

На правах рукописи

Скорбященская Ольга Адольфовна

АДОЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ (1814–1889)

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУР

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2022

Работа выполнена на кафедре общего курса и методики преподавания фортепиано фортепианного факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»

Официальные оппоненты: Бородин Борис Борисович — доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского», профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства

Долгушина Марина Геннадьевна — доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Вологодский государственный университет», заведующая кафедрой музыкального искусства и образования

Шекалов Владимир Александрович — доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», профессор кафедры музыкального искусства

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»

Защита состоится 11 мая 2022 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан «__» _____ 2022 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Д. А. Булатова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

В центре исследования — фигура Адольфа фон Гензельта (1814–1889), выдающегося немецкого музыканта-исполнителя, композитора, педагога, который более пятидесяти лет провел в Петербурге, став придворным пианистом, преподавателем фортепиано и инспектором всех музыкальных заведений России второй половины XIX века. Гензельт занял все высшие должности в фортепианном мире столицы, однако своеобразие его положения, которое можно назвать ролью «европейца в России», странным образом привело к тому, что он оказался недооценен как при жизни, так и, в особенности, после смерти.

Имя Гензельта в свое время гремело в Петербурге и во всей Европе, и авторитет Гензельта — пианиста и педагога не уступал авторитету Шопена и Листа. В марте 1838 года Северная столица пережила явление *Адольфа Гензельта* — именно так можно охарактеризовать его триумфальные концерты в Петербурге. Музыкант приехал сюда, как он полагал, ненадолго, но задержался на пятьдесят лет, и период русского пианизма 1840–1880-х годов можно назвать *эпохой Гензельта*. Гензельт стал полноправным участником русской исполнительской,

композиторской, педагогической и музыкально-общественной жизни 1840–1880-х годов и принял участие в решении новых задач, которые вставали в тот период перед молодой русской музыкальной культурой: освоение большого романтического стиля, создание крупных форм фортепианной музыки, формирование русской композиторской и педагогической школ, воспитание профессиональных пианистов в России и поколения отечественных музыкальных критиков. Огромную роль Гензельта в становлении музыкальной культуры Европы и России второй половины XIX века отмечали многие отечественные и зарубежные музыканты — от Вильгельма фон Ленца и Ференца Листа до С. В. Рахманинова, Л. В. Николаева, Б. В. Асафьева.

Своевременность изучения наследия Гензельта сегодня обусловлена необходимостью осознать и по-новому взглянуть на историю взаимоотношения европейской и русской музыки и определить истоки формирования отечественной композиторской и пианистической школы.

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

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

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

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

исследовавших культурный диалог России и Западной Европы. Среди них основополагающие идеи были высказаны в трудах историков литературы Ю. М. Лотмана и М. Л. Гаспарова. Генеральными для этих ученых были идеи, касающиеся способов диалога различных культур. Проблемам специфики культуры немецких переселенцев в России посвящены работы историков и антропологов С. И. Брук и Т. Б. Смирновой, историка и социолога М. Буша. Отдельным персонажам музыкальной истории — исследования Н. Н. Глянцевой о Гензельте, С. В. Грохотова о Гуммеле, Д. Г. Ломтева о становлении русских консерваторий и о роли немецких музыкантов в этом процессе.

Исследования взаимодействия между западноевропейской и русской культурой продолжились и углубились в 2000-е годы. На высоком научном уровне была выполнена серия сборников статей, выпускавшихся с 2006-го по 2018 год кафедрой зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории: «Русско-британские музыкальные связи», «Русско-французские музыкальные связи», «Русско-немецкие музыкальные связи», «Русско-польские музыкальные связи». Эти сборники характеризует широта научной проблематики. Вместе с тем написанные коллективом авторов, много лет специализирующихся на частных проблемах, сборники не ставят задачей выйти на обобщения общекультурного уровня. Представленные в этих сборниках статьи и материалы, исследования и разыскания являются отдельными частными набросками, этюдами к *общей истории* русско-европейских музыкальных связей, которая когда-нибудь будет написана.

