-line letters, written historical source, military censorship, military propaganda, historical psychology.

Andrei A. Mikhailov – Dr. hab. and Associate Professor, is a researcher in the Research Department (military history of the Russian Federation's north-western region) of the Research Institute of the Military Academy of the Russian Federation's Armed Forces' General Staff.

dragun66@mail.ru

Одним из наиболее распространенных видов частной корреспонденции в XX в. стали военные письма, т. е. письма людей, оказавшихся в экстремальных условиях вооруженной борьбы: солдат и офицеров, непосредственно участвующих в боевых действиях; жителей тыловых районов, чьи близкие оказались на фронте; военнопленных и др. Среди военных писем видное место занимают послания собственно участников боевых действий, которые могут быть названы фронтовыми письмами.

Хорошо известно афористическое высказывание А. И. Герцена: «Письма – больше, чем воспоминания, на них запеклась кровь событий, это – само прошедшее, как оно было, задержанное и нетленное»[1].

На фронтовых письмах порой можно увидеть следы крови, отнюдь не в переносном смысле слова. Тем не менее суждение насчет отражения «нетленного» прошлого не так безусловно, как может показаться. Фронтовое письмо испытывало воздействие множества факторов, формировавших его содержание и оценки автора, причем влияние этих факторов отличалось большей интенсивностью, нежели в условиях мирной жизни.

---

[1] *Герцен А. И.* Былое и думы // Собрание сочинений: в 30 т. Т. VIII. М., 1956. С. 290.

1. Фронтовое письмо XIX – начала XX в.

Разумеется, воины писали письма еще в глубокой древности. Люди, самой жизни которых угрожала опасность, оторванные от своих семей, всегда стремились не потерять окончательно связи с родными и близкими. Однако на протяжении многих веков армии были относительно немногочисленны, а процент грамотных лиц в них очень невелик. Первая половина XIX в. стала временем интенсивного роста численности воюющих армий.

В европейских странах росла грамотность населения, но в России этот процесс шел медленно. Большинство русских солдат в первой половине XIX в. оставались неграмотными или малограмотными, их письма крайне малочисленны. Поэтому от эпохи Отечественной войны 1812 г. писем русских солдат почти не сохранилось[2].

Офицеры, естественно, были грамотны[3], а некоторые из них имели хорошее образование. Наполеоновские войны, в частности Отечественная война 1812 г. и Заграничный поход русской армии 1813–1814 гг., нашли отражение в обширной офицерской корреспонденции, в том числе фронтовой[4].

Многие авторы писали пространные тексты, в которых сведения о сражениях перемежались с философскими рассуждениями, пассажами публи-

---

[2] В российских архивах хранится некоторое число писем солдат «Великой армии» Наполеона I. См.: *Промыслов В. Н.* Война 1812 года в письмах французских солдат // Французский ежегодник. 2006. Наполеон и его время. К 100-летию А. З. Манфреда (1906–1976). М., 2006. С. 219–231.

[3] Получение офицерского чина было невозможно без окончания военно-учебного заведения или сдачи особого экзамена.

[4] См.: *Бойцов М.* К чести России. Из частной переписки 1812 года. М., 1988.

цистического толка и т. п. В соответствии с нормами того времени письмо не сводилось лишь к передаче информации, но отражало личные идеи автора и демонстрировало его владение эпистолярным стилем.

В период Отечественной войны 1812 г. фронтовые письма обладали некоторыми особенностями, которые в дальнейшем получили большое развитие. Дело в том, что уже тогда частная корреспонденция военных переставала быть в полной мере частной.

Незадолго до вторжения в Россию наполеоновских войск, в январе 1812 г., император Александр I утвердил фундаментальный нормативный акт «Учреждение для управления большой действующей армии». Среди многих структур, необходимых армии, ведущей военные действия, в нем был подробно охарактеризован Полевой почтамт, возглавляемый почт-директором[5]. Полевые армейские почтамты, однако, занималась не только отправкой и приемом писем, но также их перлюстрацией на предмет выявления шпионской информации и антиправительственных суждений[6].

Интерес к частной переписке командиров (особенно высокого ранга) могли проявить не только «свои» охранительные структуры, но и противник. Кадровый офицер и популярный в свое время литератор С. Н. Марин (1776–1813) в сентябре 1812 г. писал М. С. Воронцову из Тарутинского лагеря:

---

[5] См.: Полное собрание законов Российской Империи (ПСЗРИ). СПб., 1830. Собр. 1. Т. XXXII. № 24975. С. 102–103.

[6] См.: *Измозик В. С.* Служба перлюстрации в российской армии в XIX – начале XX в. // Служба перлюстрации в российской армии XIX – начала XX в. // История книги и цензуры: Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти Арлена Викторовича Блюма, 29–30 мая 2012 г. СПб., 2013. С. 130–139.

Зигрот скажет тебе, что у нас делается, я же ничего не пишу, потому что боюсь попасться, как наш любезный Сен-Приест: письмо, писанное им к брату, французы перехватили и напечатали[7].

Сен-Приест – это Эммануил Сен-При (1776–1814), французский эмигрант на русской службе, начальник штаба 2-й Западной армии. Как видно из другого послания Марина Воронцову, высокопоставленный военный в частном письме позволил себе критиковать действия русских войск. Естественно, когда эпистола попала в руки противника, он с удовольствием придал ее гласности. Неудивительно, что сам Марин предпочел передать письмо неофициально, со своим знакомым[8] и не откровенничать в послании[9].

Важной тенденцией также стало использование темы фронтового письма в художественной литературе, причем с определенными идеологическими целями. Отечественная война 1812 г. нашла отражение в таких произведениях, как «Письма русского офицера» Ф. Н. Глинки и «Переписка русских солдат в 1812 году» И. Н. Скобелева. Этим книгам придана форма сборника фронтовых писем, но в действительности они таковыми не являются. «Письма русского офицера», по точному определению А. Г. Тартаковского, – «ретроспективно обра-

---

[7] Архив князя Воронцова. Кн. 35. М., 1889. С. 463.

[8] Упомянутый Зигрот – это предположительно барон Карл Карлович Зигрот, участник Отечественной войны 1812 г., который позже (1813–1814) командовал Тамбовским пехотным полком.

[9] Стоит добавить, что Сергей Никифорович Марин в феврале 1813 г. скончался от ран, полученных в Аустерлицком сражении (1805). Генерал Э. Сен-При в марте 1814 г. был смертельно ранен пушечным ядром в сражении близ г. Реймса.

ботанный дневник»[10]. «Переписка русских солдат в 1812 году» И. Н. Скобелева – рассказ о войне, написанный кадровым офицером на основе личных впечатлений, но от лица солдат и «народным языком»[11].

И Глинка, и Скобелев, каждый в меру своего таланта, стремились прославить русскую армию, отвагу, стойкость, патриотизм ее воинов. Их произведения, будучи подборками фронтовых писем лишь по форме, отразили тенденцию, которая в дальнейшем значительно усилилась: использование писем с поля боя как средства пропаганды патриотических и (или) верноподданнических идеалов.

Изучение военных (в том числе фронтовых) писем в первой половине XIX в. как исторического источника имело довольно ограниченный характер. Внимание исследователей и публикаторов привлекали в основном письма выдающихся военачальников и полководцев. Например, первые попытки опубликовать письма генералиссимуса А. В. Суворова предпринимались еще при его жизни, а в 1806 г. читающая публика получила возможность ознакомиться с шестью посланиями военачальника[12]. Через три года вышла книга «Собрание писем и анекдотов, относящихся до жизни Александра Васильевича князя Италийского, графа Суворова-Рымникского, в коих

---

[10] *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. М., 1980. С. 38.

[11] *Скобелев И. Н.* Подарок товарищам, или Переписка русских солдат в 1812 году, изданная русским инвалидом, Иваном Скобелевым. СПб., 1833.