Естественно ограниченный высоким научным уровнем специализации детализированный характер носят и сборники статей, выпускаемые РИИИ, а также многотомная энциклопедия «Музыкальный Петербург», вышедшая в нескольких выпусках в 2013–2014 годах.

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

Противоположный метод представляют авторские исследования музыкальной славистики за рубежом. Образно говоря, они рассматривают панораму русско-европейской музыкальной жизни с высоты птичьего полета, с вершины некоей башни, которая возносится над частностями и позволяет увидеть единую картину целого. Таким подходом отличается Ричард Тарускин, автор шеститомной оксфордской «Истории западноевропейской музыки» и сборника статей и исследований по русской и советской музыке, или Доротея Редепеннинг, автор трудов «История русской музыки XIX столетия», «История русской и советской музыки XX столетия».

К такому же типу глобально мыслящих ученых относится британский музыковед-исследователь русской музыки второй половины XIX – начала XX века Ричард Беати Дэйвис. Ученик легендарного пианиста Эдварда Даннрейтера (осуществившего премьеру Первого концерта Чайковского в Англии), Р. Б. Дэйвис продолжал традицию британского изучения русской музыки, основанную еще в конце XIX века легендарной Розой Ньюмарч.

При всей глобальности мышления и широкой всеохватной эрудиции авторов музыкально-исторических исследований, лишь немногие из них рассматривают **взаимодействие русской и западноевропейской музыкальной культуры в XIX столетии**. Совсем редки музыковедческие исследования, в которых объектом рассмотрения оказывался бы «петербургский текст» русской музыки как феномен пересечения русской и европейской культуры. Что же касается такого подхода к рассмотрению фортепианной культуры Петербурга, то авторы, которые рассматривают этот объект целостно и с таких позиций, немногочисленны.

Другую фундаментальную проблему, до сих пор не разрешенную учеными, представляет изучение соотношений между классической и романтической культурой, хотя исследования романтической музыкальной эстетики и многочисленны, а **музыкальная эстетика немецкого романтизма** и его взаимосвязь с классической музыкальной эстетикой не раз становилась предметом научных исследований. Невозможно исчерпать эту тему, можно только перечислить некоторые наиболее значимые, как представляется, труды. Среди них:

работы К. Дальхауза, Ф. Блуме, Г. Бекинга, Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, И. И. Соллертинского, В. Ф. Асмуса, Ал. В. Михайлова, В. Виоры, А. Эйнштейна. В области музыковедения над изучением отдельных композиторских стилей эпохи романтизма работали М. С. Друскин, Е. М. Царева, К. В. Зенкин, Л. Н. Кириллина, Д. В. Житомирский, О. В. Лосева, С. М. Грохотов и многие другие.

И все же, сравнив эти изыскания с количеством исследований, посвященных музыкальной культуре XX века, приходится признать, что основное направление современной музыковедческой мысли связано с XX веком и с музыкой Ренессанса и Барокко. Кажущийся исследованным, XIX век на самом деле попадал в «зону слепого пятна», не привлекавшего внимания ученых в силу близости исторической дистанции. И только в последнее десятилетие полная и детальная картина музыкальной жизни, еще недавно казавшаяся изученной, начала уточняться и пересматриваться, а фактура эпохи стала воспроизводиться во всей ее полноте.