[12] См.: [*Антоновский М.*] Наука побеждать. Творение препрославившегося в свете всегдашними победами генералиссимуса российских армий, князя Италийского, графа Суворова-Рымникского, с письмами, открывающими наиболее в нем величайшие свойства его души и таковые же знания военного искусства. СПб., 1806.

изображается истинный дух и характер сего ироя <…>» (Собрание писем и анекдотов, относящихся до жизни Александра Васильевича князя Италийского, графа Суворова-Рымникского, в коих изображается истинный дух и характер сего ироя, с присовокуплением Вахт-парада, или Науки побеждать, сочиненной сим непобедимым полководцем. М., 1809).

В издание вошло более сорока писем Суворова, в том числе 18 посланий его дочери, любимой «Суворочке». Среди них письмо, написанное полководцем 21 августа 1789 г. в Кинбурне и впоследствии приобретшее большую популярность: его перепечатывали многие издатели суворовских писем. Полководец рассказывает о сражении, используя понятия, которые, по его мнению, были близки 13-летней девочке. Ядра и пули предстают шарами для игры в кегли и «большим свинцовым горохом», штыки и сабли – булавками и ножницами, а сам бой – веселой игрой[13]. Подобное наигранное легкомысленное описание сражений и схваток будет встречаться в письмах к детям у целого ряда участников военных действий различных эпох.

Стоит особо подчеркнуть, что уже первые публикации писем Суворова содержали не только деловые, но и сугубо личные его послания. Составители справедливо полагали, что частная корреспонденция ярко отражает личность человека, в данном случае – выдающегося полководца.

Повышенный интерес исследователей и публикаторов к письмам видных военных деятелей сохранялся и в середине – второй половине XIX в. Показательно, что в обширном издании «Отечественная война в письмах современников (1812–1815 гг.)»,

[13] Собрание писем и анекдотов, относящихся до жизни Александра Васильевича князя Италийского, графа Суворова-Рымникского… С. 81–82.

вышедшем в свет в 1882 г., опубликованы почти исключительно письма лиц, занимавших высокое общественное положение[14]. Письма военачальников достаточно часто появлялись в исторических журналах. Например, «Русский архив» в 1874 г. напечатал подборку писем генерала Д. С. Дохтурова (героя Отечественной войны 1812 г.) жене. Публикатор, объясняя причины, побудившие его придать гласности личную корреспонденцию, отметил:

> В письмах, и особливо в письмах семейных, вернее выражается человек и отпечатывается историческая минута его деятельности, и тем самым они представляют собой источник драгоценный для историка[15].

Превращению военной переписки в широко распространенное явление способствовали два фактора: появление массовых армий и рост грамотности населения. В России численность армии росла гораздо быстрее процента грамотности населения. Всеобщая воинская повинность была введена в Российской империи в начале 1874 г., но даже, по данным переписи 1897 г., доля грамотных среди мужского населения Российской империи составляла примерно 29 %. Численность армии в это время приближалась к миллиону[16]. Неудивительно, что призванных на службу солдат приходилось обучать грамоте, для чего в войсках действовали специальные школы.

Между тем историки всё яснее осознавали значимость корреспонденции рядовых участников военных действий в качестве исторического источ-

---

[14] См.: *Дубровин Н. Ф.* Отечественная война в письмах современников (1812–1815 гг.). СПб., 1882.

[15] Письма Д. С. Дохтурова к его супруге. 1805–1814 // Русский архив. 1874. № 5. С. 1089.

[16] См.: *Бескровный Л. Г.* Армия и флот России в начале XX в. Очерки военно-экономического потенциала. М., 1986. С. 11.

ника. Чрезвычайно интересны в этом отношении рассуждения профессора Академии Генерального штаба генерал-лейтенанта Н. А. Орлова в энциклопедической статье «История военная», опубликованной в 1913 г.[17] Характеризуя источники, ценные для военно-исторических исследований, Орлов отмечал:

> Личная переписка деятелей (до самых младших), особенно неофициальная (например, с родственниками), очень часто имеет характер полной искренности и правдивости; иногда же, напротив, лица высокопоставленные писали во время войны частные письма (даже к дамам) с целью произвести известное впечатление на общество или на некоторых особ[18].

Стоит отметить, что личность и взгляды Н. А. Орлова, человека неординарного и очень амбициозного, вызывали у современников противоречивые оценки[19]. Тем не менее его идеи необходимости при проведении военно-исторического исследования изучать частную корреспонденцию участников войны всех рангов представляются для своего времени передовыми. Разумеется, в начале XX в. сохранялся и интерес к письмам военачальников. В это время были опубликованы письма целого ряда видных военачальников Отечественной войны 1812 г.[20], при-

---

[17] *Орлов Н. А.* История военная // Военная энциклопедия. Т. 11. «Инкерман – Кальмар-зунд». СПб., 1913. С. 212.

[18] Там же. С. 112.

[19] См.: *Михайлов А. А., Бринюк Н. Ю.* «Ни в целях воспитательных, ни в целях популяризации военно-исторических знаний нельзя поступаться строгой научностью изложения военной истории…» // Военно-исторический журнал. 2015. № 12. С. 46–53.

[20] См.: *Кутузов М. И.* Письма к кн. М. Л. Кутузову, гр. М. И. Платову, М. П. Дохтуровой и гр. П. Х. Витгенштейну. 1812–1813 гг. М., 1911.; *Георгиевский Г.* Кутузов в переписке с родными. Б.м., 1912.

чем составители активно включали в публикации деловую переписку и письма частного характера. Немало интереснейших военных писем было напечатано в многотомном издании «Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 года», составленном и опубликованном П. И. Щукиным (1897–1912).

Начало XX в. в России ознаменовалось ростом интереса к военной корреспонденции учреждений, призванных охранять государство и вести борьбу с его врагами и недоброжелателями. В ходе Русско-японской войны 1904–1905 гг. выяснилось, что в России плохо организованы и охрана военной тайны, и меры по противодействию идеям и настроениям, враждебным правительству. Проблемы довольно активно обсуждались военными и нашли отражение в специальных работах, посвященных охране военной тайны, в том числе посредством контроля почтовой корреспонденции[21]. В 1911–1914 гг. комиссия под председательством генерала Ю. Н. Данилова выработала проект положения о военной цензуре. Введено в действие оно было 20 июля 1914 г., т. е. буквально перед самым началом Первой мировой войны[22].

2. Фронтовое письмо Первой мировой войны

В годы Первой мировой войны сотрудники военной цензуры вели поистине титаническую работу. Согласно положению, на территориях, относившихся к театрами военных действий, вводилась полная цензура, т. е. специально назначенными котроллерами вскрывалась и просматривалась вся корреспонденция. В тыловых районах обычно вводилась

[21] См.: *Махров П. С.* Военная тайна, ее пределы. Примеры уменья и неуменья ее хранить. Военная цензура. Варшава, 1908.

[22] РГИА. Ф. 778. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–18.

частичная цензура: полностью просматривалась только международная корреспонденция, с внутренней же корреспонденцией цензоры знакомились выборочно. По решению цензора, письмо могли пропустить по адресу, затушевать в нем часть текста, вовсе изъять, если обнаруживались сведения, составлявшие военную тайну, или откровенно антиправительственные высказывания автора[23]. До наших дней во многих отечественных архивах сохранились весьма значительные по объему комплексы писем, изъятых цензорами.

Письмо, особенно фронтовое, в условиях войны расценивалось властями и в определенной степени обществом как источник многих рисков и опасностей.

Естественно, авторы писем знали, что написанный ими текст может быть просмотрен цензором. Но переписку рядового солдата вполне мог проверить и его командир. Приватность военного письма снижалась, однако, не только в силу его подконтрольности. Как говорилось выше, значительная часть солдат были малограмотны, а потому для написания и прочтения писем они прибегали к помощи более образованных сослуживцев. Кроме того, в условиях воинской части, лагеря или лазарета пишущий письмо человек имел не много возможностей для уединения. В декабре 1915 г. А. И. Деникин (в то время генерал-майор, командир дивизии) в письме будущей супруге К. В. Чиж сетовал:

> Вот уже месяца четыре не имею своего угла. В одной комнате три-четыре человека <…>. Пишу ужасно нескладно, потому что три пары глаз смотрят под руку и три головы не без ехидства думают: что это генерал,

[23] См.: *Рябая С. А.* Письма из действующей армии в Вятскую губернию как источник изучения истории Первой мировой войны // Вестник архивиста. 2012. № 3. С. 65–73.