Особую роль в этом процессе играет исследование наследия и исполнительского искусства тех композиторов, которые еще недавно не заслуживали внимания как «композиторы второго ряда». Сочинения Иоганна Непомука Гуммеля (рассмотренные в работах С. В. Грохотова) и Джона Фильда (в работах О. А. Скорбященской, Н. П. Толстых, И. В. Васильевой-Южиной), Шарля Валантена Алькана (в статьях и методических работах Б. Б. Бородина, О. А. Скорбященской, диссертации В. Е. Смотрова) и Клары Шуман (в диссертации Н. А. Шохиревой), рассмотренные в аналитических, эстетических, исторических подробностях, создают совершенно иной, заметно обогащенный расширением и углублением ракурс для изучения фигур композиторов «первого плана». Именно в этом контексте и должна быть рассмотрена роль Адольфа фон Гензельта.

Методологически важные для данной работы подходы к рассмотрению взаимодействия русской и немецкой музыкальной культуры содержат докторская диссертация Э. К. Петри «Пути взаимодействия русской и немецкой музыки в процессе исторической эволюции: вокальные и хоровые жанры» (Нижний

Новгород, 2019) и докторская диссертация О. В. Лосевой «Роберт и Клара Шуман: русские пути: к проблеме взаимодействия культур» (Москва, 2012).

Гензельту посвящена значительная литература на немецком, английском, чешском языках (R. B. Davis, H. Dědinová, D. Graham, G. Kindl, J. Kapp, N. Keil-Zenzerova, O. Stollberg). Основным методом этих работ оказывается историко-биографический и архивно-текстологический. Исключение представляют магистерская дипломная работа Ханы Дединовой и диссертация Doctor of Musical Arts Даниэля Грэхема, где применен аналитический подход к исследованию произведений Гензельта. До 1914 года ему было посвящено довольно много работ, по преимуществу газетных статей, также и на русском языке (В. Ф. Одоевский, В. В. Стасов, Ф. [Н. Ф. Финдейзен], О. В-ва [А. В. Оссовский], В. Горшков [М. А. Балакирев], В. Бессель, А. Я. Александрова-Левенсон, Э. Адаевски (Шульц), Б. А. Фитингоф-Шель). В XX веке исследования его творчества немногочисленны и имеют либо методический, либо биографический характер (А. Алексеев, Г. Шонберг).

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

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

Автор данной диссертации полностью разделяет и развивает эти идеи на новом музыкальном материале.

Наиболее фундаментальным на сегодняшний день трудом о Гензельте оказывается книга немецкого историка Гебхарда Киндля (Gebhardt Kindl) «Адольф

Гензельт. Хронология удивительной жизни», вышедшая в свет в 2014 году на родине Гензельта, в Швабах. Продолжают линию исследований личности Гензельта его другие труды: «Адольф Гензельт. Письма», «Адольф Гензельт. Мои первые воспоминания», «Путешествия Адольфа Гензельта» и «Адольф фон Гензельт (1814–1889). Ученицы и ученики».

Полнота и достоверность всех работ этого немецкого исследователя не превзойдены по сей день. Совместно со своей женой, Урсулой, Гебхард Киндль проделал гигантскую работу по восстановлению переписки Гензельта (расшифровав его трудно читаемый почерк), собрал все материалы, касающиеся жизни и творческой деятельности Гензельта, содержащиеся в архивах Германии. Панорама гензельтовского жизненного и творческого пути, воссозданная Гебхардом Киндлем, впечатляет своей полнотой и объемом.

Значительную информацию о жизни и творчестве Гензельта содержит обстоятельный труд Наталии Кайль-Зензеровой (Н. Н. Глянцевой), посвященный деятельности Гензельта в Петербурге. Он был издан во Франкфурте-на-Майне в 2007 году. Особого рассмотрения заслуживают и ее статьи, которые она опубликовала в 1990-х годах. Исследованию деятельности Гензельта-педагога в Петербурге ученая посвятила около десяти лет (с 1996-го по 2006 год) и проделала значительную архивную работу, собрав огромный материал и изучив многие рукописные архивы Петербурга. Ее труды очень информативны, хотя и не всегда бесспорны по выводам. Так, дискуссионный характер носит ее освещение истории взаимоотношений Адольфа Гензельта и А. Г. Рубинштейна, трактовка причин позднего приглашения немецкого музыканта в Санкт-Петербургскую консерваторию. Материалы исследования Кайль-Зензеровой стали основой ее докторской работы, защищенной в начале 2004 года в Германии на философском факультете Университета Хемница. На взгляд автора настоящего исследования, главная ценность работы Кайль-Зензеровой — в собранном ею и нуждающемся в осмыслении обширном материале, а также в ряде ее идей, которые будят мысль и заставляют продолжать исследования творчества Гензельта. Хотя автор настоящей диссертации приходит во многом к противоположным выводам, чем Наталия