письма которого отличаются телеграфической краткостью, пишет уже 4-ю страницу?[24]

Если посторонние лица наблюдали за пишущим письмо генералом, то о приватности солдатских эпистол и говорить нечего.

Кстати, именно Деникин сделал интересное наблюдение, связанное с солдатскими письмами. Он полагал, что в мирное время письма солдат яркостью содержания не отличались, как не блистал разнообразием событий и казарменный быт. Уже находясь в эмиграции, Деникин вспоминал:

> Эти солдатские послания – полуграмотные по форме, вымученные, с натугой и потом составленные, – от непривычки излагать в письменной форме свои мысли! <…> Со штампованными, точно подсказанными мыслями, сквозь которые редко прорвется подлинное внутреннее движение души человеческой. <…> Солдатские письма в большинстве производили такое впечатление, будто писались они не от душевной потребности, а по обычаю или повинности[25].

Однако с началом «Великой войны» (как называли Первую мировую войну современники) ситуация, по мнению Деникина, изменилась. Генерал отмечал:

> Отчеты военной цензуры о солдатских настроениях, приводившиеся выдержки из писем с войны – даже полуграмотных, грубых, лапидарных по форме – заключали в себе сплошь и рядом признаки большой наблюдательности и психологического анализа совершающихся событий; а вместе с тем и неясные признаки надвигающегося – тревожного и темного <…>[26]

В годы Первой мировой войны широкое распространение получила практика публикации писем

---

[24] Цит. по: *Грей М.* Мой отец генерал Деникин. М., 2003.

[25] *Деникин А. И.* Старая армия. Офицеры. М., 2005. С. 363.

[26] Там же.

фронтовиков (причем чаще солдат, нежели офицеров) в прессе. Иногда это были письма, направленные авторами в редакцию, т. е. изначально предназначенные для широкой огласки. Поводом для таких посланий могли стать подарки, отосланные какими-то организациями или лицами на фронт, факты заботы населения о пациентах госпиталей, яркие события в жизни воинской части, гибель сослуживцев и др.

Естественно, солдаты почти всегда заявляли о готовности храбро и стойко сражаться с врагом. При этом они старались писать красиво, употребляли устоявшиеся выражения из пропагандистской литературы, штампы.

Иногда авторы использовали в письмах стихотворные произведения собственного сочинения. Например, в апреле 1915 г. газета «Псковский голос» напечатала письмо унтер-офицера Гдовского полка А. И. Маркова, который в стихах благодарил жителей города Пскова за присланные подарки. Завершало стихотворение фраза «Гдовский полк теперь обрадован // Подарками вашими навсегда // За то спокойно будет драться // За всех вас грудью, господа»[27].

Вместе с тем, даже в опубликованных и прошедших цензуру письмах часто ощущаются тревога и фатализм, очень характерный для фронтового мировосприятия. Например, в напечатанном той же газетой письме рядового солдата-пехотинца Н. А. Новопсонова есть такие строки: «<…> Теперь хотя у нас на грудях висят кресты и медали, а что вперед того мы не знаем, только стараемся как бы разбить нашего врага немца»[28].

---

[27] Псковский голос. 1915. № 35. 3 апр.

[28] Там же.

Солдатские письма сугубо частного характера, адресованные родственникам и друзьям, тоже нередко содержат заверения в готовности стойко сражаться и шаблонные фразы[29]. Правда, в них зачастую присутствуют рассказы об ужасах войны, критические замечания о фронтовых порядках, снабжении войск, начальстве и пр. При этом с течением времени проявления недовольства, усталости от войны становятся все более заметными[30].

Еще одна яркая черта солдатских писем Первой мировой войны связана с тем, что основную часть рядового состава армии составляли крестьяне и, соответственно, их письма обладали характерными чертами, продиктованными крестьянской этикой. Наиболее зримая примета таких писем – длинные перечисления родственников, к которым обращается автор и которым следует передать поклоны и приветы. Над этой особенностью солдатских писем, написанных в мирное время, иронизировал А. И. Деникин[31], но сохранилась она и в тяжелых условиях фронтовой жизни. Для солдатских писем характерна также тяга к набору устойчивых фольклорных определений и определений, заимствованных из пропагандистских материалов.

---

[29] См.: *Локтева Н. А.* О чем рассказывают письма с фронтов Первой мировой (По документам Госархива Самарской области) // Эхо веков. 2005. № 1. С. 31–35.

[30] См.: *Рябая С. А.* Письма из действующей армии в Вятскую губернию как источник изучения истории Первой мировой войны // Первая мировая. Неоконченная война. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию начала Первой мировой войны 1914–1918 гг. Проблемы поиска и публикации российских и зарубежных источников о Первой мировой войне 1914–1918 гг. на современном этапе развития исторической науки. Москва, 10 июня 2014 г. М., 2015. С. 692–701.

[31] См.: *Деникин А. И.* Старая армия. Офицеры. С. 363.

Одним из интереснейших явлений, связанных с корреспонденцией в годы Первой мировой войны, стал выпуск различными издательствами шаблонов солдатских писем[32]. Такие шаблоны предназначались для безграмотных и малограмотных солдат, неспособных написать письмо родным. Они представляли собой готовые тексты писем жене, отцу, матери, семье в целом, невесте и др. Оставалось лишь вписать имена.

Тексты шаблонных писем, разумеется, были проверены и одобрены цензурой, выдержаны в верноподданническом и патриотическом духе. Составители стремились писать «народным» языком, вводить в текст стилистические обороты, свойственные (по их мнению) письму крестьянина. Так, в шаблоне письма к жене (Варшава, 1914) имелись такие строки:

> Если бы ты знала, моя дорогая супруга, как мне подчас бывает скучно, и если бы я имел крылья, так, кажется, и улетел бы на свою родимую сторонушку, и обнял бы я тебя и моих милых деток, и прижал бы я Вас к искренно любящему сердцу <…>[33]

В этом тексте наряду с клише есть явно удачные в плане стиля решения. Примером может служить использование слова «скучно» в смысле «грустно», «тоскливо», присущего народной речи того (и более позднего) времени.

Завершались письма заверениями в готовности стойко сражаться с врагом и утверждениями о скорой победе. В письме жене, например, говорилось:

---

[32] См.: *Амерханова Э. И.* Издательские шаблоны писем солдата Первой мировой войны // Эхо веков. 2014. № 1–2. С. 133–142.

[33] Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского Казанского университета. Ед. хр. 777. Л. 28.

> Я верю, что в недалеком будущем мы услышим от нашего Царя Батюшки о победе над врагом нашим, и опять вернусь я в свою родимую сторонушку, и вновь настанет для нас мир и любовь[34].

Подчеркнуто оптимистические шаблонные тексты, конечно, не полностью соответствовали умонастроению солдат, особенно на завершающем этапе войны, когда патриотический подъем уступил место чувствам разочарования, усталости и раздражения властями, неспособными обеспечить скорую победу над врагом. Однако шаблоны, думается, оказывали влияние на «авторские» послания, написанные самими солдатами, имевшими перед глазами образец.

Сказанное в определенной степени относится и к письмам, опубликованным в газетах. Большинство солдат скорее всего не читали газеты. Но для авторов писем публикация являлась значимым событием, знаком общественного одобрения, и они, думается, знакомили с «творческим успехом» сослуживцев.

Солдатские письма периода Первой мировой войны, количество, которых было гораздо больше, чем в любые предыдущие кампании, привлекли внимание представителей русской интеллигенции. В 1915 г. вышла книга философа В. В. Розанова (1856–1919) «Война 1914 года и русское возрождение». Один из вошедших в нее очерков, «Из армии и возле армии», представлял собой, по сути, обзор писем: фронтовых (солдатских, офицерских) и написанных обывателями в тылу; адресованных в газету и частным лицам. Объединяли письма авторские размышления о судьбах страны[35].

---

[34] Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского Казанского университета. Ед. хр. 777. Л. 28.

[35] *Розанов В. В.* Война 1914 года и русское возрождение. Пг., 1915. С. 178–234.

Конечно, Розанов подбирал письма или их фрагменты в соответствии со своими идеями: он считал войну мучительным прологом к духовному очищению и будущему величию России, даже именовал ее «целительницей»[36]. По его мнению, на фронте происходило всё самое важное и фронтовики, от солдата до генерала, были лучшими людьми страны, поэтому фронтовые письма очень важны. «Никто о наших лучших теперь людях не скажет так хорошо, как они сами»[37], – рассуждал философ.

Важность изучения и публикации солдатских писем отмечали в годы войны и другие авторы. Так, в 1917 г. в Казани была отпечатан небольшой сборник «Солдатские письма», подготовленный общественной деятельницей Е. В. Молостовой (урожденной Бер)[38]. Во введении составительница призывала:

> Собирайте солдатские письма. В них – и мрак, и свет нынешней беспримерной войны. Но взойдет солнце, и свет рассеет мрак[39].

Рассуждая о содержании и стиле солдатских писем, Молостова оспаривала мнение тех, кто считал их примитивными, малосодержательными. Она отмечала:

> О солдатских письмах часто приходится слышать, что они однообразны и неинтересны: перечень родственных поклонов, краткие извещения о здоровье. Но такой взгляд ошибочен. Народ, несмотря на свою малограмотность, пишет красиво и содержательно, точным и образным языком, лишенным вычурностей литературного «стиля». <…> Малограмотный сол-

---

[36] *Розанов В. В.* Война 1914 года и русское возрождение. С. 201.

[37] Там же. С. 181.

[38] *Молостова Е. В.* Солдатские письма. [Казань]. 1917.

[39] Там же. С. 9.

дат редко отступает от принятой деревней формы, но не вследствие неумения выражать свои мысли, а только потому, что подчиняется обычаю, еще сохранившему в его среде живой дух и смысл[40].

Молостова также считала, что в письмах солдат отразилась «горячая любовь народа к родной земле и его душа, религиозная и терпеливая»[41].

Поскольку цель публикации состояла в том, чтобы на примере писем показать нравственные качества солдат, Молостова привела лишь фрагменты текстов, не указав ни адресатов, ни авторов посланий. Отрывки писем объединены в тематические рубрики: «Впечатления похода и первых боев», «Жизнь в окопах», «К родным», «К детям» и др. Любопытно, что среди опубликованных текстов есть и шаблоны, о которых шла речь выше[42].

В. В. Розанов и Е. В. Молостова не изучали фронтовые письма как исторический источник, они видели в них скорее основу для рассуждений об этике.

Солдатские письма становились материалом для художественных произведений. Ярким примером тому может служить стихотворный сборник Зинаиды Гиппиус «Как мы воинам писали и что они нам отвечали» (1915)[43]. Поэтесса создала несколько стихотворных посланий от лица женщин из народа (кухарки, служанки и др.) фронтовикам и ответных писем, якобы присланных солдатами.

В годы революции и Гражданской войны, естественно, исследование фронтовых писем едва ли могло быть востребованным. Затем, в 1920-е гг.,

---

[40] *Молостова Е. В.* Солдатские письма. С. 4.

[41] Там же. С. 6.

[42] Там же. С. 68.

[43] [*Гиппиус З.*]. Как мы воинам писали и что они нам отвечали. М., 1915.

они все же изучались, но в своеобразном ракурсе. В 1927 г. вышел в свет сборник «Солдатские письма 1917 года», подготовленный к печати историком (и участницей) революционного движения О. Н. Чаадаевой, с предисловием историка-марксиста М. Н. Покровского.

Задачей составительницы и издателей было показать, как в письмах солдат отразились нарастание революционных настроений и «большевизация масс»; отбор писем (точнее их фрагментов) диктовался идеологическими установками. Напечатанные послания имели особых адресатов: Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов и Всероссийский Центральный исполнительный комитет. Неудивительно, что в текстах часто присутствуют критика (а то и брань) в адрес царского и Временного правительств, недовольство положением на фронтах и в стране, похвалы в адрес большевиков и пр.

В целом в советский период фронтовые письма Первой мировой войны практически не изучались. Если исследователи к ним и обращались (что бывало очень редко), то с единственной целью показать рост «революционных настроений». Интерес к корреспонденции участников Первой мировой войны стал активно развиваться лишь в последние годы[44].

---

[44] См.: *Иванов А. Ю.* Фронтовые письма российских участников Первой мировой войны в культурной коммуникации // Известия Алтайского государственного университета. 2008. № 4–5. С. 78–81; *Казаковцев С. В.* Отражение Первой мировой войны во фронтовых письмах ее вятских участников // Вестник Кузбасского государственного технического университета. 2006. № 6. С. 122–141; *Рябая С. А.* Письма из действующей армии в Вятскую губернию как источник изучения истории Первой мировой войны // Вестник архивиста. 2012. № 3. С. 65–73 и др.

3. Фронтовое письмо в годы Великой Отечественной войны

На советский период в истории России приходится резкий рост грамотности населения. В годы Великой Отечественной войны данный фактор в сочетании с невиданной ранее численностью действующей армии обеспечил превращение фронтовых писем в поистине массовый исторический источник[45]. По подсчетам советских историков, в 1941–1945 гг. с фронта в тыл было отправлено 2 миллиарда 794 миллиона писем – поистине необозримая корреспонденция! Кстати, именно по этой причине письма отправлялись без конвертов, свернутые треугольником**.** Разумеется, в государственные архивы попала лишь малая часть фронтовых писем, но даже они составляют весьма крупный массив источников.

Правительство и военное руководство страны буквально с первых дней войны установило самый жесткий надзор за перепиской населения. Уже 6 июля 1941 г. Государственный комитет обороны издал постановление «О мерах по усилению политического контроля почтово-телеграфной корреспонденции». Все письма и телеграммы подлежали просмотру, причем военные цензоры выявляли не только факты разглашения военной тайны, но и обеспечивали «недопущение распространения через почтово-телеграфную связь всякого рода антисоветских, провокационно-клеветнических и иных сообщений, направленных во вред государственным интересам Советского Союза»[46].

---

[45] См.: *Белоглазова Г. Н.* Письма с фронта как исторический источник времен Великой Отечественной войны // Мир науки, культуры и образования. 2013. № 2 (39). С. 188–191.

[46] Цит. по: *Ломагин Н. А.* Неизвестная блокада. СПб., 2002. С. 70.

Советская цензура была значительно более жесткой, нежели та, что осуществлялась в годы Первой мировой войны. Авторы в большинстве своем о надзоре, конечно, знали и старались не допускать высказываний, которые могли быть истолкованы как враждебные, нелояльные или нарушающие законы военного времени.

Можно сказать, что в годы Великой Отечественной войны уровень приватности письма был еще ниже, чем в Первую мировую войну. И дело здесь не в одной лишь цензуре. Руководство страны и вооруженных сил прекрасно понимало, какое мощное моральное воздействие могут оказывать письма на воюющую армию. Уже в августе 1941 г. «Правда» опубликовала передовую статью, в которой подчеркивалась значение не только военной связи в войсках, но и почтового сообщения между армией и тылом. В статье говорилось:

> Важно, чтобы письма бойца родным, письма и посылки бойцам, которые огромным потоком идут со всех концов страны, не задерживались по вине работников связи. Каждое такое письмо, каждая такая посылка именем наших отцов и матерей, братьев и сестер, родных и знакомых, именем всего народа вливает новые силы в бойца, вдохновляет его на новые подвиги[47].