Кайль-Зензерова, надо признать, что ее книга, перевод которой на русский язык был выполнен автором данной работы в ходе написания диссертации, послужила отправной точкой для многих размышлений над материалами прессы XIX века.

Из отечественной литературы XIX – первой половины XX века нужно упомянуть статьи В. Ф. Одоевского, В. В. Стасова, Н. К. Финдейзена, воспоминания учеников и учениц Гензельта, опубликованные в «Русской музыкальной газете» в 1890–1914 годах. Одним из первых откликов на концерты Гензельта в Санкт-Петербурге стала восторженная рецензия В. Ф. Одоевского в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Блистательный фортепьянист и первоклассный сочинитель, полный страсти, огня, оживления, полный новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом. Не ищите в его игре насмешек над природою инструмента, <...> его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, но фортепиано во всей своей полноте, сохраняет, бесспорно, свой блестящий характер <...> Мы уже не говорим о механизме его пальцев, это было бы все равно, что хвалить прекрасную раму картины Рафаэля!.. Для помнящих незабвенного Фильда мы скажем одно слово, которое даст им полное представление о Гензельте: в нем возродился Фильд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства!»¹

К десятилетию со дня смерти Гензельта в 1899 году Николай Финдейзен написал статью, в которой словно подытожил его жизнь и деятельность, сравнив с двумя другими великими иностранными пианистами — Джоном Фильдом и Шарлем Майером: «...все трое вполне сроднились с своим новым отечеством, тяготение к которому было настолько велико (я даже сказал бы, что Россия их так всосала), что они даже не пытались оторваться от нее, не думали приняться снова за общественную деятельность за границей... И странное дело, не успевал почти такой артист переселиться в Россию, не успевал „благополучно“ и с достатком устроиться, стать знаменитым в известных кружках — его деятельность переставала дышать воздухом художественной свободы, он точно переставал

¹ *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 170–172.

сообщаться с внешним художественным миром, переставал интересоваться его успехами, его поступательным движением. <...> И еще более удивительно, что, несмотря на огромную популярность у нас подобных личностей, несмотря на то что их уроков всегда искали и дорожили ими (так приказывала мода!), — не успевал такой музыкант сойти в могилу, он точно навсегда вычеркивался из памяти толпы, даже памяти музыкантов»².

В 1914 году о Гензельте вспоминали в связи со столетним юбилеем со дня рождения музыканта. А. В. Оссовский писал: «Уйдя совершенно в свою обширную педагогическую практику и воспитав не одно поколение пианисток и учительниц музыки, он тем самым как бы прервал всякую связь с музыкальным прогрессом. И вот теперь, в дни его юбилейной даты, кто вспомнит благодарно о нем, кроме его прежних, уже успевших состариться учениц, рассеянных по всем концам России? Вырастет еще одно поколение, и музыкальное наследство Гензельта окажется распыленным во времени»³.

Стремясь объективно оценить значение педагогики Гензельта, Оссовский в этой статье оценивал его роль как роль *предтечи* Санкт-Петербургской консерватории: «В то время, когда о Русском музыкальном обществе, а тем более о его педагогических учреждениях, еще никто даже не помышлял, прославленный европейский пианист, каким в то время был Гензельт, променял лавры виртуоза и композитора на тихую и незаметную для толпы деятельность педагога — создал обширный кадр тщательно подготовленных пианисток и учительниц музыки»⁴.