В годы Великой Отечественной войны еще большие, чем в предыдущие войны, масштабы приняла практика публикации военных писем в прессе. В центральных и местных газетах постоянно печатались письма солдат и командиров, адресованные в редакции, партийные и общественные организации, сослуживцам, землякам, родным с призывами к борьбе против врага.

---

[47] Фронту и тылу – образцовую связь! // Правда. 1941. № 28. 18 авг.

В начале 1942 г. фронтовой корреспонденции посвятила передовую статью газета «Известия». В статье, однако, говорилось исключительно о письмах солдат и командиров в адрес предприятий, колхозов, где они ранее трудились. По утверждению автора, эти письма свидетельствовали о прочной связи армии и тыла:

> Во всех письмах с фронта и на фронт находит свое яркое выражение народность нашей войны. В Советской стране нет и не может разрыва между фронтом и тылом. <…> Величайшим патриотизмом, преданностью родине, любовью к своим фабрикам, шахтам, заводам, колхозам проникнуто каждое письмо с фронта. <…> Письма бойцов и командиров Красной Армии в тыл и ответная горячая волна писем товарищей по производству или земляков-колхозников на фронт еще более крепят единства фронта и тыла[48].

Некоторые газеты и государственные учреждения издавали целые сборники фронтовых писем. Например, в начале 1943 г. (подписано к печати 23.02.1943) газета «Тамбовская правда» выпустила в свет сборник «Письма с фронта». В него вошли исключительно послания, направленные в прессу, учреждения, на предприятия; частных писем в издании не было. Во введении к изданию составители отмечали:

> Авторы писем, фронтовики горячо приветствуют патриотов-земляков, отчитываются перед ними в своей боевой работе, взволнованно говорят о любви к Родине и ненависти к врагу, о готовности отдать все свои силы ради победы[49].

Подобные письма являлись в первую очередь декларацией, призывом к определенной части населения и имели назначение не идентичное

[48] Письма с фронта // Известия. 1942. № 36. 13 февр.

[49] Письма с фронта. Тамбов, 1943. С. 8.

(или не полностью идентичное) назначению частного послания. Однако, с точки зрения официальной пропаганды, именно общественно-политическая составляющая была основной в письмах. Интересно привести характерное противопоставление писем советских и немецких фронтовиков, которое содержится в статье, напечатанной газетой «Известия»:

> Сравните эти письма наших бойцов и командиров с письмами немецких солдат и офицеров. Узкий эгоистический круг личных интересов, личные лишения или переживания – вот отличительные черты писем немецких офицеров и солдат. Всеобщность, народность работы тыла или боевых трудов войны – вот отличительные черты писем наших бойцов и командиров[50].

Советские политработники, пресса стремились убедить бойцов, что именно открытые письма должны служить образцом для оценки событий войны. Политработники даже проводили с военнослужащими беседы, как следует писать письма[51].

Всесоюзный радиокомитет создал передачи «Письма с фронта» и «Письма на фронт», в ходе которых дикторы читали поступившие в редакцию тексты, адресованные различным организациям, родным и близким фронтовиков. Приоритетом, конечно, пользовались послания с патриотическим звучанием. Один из создателей передач, Г. А. Казаков, так вспоминал о письмах, с которыми ему довелось работать:

> В письмах раскрылась душа народа, мысли, чаяния, стремления миллионов советских людей. Сын сообщал матери о своих боевых делах, муж-фронтовик призывал жену заменить его на трудовом посту, командир

[50] Письма с фронта // Известия. 1942. № 36. 13 февр.

[51] См.: *Шипов А.* Патриотические письма // Пропагандист Красной Армии. 1942. № 13–14. С. 38–41.

писал родителям о героическом подвиге их сына, отец наказывал сыну быть смелым и мужественным в бою, боец призывал брата к мести за гибель семьи, девушка воодушевляла жениха на священную борьбу <…>[52]

Очевидно, что в письмах, изначально предназначенных для широкого обнародования, отражались прежде всего официальные идеологические установки. В частных письмах советские солдаты, конечно, описывали «личные лишения или переживания», о которых с пренебрежением отозвались «Известия», а не только призывали родных к борьбе с врагом. Вместе с тем, письма-призывы оказывали влияние на частную переписку. Их воздействие было гораздо сильнее, нежели воздействие открытых писем в годы Первой мировой войны, ибо гораздо интенсивнее велась идеологическая работа государства, да и технические возможности средств пропаганды были значительно выше.

Солдат Великой Отечественной войны, даже адресуя письмо самым близким людям, постоянно имел перед глазами образец: что надо писать, какие идеи необходимо вкладывать в послание. Знал он, конечно, и о цензуре, а потому обычно прибегал к самоцензуре, которую можно назвать политической. Авторы писем, как правило, в своих посланиях старались не допускать информации, которая могла бы повлечь неприятности для них самих или их адресатов, послужила бы основанием для обвинений в паникерстве, распространении вредных слухов и т. д.

Существовало и такое явление, как психологическая самоцензура, выражавшаяся в умолчании о жестоких и тягостных событиях, дабы не волновать близких людей. Наконец, многие авторы писем считали необходимым соответствовать неким

[52] *Казаков Г. А.* Письма на фронт // Радио. 1946. № 2. С. 12.

стереотипным представлениям о солдате (командире), воине Красной армии. Современная исследовательница Е. Ю. Рождественская отмечает, что в Великую Отечественную войну, «письма пишутся в расчете на многочисленную аудиторию, вольную и невольную»[53].

Во фронтовых письмах, даже адресованных семье, сугубо личная информация часто соседствует с клятвами в верности присяге, заявлениями о готовности сражаться, не жалея жизни, и пр. Так, генерал-майор И. В. Панфилов в письме жене в ноябре 1941 г. рассказывал о вверенной ему дивизии:

> Ты, Мурочка, себе представить не можешь, какие у меня хорошие бойцы, командиры – это истинные патриоты, бьются, как львы, в сердце каждого одно – не допускать врага к родной столице, беспощадно уничтожать гадов. Смерть фашизму![54]

Этот текст очень характерен именно с точки зрения специфики фронтового письма. В нем соседствуют, казалось бы, не сочетающиеся друг с другом элементы: нежное, «домашнее» имя супруги «Мурочка» (Мария Ивановна), суровое обещание «беспощадно уничтожать» врага, устоявшийся литературный образ «биться, как львы» и словно сошедший с плаката лозунг «Смерть фашизму!»

Политические штампы, формулы пропагандистского характера присутствуют даже в тех фронтовых письмах, где не содержатся призывы и лозунги как таковые. Авторы вводят в тексты устойчивые словосочетания из листовок, плакатов, прессы и т. п. Составители одного из современных сборников фрон-

---

[53] *Рождественская Е. Ю.* Фронтовое письмо // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2018. Т. 10. № 15. С. 84.

[54] Цит. по: *Рождественская Е. Ю.* Фронтовое письмо // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2018. Т. 10. № 15. С. 84.

товых писем (2005) очень точно определили такой элемент эпистолярных текстов как «варьирующиеся пропагандистские клише»[55].

В письмах часто встречаются устойчивые определения врага, присущие пропагандистским материалам: «фашистская гадина», «кровожадный хищник», «гитлеровские псы» и др. Столь же обычным явлением было использование клише для обозначения готовности (своей и товарищей по оружию) бороться с врагом.

Клише, продиктованные советской идеологией, находили отражение даже в таких обязательных элементах послания, как обращение и прощание. Бойцы и командиры в письмах друзьям, родным, родителям слали «комсомольские», «боевые», «фронтовые», «красноармейские» приветы[56].

Порой авторы использовали тяжеловесные штампы, видимо, стараясь придать письму соответствующую времени значимость. Так, рядовой солдат И. Н. Акохов из села Ханты-Мансийского округа в письме, адресованном семье, пишет: «Всем Вам спешу послать свой боевой Армейский (Sic! – *А. М.*) привет и желаю Вам отличных успехов в жизни и работе»[57]. Стоит вспомнить, что «отличные успехи» – устойчивое словосочетание из наградных документов того времени.

Еще одним, не общепринятым, но довольно частым демонстративным элементом фронтовых писем была прямая рекомендация автора оставшимся в тылу адресатам черпать информацию из советской прессы.

---

[55] «Пока жив и здоров, что будет дальше неизвестно...»: Фронтовые письма 1941–1945 годов. М., 2005. С. 17.

[56] Там же. С. 20.

[57] Там же. С. 49.

Конечно, во фронтовых письмах встречались и негативные оценки событий, жалобы на тяготы войны, сведения о неудачах советской армии. Вполне закономерно, что мрачные настроения особенно характерны для писем первого периода войны, когда наша армия действительно терпела поражения.

Такие письма тщательно отслеживались и изымались военной цензурой, в обязанности сотрудников которой входило составление отчетов о настроениях в действующей армии и тылу.

Рассматривая фронтовые письма того времени и их роль в культуре, необходимо отметить еще два значимых факта.

В советской пропаганде наряду с письмами «своих» фронтовиков активно использовалась корреспонденция противника. «Красная звезда», «Правда», «Известия», областные и фронтовые газеты регулярно печатали фрагменты писем немецких солдат и офицеров. Внимание публикаторов сосредотачивалось на двух видах информации: положительных, хвастливых оценках совершенных преступлений и чувстве страха, растерянности при поражениях[58]. В итоге у читателя складывался образ жестокого, наглого, бесчестного и трусливого врага, причем основанием для подобной характеристики служили им же, врагом, написанные тексты.

Кстати, советская пресса высмеивала вражескую идеологическую цензуру (хотя в СССР идеологическая цензура тоже, разумеется, существовала, и в весьма жестком варианте). Например, в апреле 1942 г. «Красная звезда» напечатала карикатуру

[58] См.: Признания врага // Известия. 1942. № 42. 20 февр.; *Эренбург И.* Фрицы о фрицах // Красная звезда. 1942. № 217. 15 сент.; Документы о кровожадности и отчаянии немецких солдат. Письмо, найденное у убитого под Тулой солдата фашистской армии // Красная звезда. 1941. № 281. 29 нояб. и др.

Б. Ефимова «Геббельс и гестаповец угрозами заставляют замороженного немецкого солдата писать “веселые” письма»[59].

Лживое, трусливое или наполненное жестокой похвальбой вражеское письмо противопоставлялось патриотическому, проникнутому готовностью к самопожертвованию письму советского солдата.

Важное обстоятельство заключалось в том, что в официальной советской идеологии письмам «на фронт и с фронта» придавалось большое символическое значение. Они были призваны олицетворять связь воюющей армии с народом. Публиковались различные почтовые карточки (открытки), плакаты и листовки с изображениями солдата или, наоборот, его родных, пишущих письмо. Часто подобные изображения сопровождались надписями с призывом стойко сражаться с врагом.

Так, на почтовой открытке художника К. И. Рудакова, изданной в 1942 г. в Ленинграде, изображена девочка, пишущая письмо, и стоит подпись: «Папа, бей фашистов!» На открытке художника А. Ф. Пахомова тоже изображена девочка с письмом, а надпись гласит: «Папа, стойко защищай наше счастливое детство». На открытке В. С. Климашина письмо пишут два ребенка, девочка и мальчик, за ними видна новогодняя елка. Надпись: «Папа, бей фашистов!» Тему «Ребенок пишет (отправляет) письмо отцу на фронт» разрабатывали также К. Клементьева, С. Аладжалов и другие художники. Не менее популярным образом на плакатах и почтовых открытках был пишущий письмо солдат. Любопытно, что нередко его изображение сопровождали первые строки стихотворения К. Симонова: «Жди меня, и я вернусь <…>» Тема письма звучала в стихотворениях, песнях и т. д.

---

[59] Красная звезда. 1942. № 98. 26 апр.

«БОРЬБА С УПАДОЧНЫМИ НАСТРОЕНИЯМИ»
Рис. Бор. Ефимова.

Усовершенствованная немецкая полевая почта

Б. Ефимов. Карикатура

С. Аладжалов
Почтовая открытка

Конечно, и вне всякой идеологии переписка с родными была для солдат величайшей ценностью. Но наличие подобных материалов, можно предположить, укрепляло намерение авторов высказывать «правильные», достойные советского солдата идеи.

4. Изучение фронтовых писем Великой Отечественной войны

Фронтовым письмам времен Великой Отечественной войны в издательском отношении повезло больше, чем эпистолярным памятникам какой-либо другой военной кампании. Уже в первые послевоенные годы было опубликовано несколько сборников писем фронтовиков. Например, в 1946 г. в Ашхабаде вышел в свет сборник «Письма с фронта»[60], в 1949 г. сборник с таким же названием был напечатан в Ташкенте[61]. В дальнейшем сборники писем участников войны из различных республик, областей, городов печатались очень активно, особенно с 1960-х и до конца 1980-х гг.

Стоит упомянуть, что на 1960-е гг. пришлись активизация деятельности советских архивов в области пополнения фондов документами личного происхождения и дискуссии о принципах организации этой работы[62].

Подход к публикации фронтовых писем имел, однако, весьма специфический характер. Составители сборников стремились продемонстрировать исключительно высокие нравственные качества воинов:

---

[60] Письма с фронта. [Подг. к печати М. И. Музыкантов и Е. Н. Куприков]. Ашхабад. 1946.

[61] Письма с фронта / Сост. Л. М. Ланда, Г. Н. Чабров. Ташкент, 1949.

[62] См.: *Клейн Н. Л.* Письма – ценный источник // Советские архивы. 1966. № 4. С. 65–79; *Новоселов В. Н.* Совершенствовать порядок обработки и хранения писем // Советские архивы. 1969. № 2. С. 45–65.

героизм, мужество, стойкость. Исходя из этого производились отбор и обработка тестов. Определенные клише присутствовали уже в наименованиях сборников: будучи напечатаны в разных регионах и в разные годы, они часто имели одинаковые названия. Например, «Письма с фронта» (иногда с добавлением хронологических рамок) – так назывались сборники, опубликованные в Ташкенте (1965)[63], Перми (1975)[64], Архангельске (1979)[65], Краснодаре (1983)[66] и др. Название «Письма огненных лет» носили сборники, изданные в Барнауле (1975)[67], Устинове (1985)[68], Нальчике и др. Несколько позже получило распространение наименование «Письма с фронта и на фронт»: так назывались сборники, изданные в Архангельске, Вологде[69] и Смоленске[70].

Часто письма печатались в составе сборников, включавших также воспоминания, дневники, публицистические произведения[71].

---

[63] Письма с фронта / Под ред. Р. Х. Аминовой. Ташкент, 1965.

[64] Письма с фронта, 1941–1945 / [Сост.: Н. А. Аликина, С. С. Воробьева, И. Е. Шеншина]. Пермь, 1975.

[65] Письма с фронта, 1941–1945 / [Сост. П. А. Колесников, В. М. Малков]. Архангельск, 1979.

[66] Письма с фронта, 1941–1945 / [Сост. Э. М. Ефимова-Сякина и др.]. Краснодар, 1983.

[67] Письма огненных лет / Под ред. А. Н. Невского. Барнаул, 1975.

[68] Письма огненных лет, 1941–1945 / [Сост. С. П. Зубарев и др.]. Устинов, 1985.

[69] Письма с фронта и на фронт: Полевая почта, 1941–1945 / Сост. Н. И. Баландин, П. А. Колесников. Архангельск; Вологда, 1985.

[70] Письма с фронта и на фронт, 1941–1945 / [Сост. И. С. Герасимова и др.]. Смоленск, 1991.

[71] См.: Слова, пришедшие из боя: Статьи. Диалоги. Письма. Вып. 1. М., 1980; Вып. 2. М., 1985.