После войны 1914 года и позднее, в советскую эпоху, петербургский немец дворянин Гензельт оказался на периферии научного сознания, мифологизирующего абсолютную самобытность русской исполнительской школы. Вместе с Гензельтом в Лету канула и вся его публика — тот общественный и

² Ф. [Финдейзен Н. Ф.] Адольф Гензельт: к десятилетию со дня его смерти // Русская музыкальная газета. 1899. № 37. Стб. 866–867.

³ Оссовский А. В. Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // Русская музыкальная газета. 1914. № 18–19. Стб. 462.

⁴ Там же. Стб. 463.

культурный слой русско-немецких аристократов, художников, интеллигентов и просто обывателей, которые составляли когда-то цвет культуры Санкт-Петербурга.

Удивительна смелость, с которой в печально известном 1948 году А. Д. Алексеев включил в свою книгу о музыкальной педагогике России главу о Гензельте. Серьезность и фундаментальность этой работы, солидная источниковедческая база позволяют и сегодня, отбросив устаревшую идеологическую риторику (весьма скромную!), использовать этот труд как источник достоверной информации. К сожалению, добавить к этой работе почти нечего. Исключением являются статья Л. Г. Суховой и раздел в книге Г. М. Цыпина. Популярная литература представлена главой ярко написанной книги американского музыкального критика Гарольда Шонберга «Великие пианисты». Опираясь в основном на мемуарную литературу и газетные источники, Шонберг создает гротескный образ «самого большого зубрилы в истории музыки», закомплексованного и педантичного пианиста, который прервал свою карьеру из-за провалов памяти, педагога, не воспитавшего ни одного виртуоза, прославившегося своей немислимой гневливостью (карикатурно изображенного в турецкой феске с мухобойкой в руках, охотящегося на фальшивые ноты, которые он стремился истребить, как «популяцию мух в России»), композитора, от которого в истории музыки остались два произведения: Этюд ор. 2 № 6 «Если б я был птичкой» и Вторая часть Фортепианного концерта. Конечно, этот образ Гензельта далек от реальности, хотя он запоминается благодаря литературному таланту Шонберга.

Для того чтобы воссоздать объемно и стереоскопично личность Гензельта, автор диссертации обращается к различным источникам XIX века: мемуарам самого Гензельта, воспоминаниям Вильгельма фон Ленца, мемуарам учениц Гензельта Беттины Уолкер и Алисы Мангольд, воспоминаниям Эллы фон Шульц (Адаевски), письмам Шумана и переписке Гензельта с Листом, частично опубликованной в «Русской музыкальной газете» в 1896 году. Письма Гензельта находятся в Российской национальной библиотеке, Архиве Гензельта в Швабахе, Доме-музее Шумана в Цвиккау, Архиве Генриха Гейне в Дюссельдорфе, Архиве

Гёте и Шиллера в Веймаре, Библиотеке Ягеллонского университета в Кракове; избранные письма Гензельта опубликованы в 2007 году Гензельтовским обществом города Швабаха. Ценный материал содержится и в первой биографии Гензельта, написанной еще при жизни композитора Марией Липсиус (Ла Мара), а также в воспоминаниях В. В. Стасова, Б. А. Фитингофа-Шеля и других учеников Гензельта русского периода; в биографических заметках о Гензельте поздних лет, принадлежащие А. Я. Александровой-Левенсон и В. И. Бесселю.

Несмотря на существующее обилие источников и исследований, нужно признать, что гензельтоведению предстоит ответить на многие вопросы, которые порождает биография Гензельта и его творческая деятельность.

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

2. Необходимо объяснить причины его ухода в педагогику, «бегства» от концертного исполнительства и полную жанровую переориентацию композиторского творчества во второй половине 1850-х годов.