Некоторым сборникам была суждена успешная издательская судьба. В 1961 г. Госполитиздат выпустил сборник «Говорят погибшие герои», в который вошли письма убитых в бою, умерших от ран или казненных врагом участников Великой Отечественной войны (причем не только фронтовиков, но и партизан, подпольщиков и др.)[72]. Эта книга выдержала восемь (!) переизданий: в 1962, 1963, 1966, 1973, 1975, 1979, 1982, 1986 гг.[73]

Иногда издатели избирали особый ракурс виденья фронтового письма. В 1964 г. московское издательство «Мысль» выпустило сборник «… сражалась за Родину», в который вошли письма женщин – участниц Великой Отечественной войны[74].

Составители большинства сборников печатали рядом письма, адресованные близким и направленные в газеты, общественные организации и т. д. Открытым посланиям даже отдавалось предпочтение. Так, в 1980 г. «Политиздат» выпустил сборник «Великая Отечественная в письмах», в который вошли письма, направленные фронтовиками и жителями тыла в газету «Правда»[75]. Уже в 1982 г. этот сборник переиздали в несколько расширенном виде[76]. Наряду с собственно письмами в него вошли газетные репортажи и статьи, при этом различия между группами источников никак не оговаривались.

---

[72] Говорят погибшие герои. Предсмертные письма советских борцов против немецко-фашистских захватчиков (1941–1945 гг.). М., 1961.

[73] См.: *Кондратьев В. А.* О публикации писем советских людей периода Великой Отечественной войны // История СССР. 1986. № 6. С. 96–105.

[74] … сражалась за Родину: Письма и документы героинь Великой Отечественной войны / Сост. И. Н. Минаева, Б. П. Тихомиров, Л. М. Чижова. М., 1964.

[75] Великая Отечественная в письмах. М., 1980.

[76] Великая Отечественная в письмах. Изд. 2-е, доп. М., 1982.

Текст частных эпистол жестко редактировался, обычно из них изымалось всё, что нарушало «героику образа», в том числе бытовая информация (как якобы неинтересная читателям). Редакторы немилосердно «поправляли» и сокращали тексты. Особенно часто исключались фрагменты, связанные с неудачами советских войск, потерями. Встречались, однако, и некоторые исключения. Например, в сборник «Письма с фронта», напечатанный в Архангельске, вошло, хотя и с купюрами, письмо лейтенанта М. А. Баринова с весьма мрачным описанием отступления советских войск в 1941 г.[77]

Научные работы о письмах периода Великой Отечественной войны стали активно публиковаться с начала 1960-х гг. В 1961 г. на страницах журнала «История СССР» появилась статья Б. И. Жучкова и Н. А. Кондратьева «Письма советских людей периода Великой Отечественной войны как исторический источник»[78]. Авторы охарактеризовали крупнейшие коллекции военных писем в советских архивах. Они указали особенности этих писем в качестве источника, не умолчав о влиянии на тексты военной цензуры[79]. Среди военной корреспонденции были особо выделены фронтовые письма: «Огромную ценность представляют письма с фронта, запечатлевшие думы и чувства советских воинов»[80]. Однако Жучков и Кондратьев так же, как составители сборников, рассматривали открытые и частные письма как

---

[77] См.: Письма с фронта, 1941–1945 / [Сост. П. А. Колесников, В. М. Малков]. Архангельск, 1979. С. 17–19.

[78] *Жучков Б. И., Кондратьев Н. А.* Письма советских людей периода Великой Отечественной войны как исторический источник // История СССР. 1961. № 4. С. 55–69.

[79] Там же. С. 104.

[80] Там же. С. 105.

единый комплекс источников. Кроме того, в одной статье были представлены письма фронтовиков, партизан, узников нацистских лагерей, лиц, работавших в тылу, в силу чего каждая из этих групп получила беглую характеристику.

В 1965 г. вышла работа П. С. Соломатина, посвященная фронтовым письмам, но лишь одной, ясно определенной группе – письмам, направленным в газету «Правда»[81]. Автор дал положительную оценку статье Б. И. Жучкова и Н. А. Кондратьева, отметил ценность военных писем как исторического источника и выдвинул следующий тезис:

> Советская печать опубликовала и тем самым сберегла для истории неисчислимое множество писем. Эти документы – неприкрашенное свидетельство самой истории. В них Великая Отечественная война раскрывается как война народная[82].

В этом тезисе отразилось отношение к фронтовым письмам в советской историографии: письма, опубликованные в прессе, оценивались как адекватное и непосредственное («неприкрашенное») свидетельство участников событий.

В начале 1990-х гг. Военное издательство Министерства обороны (МО РФ) выпустило пятитомник «Последние письма с фронта»[83]. В него вошли письма солдат и командиров, погибших в боях. Каждый том издания посвящен отдельному году войны. Редакционную комиссию возглавил генерал-полковник Г. А. Стефановский. Во введении он подчеркивал:

---

[81] *Соломатин П. С.* Фронтовые письма и корреспонденции в газету «Правда», 1941–1945 гг. // Исторические записки. 1965. Т. 75. С. 243–255.

[82] Там же. С. 243.

[83] Последние письма с фронта / Гл. ред. комиссии Г. А. Стефановский. Т. 1–5. М., 1991–1995.

> Письма с фронта – живые свидетели высочайшего патриотизма советского человека, его беззаветной преданности Отчизне, непоколебимой веры в неизбежный разгром врага[84].

Составители сочли возможным включить несколько писем со сведениями о трудностях, которые испытывала советская армия, но явное предпочтение, как и прежде, отдали оптимистическим текстам. В этом издании, замышлявшемся как фундаментальное, присутствует и купирование текстов, и слияние в один информационный комплекс открытых посланий и частной корреспонденции.

Ситуация изменилась в конце 1990-х гг., особенно в начале нынешнего столетия. Появились издания, в которых фронтовые письма опубликованы без купюр и проанализированы. В некоторых изданиях сохранена (и абсолютно обоснованно) авторская орфография[85] и даже ненормативная лексика[86]. Вышло в свет довольно много сборников писем, в том числе подготовленных региональными архивами, исследовательскими центрами и посвященных отдельным регионам. Среди них сборники писем фронтовиков, уроженцев и жителей Кировской[87], Тверской[88], Нижегородской[89] областей и др.

---

[84] Последние письма с фронта. Т. 1. М., 1991. С. 6.

[85] См.: «Пока жив и здоров, что будет дальше, неизвестно …»: Фронтовые письма 1941–1945 годов. М., 2005.

[86] См.: *Кузнецов С. А.* Фронтовые письма как источник для изучения антропологического содержания Великой Отечественной войны // Вестник Кемеровского государственного университета. 2016. № 4. С. 65, 66.

[87] Письма с войны: Сборник документов из фондов КОГБУ «ГАСПИ КО». Киров, 2018.

[88] Фронтовые письма. Тверская область. Тверь, 2005.

[89] «Здравствуйте, дорогие мои…» (фронтовые письма 1941–1945 гг.). Нижний Новгород, 2015.

Письма фронтовиков стали привлекать внимание средств массовой информации. Так, в 2004 г. журнал «Огонек» развернул акцию «Письма с фронта», приуроченную к празднованию 60-летия Победы[90]. Редакция предложила читателям присылать для публикации фронтовые письма своих родных и близких.

В современной науке сформировалось несколько подходов к изучению именно аутентичных фронтовых писем. Прежде всего они стали расцениваться как важнейший источник по истории военного быта и повседневности[91]. Сегодня фронтовые письма исследуются в контексте военно-исторической антропологии и исторической психологии[92]. Некоторые авторы стремятся рассмотреть фронтовые письма в новом ракурсе, например в гендерном аспекте[93].

---

[90] Письма с фронта // Огонек. 2004. № 16. 25 апр. С. 4.

[91] См.: *Булыгина Т. А.* Письма с фронта как источник истории повседневности в годы Великой Отечественной войны // Ставрополье: Правда военных лет. Великая Отечественная в документах и исследованиях. Ставрополь, 2005. С. 530–540.