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

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

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

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

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

Цель работы — выявить своеобразие роли Гензельта в процессе формирования русской исполнительской, педагогической, композиторской школ и обнаружить их преемственность с традициями европейского романтизма.

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

- выявить место Гензельта в контексте диалога классической и романтической школ, на пересечении русского и европейского искусства и культуры XIX века;
- определить основные вехи гензельтовской биографии, определить границы между исторической достоверностью и романтическим мифом;
- сформулировать основные принципы творческого метода Гензельта и обнаружить общие принципы фактурного развития и формообразования, свойственные его произведениям;
- определить влияние романтической программности и — шире — романтической литературы на фортепианную музыку Гензельта;
- на основе анализа рукописей Гензельта выявить особенности его творческого процесса;
- в результате изучения гензельтовских писем выявить круг общения Гензельта в России и в Европе; попытаться наиболее полно воссоздать биографии его учеников, друзей, близких;
- восстановить облик Гензельта-пианиста, его концертные программы, маршруты его гастрольной деятельности, своеобразие его пианистического амплуа;

- сопоставить Гензельта с его предшественниками-учителями (Гуммелем и Фильдом), с его современниками-пианистами (Шопеном, Листом, Тальбергом) и его музыкальными наследниками (Рахманиновым, Скрябиным, Балакиревым и Ляпуновым);

- проанализировать два основных методических труда Гензельта — «На многолетнем опыте основанную Школу фортепианной игры» (1868) и «Продолжение подготовительных упражнений» (1888) — и описать сущность его педагогической системы, сопоставив ее с системами современных ему фортепианных педагогов;

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

Методология и методы исследования. Для решения задач исследования последовательно привлекаются разнообразные методы:

- биографический метод, позволяющий отделить в жизнеописании Гензельта мифологизирующую от исторически достоверной составляющей;

- сравнительно-исторический анализ, позволяющий анализировать и сопоставлять музыкальную культуру различных исторических эпох;

- аналитическая методология, применяющаяся к анализу произведений Гензельта в сравнении с музыкальными текстами его коллег, предшественников и последователей;

- текстологические и источниковедческие методы, применяющиеся для анализа рукописей композитора.

Для анализа поэтических произведений, вдохновленных музыкой Гензельта, используются методы компаративного литературоведения, а также интертекстуального анализа (Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров, А. К. Жолковский), позволяющего обнаружить новые мифологические смыслы в перекрестных связях романтической музыки и литературы.

Основой методологии в текстологической главе стали труды отечественных ученых (М. Г. Арановский, П. Е. Вайдман, Е. В. Вязкова, Э. ван Домбург, А. И. Климовицкий, Т. В. Шабалина). Методологической основой анализа произведений Гензельта выступают труды отечественных теоретиков, развивавших методы целостного и комплексного анализа музыкальных произведений: Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, Ю. Н. Тюлина, И. В. Способина, Е. А. Ручевской, В. П. Бобровского и Р. Х. Лаула.

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

Материалами исследования являются:

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

- эпистолярные — переписка Гензельта с Мирием Алексеевичем Балакиревым, Карлом Банком, Генрихом Вельфлем, Верой Егоровной и Михаилом Егоровичем Врангелями, Войцехом Главачем, Юлией Львовной Грюнберг, Александриной Коцебу, Карлом Крэгеном, Ференцем Листом, Павлом Петерсеном, Антоном Григорьевичем и Николаем Григорьевичем Рубинштейном, Владимиром Васильевичем Стасовым, Робертом Шуманом. Большая часть из этих материалов вводится в научный оборот впервые.

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

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

Впервые рассматривается личность и творчество выдающегося музыканта в синтезе всех его составляющих — исполнительства, композиторской и педагогической деятельности, а фигура Гензельта ставится в контекст развития европейской и русской музыки в переломный период середины XIX века. Все это стало возможным благодаря тому, что в данной работе впервые в музыковедческой науке:

- уточняются данные биографии Гензельта, а также биографические данные его учеников и учениц — Юлии Грюнберг-Тюриной (1827–1904), Екатерины Болговской (Озерской) (1830–?), Михаила Егоровича Врангеля (1836–1899), Элизабет фон Шульц (Адаевски) (1846–1926);
- подробно рассматривается история дружбы и творческих контактов Гензельта с Шуманом и их совместная работа над редактированием Концерта

Гензельта для фортепиано с оркестром ор. 16; определяются причины полемики Гензельта с Шуманом и Ф. Хиллером;

- изучается история взаимоотношений Гензельта со Стасовым и Балакиревым, вводятся в обиход новые архивные материалы (письма), свидетельствующие о том, что Гензельт считал Балакирева своим преемником;

- анализируются рукописные материалы незаконченной редакции Концерта Гензельта, сделанной М. А. Балакиревым;

- восстанавливается история приглашения Гензельта в Санкт-Петербургскую консерваторию и его ухода из нее;

- сопоставляется роль Гензельта — композитора, исполнителя и педагога с ролью Шопена и Листа;

- на основе рассмотрения архивных источников восстанавливается история обучения у Гензельта принца П. Г. Ольденбургского и ход их совместной творческой работы в процессе создания оперы «Кэтхен из Хайльбронна»;

- атрибутируются и вводятся в научный обиход неизвестные ранее рукописи Гензельта: Andante c-moll, Andante b-moll, Andante g-moll (с запиской Ю. Грюнберг-Тюриной), произведение для кларнета и валторны, Ноктюрн для трех голосов (трехголосного хора), Романс Екатерины Ольденбургской, нотный альбомный листок с посвящением Станиславу Монюшко;

- исследуются Педагогические тетради Гензельта, отражающие ход его занятий с принцем П. Г. Ольденбургским.

Теоретическая значимость исследования:

- В результате изысканий, проведенных в диссертации, предлагаются новые подходы, позволяющие существенно расширить представление об исполнительском искусстве и фортепианной музыке второй половины XIX века;

- на примере эволюции исполнительского стиля и педагогики Гензельта раскрываются важнейшие стилеобразующие факторы романтического пианизма;

- вводится понятие «нового классицизма», характеризующее появление классических тенденций в русле романтической музыкальной парадигмы;

- вводится понятие новой домашне-салонной модели концертирования, характерной для эволюции европейского фортепианного исполнительства во второй половине XIX века;
- открывается новый пласт фортепианной музыки эпохи романтизма, заполняются лакуны в представлении об эволюции русской фортепианной школы.

В диссертации осуществлено исследование, посвященное теме, находящейся на стыке исторического исполнительства и истории музыки, которая опирается на впервые вводимые в научный оборот документы, связанные с историей западноевропейской и русской культуры, с жизнью и творчеством Адольфа фон Гензельта, а также западноевропейских и русских композиторов и литераторов его времени. Это — рукописи нотных эскизов Гензельта, его переписка с учениками и коллегами, с Листом, Шуманом, Глинкой, Балакиревым.

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

Практическая значимость исследования

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

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

Положения, выносимые на защиту:

1. Адольф фон Гензельт — «петербургский европеец», личность, чья творческая деятельность является необходимым связующим звеном между европейским романтизмом 1840-х годов и русской композиторской школой 1860-х годов.

2. Композиторское творчество Гензельта — важная веха в развитии фортепианной музыки Европы и России 1840–1860-х годов.

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

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

5. Гензельт — выдающийся пианист-виртуоз, чья эволюция отразила основные тенденции развития европейского романтического пианизма 1840–1880-х годов.

6. Гензельт основатель русской пианистической школы 1860–1880-х годов — как учитель Н. С. Зверева и Ф. А. Канилле, — которые передали школу Гензельта своим ученикам — Н. А. Римскому-Корсакову, А. Н. Скрябину, С. В. Рахманинову, А. И. Зилоти, М. Л. Пресману и др.