[92] См.: *Кузнецов С. А.* Фронтовые письма как источник для изучения антропологического содержания Великой Отечественной войны // Вестник Кемеровского государственного университета. 2016. № 4. С. 63–68; *Моисеева И. Ю.* «Человек на войне» в солдатских письмах (по материалам фронтовых писем 1941–45 гг.) // Человек и война. XX век: Проблемы изучения и преподавания в курсах отечественной истории. Всероссийская научно-практическая конференция, 14–15 мая 2002 г.: Материалы. Омск, 2002. С. 36–39; *Момотова Н. В., Петров В. Н.* Ценностный мир военнослужащих в письмах с фронтов Великой Отечественной войны // Социология. 2005. № 2. С. 106–131.

[93] См.: *Моисеева И. Ю.* Фронтовые письма 1941–1945 гг. в гендерном аспекте // Двинская земля. Вельск, 2004. С. 110–119; *Тажидинова И. Г.* «Ну вот я на фронте, а ты боялась»: переписка военнослужащих Красной армии с женами

Внимание ученых привлекает влияние цензуры на корреспонденцию фронтовиков[94].

Авторы анализируют также источниковедческие аспекты и методологию публикации писем периода Великой Отечественной войны[95]. В этом отношении значительный интерес представляет статья В. И. Иванова «Современные проблемы публикации писем периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.»[96]. Автор вполне справедливо указывает, что в сборниках советского периода «активная редакторская правка (без каких-либо оговорок и объяснений), перекомпоновка текста подчас меняли содержание писем»[97]. Иванов также касается различий писем в прессу и сугубо частных посланий.

В нескольких современных исследованиях письма фронтовиков становятся объектом лингвистического исследования[98].

в период Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. // Вестник архивиста. 2014. № 1/2. С. 104–113; *Белов А. Г.* Фронтовые письма о любви // Тульский краеведческий альманах. 2015. № 12. С. 126–138.

[94] См.: *Гашенко В.* Фронтовые письма: «просмотрено военной цензурой»// Родина. 2013. № 12. С. 97–99.

[95] См.: *Иванов А. Ю.* Анализ фронтовых писем периода Великой Отечественной войны в свете инновационных источниковедческих подходов // Вестник Чувашского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 4. С. 37–41.

[96] *Иванов В. И.* Современные проблемы публикации писем периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. // Отечественные архивы. 2011. № 2. С. 50–57.

[97] Там же. С. 51.

[98] См.: *Старостин К. А.* Письма фронтовиков как объект лингвистического исследования // Экология языка и коммуникативная практика. 2016. № 2. С. 165–177; *Сухотерина Т. П.* Фронтовое письмо как жанр естественной письменной речи // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 4. С. 249–251.

К числу наиболее интересных публикаций последнего времени о военных (в том числе фронтовых) письмах относится антология «XX век: Письма войны»[99]. В нее вошли авторские статьи о военной корреспонденции, а также письма участников многих войн и военных конфликтов: от Англо-бурской войны 1899–1902 гг. до Первой чеченской войны 1994–1996 гг. включительно. Естественно, большое внимание уделяется письмам периода Великой Отечественной войны. Во введении составители особо подчеркивают, что стремились выявить специфику военного письма как такового, то общее, что присуще эпистолярным источникам, появившимся в ходе разных войн. Они отмечают:

> <…> Общие, структурные и символические контексты, в которых формировалась военная корреспонденция XX в., оставались на удивление постоянными[100].

Не отрицая данного тезиса, стоит отметить, что для содержания фронтового письма, как, пожалуй, ни для какого другого, большую роль играют внешние условия. Дело не только в том, что письма жене или во фронтовую газету имеют разные цели, но и в том, что тексты, созданные в окопе, на передовой или в относительной безопасности, например в учебной части в тылу, различаются.

Заключение

Подводя итог, наметим некоторые черты, присущие, по мнению ряда авторов (разделяемому и автором статьи), фронтовому письму как таковому.

Во-первых, пребывание в экстремальной ситуации, растянутой на более или менее продолжительный срок, порождало у фронтовиков своеобразный

[99] XX век: Письма войны / С. Ушакин, А. Голубев. М., 2016.
[100] Там же. С. 11.

фатализм: вероятность гибели была высока, но жить и действовать в состоянии постоянного страха смерти невозможно. Вместе с тем, авторы испытывали и часто демонстрировали в письмах надежду уцелеть, одержать победу, вернуться к близким. Своей надеждой они щедро делились с адресатами. В этом отношении удивительно похожи письма людей, разделенных значительными временны́ми периодами, принадлежавших к разным социальным группам. Современный исследователь К. Богданов очень точно отметил, что главным «сюжетом» фронтовых писем почти всегда является «сюжет надежды»[101].

Во-вторых, фронтовые письма служат для их авторов не просто средством коммуникации с родными, друзьями, государственными структурами и т. д., но своего рода символом и залогом мирной жизни. Поэтому фронтовики, как правило, придавали большое значение быту семьи, друзей, земляков, оставшихся в тылу. Во фронтовых письмах часто встречаются просьбы, советы, распоряжения автора насчет ведения хозяйства, воспитания детей и пр. Разумеется, большинство воинов просто испытывали тревогу за дорогих им людей. Но этим дело не ограничивалось. По точному определению И. В. Ребровой, «именно проживание, “прочувствование” самой жизни в привычных мирных категориях становится одним из способов солдатского примирения с военной действительностью»[102]. Один рядовой в 1943 г. с тревогой писал в родную деревню: «Интересно мне узнать, доится ли у нас корова, а если и доится, то сколько литров дает?» И в этом же письме несколькими строками выше: «Прошу

[101] *Богданов К.* Сюжеты надежды // XX век: Письма войны. М., 2016. С. 683.

[102] *Реброва И.* Наука выживать // XX век: Письма войны. М., 2016. С. 179.

вас, дорогие родители, не беспокоиться, ведь слезами не поможешь. Разобьем Гитлера, тогда жизнь будет по-прежнему»[103].

Другим проявлением стремления как-то оградить себя от ужасов войны является повышенное внимание к быту. Конечно, одежда, жилище и особенно питание обладают на фронте колоссальной ценностью. Но помимо чисто утилитарной роли военный быт, существенно отличаясь от мирного, всё же является некоим проявлением «нормальной» обыденной жизни. Поэтому участники разных войн подробно, «со вкусом» описывают свой рацион, обмундирование, жилище. По этой же причине их просьбы к родным о присылке вещей или продуктов отличаются поразительной подробностью.

В-третьих (и в контексте данного сборника это самое важное), на фронтовые письма сильнейшее влияние оказывают идеологические нормы и пропаганда. Вопрос, насколько интенсивно она влияет на сознание, очень сложен и требует анализа конкретной ситуации (военной, политической, экономической и др.). Однако в пропагандистских материалах всегда присутствуют яркие художественные образы, и они в трансформированном виде проникают в письма. При этом открытые письма, в которых «идеологический градус» выше, существенно влияют на частную переписку, становясь для них некоим образцом. Наконец, фронтовые письма осознаются современниками как высокая ценность и активно используются в произведениях искусства, становятся фактором культуры и общественного сознания.

Указанные черты делают фронтовые письма *феноменом* в полном смысле слова – исключительным по важности источником для истории, культурологии и многих других отраслей научного знания.

---

[103] XX век: Письма войны. М., 2016. С. 214.

Новые документы по истории искусствознания

Выпуск 3

Памятники эпистолярного жанра:
задачи и перспективы исследования

Научное издание

New Documents on the History of Art History

Volume 3

Epistolary Documents:
Current Research and Perspectives

Редактор *Ю. М. Зислин*
Корректор *С. П. Минин*
Верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 28.02.2021
Формат 60 × 90/16.
Объем 36 усл. печ. л. Тираж 200 экз.

Отпечатано в ООО ИД Петрополис
197101, Санкт-Петербург, ул. Большая Монетная, д.16