7. Гензельт — создатель первой русской систематической школы фортепианной игры, ставшей «сводом законов» преподавания фортепиано на следующие полвека и определившей расцвет фортепианной педагогики в России на рубеже XIX–XX веков.

Степень достоверности и апробация результатов

Степень достоверности исследования определяется опорой на значительное количество документов и фундаментальных отечественных и зарубежных научных работ по теме, а также использованием современных методологий аналитического

и исторического музыковедения, культурологии, текстологии и источниковедения, органологии, интерпретологии и теории исторического исполнительства. Основные выводы и положения исследования отражены в 22 научных статьях и публикациях автора (общий объем 60 п. л.), в их числе 2 авторские монографии (объемом 38, 5 п. л.) и 1 учебное пособие (объемом 6 п. л.), а также 15 статей в научных рецензируемых изданиях из Перечня ВАК (объем 11, 5 п. л.) и публикации в других изданиях (объем 4 п. л.).

Работа проходила апробацию на международных и всероссийских конференциях в Швабахе, Вроцлаве, Санкт-Петербурге, Москве. Наиболее значимыми из них были следующие:

- 2-я Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепиано сегодня», Санкт-Петербургская консерватория, Санкт-Петербург, 18–20 февраля 2020 года;

- 1-я Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепиано сегодня», Санкт-Петербургская консерватория, Санкт-Петербург, 23–25 февраля 2019 года;

- Конференция отдела рукописей Санкт-Петербургской консерватории, 25 апреля 2019 года;

- Международная конференция «Меценатство и филантропия в музыке и культуре», Вроцлав, Институт музыковедения, 22–24 мая 2019 года;

- Конференция к столетию сектора музыки РИИИ, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, 26 июня 2019 года;

- Конференция, посвященная возобновлению деятельности Международного Гензельтовского общества, Швабах, Швабахский городской музей, 22 ноября 2019 года;

- Конференция Датского института в Санкт-Петербурге, 7 ноября 2018 года;

- Конференция ОР РНБ, Санкт-Петербург, 18 февраля 2018 года;

- Открытая лекция «Адольф фон Гензельт. Петербургский европеец», Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, 10 декабря 2018 года;

- Международная научная конференция «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия», Москва, 15 апреля 2015 года;

- Научно-практическая конференция «С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России», Санкт-Петербург, 2–3 декабря 2015 года.

Диссертация обсуждалась на расширенном заседании кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории и на заседании сектора музыки РИИИ. Отдельные главы работы стали основой лекционных курсов по предметам «История пианизма», «История фортепианной педагогики», «Устройство и настройка фортепиано», читаемых автором в Санкт-Петербургской консерватории.

Структура. Работа разделена на 2 тома. В первом находятся введение и первые пять глав, во втором — шестая и седьмая глава, заключение и семь приложений. Список литературы включает 252 названия на русском и на иностранных языках, а также значительное число архивных источников (68 документов) и статей из периодической печати XIX – начала XX веков (59 наименований), впервые введенных в научный обиход.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** представлен развернутый анализ литературы по теме исследования и теме кросс-культурных связей русской и западноевропейской музыки; формулируются цель, задачи исследования, определяется его методология, объект и предмет.

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

Фигура Гензельта дана здесь на фоне широкой панорамы петербургской культурно-общественной и музыкальной жизни 1840–1880-х годов. Как особые компоненты «петербургского текста» музыкальной культуры, выделяются сюжеты о судьбах иностранных учителей и иностранных пианистов-гастролеров, которых в это время в Петербурге было очень много. Гензельт сопоставляется с такими выдающимися петербургскими музыкантами, ему предшествовавшими, как Джон Фильд и Карл Майер. Рассматриваются социокультурные основы концертирования и музицирования в Петербурге, а также особенности системы преподавания фортепиано, сложившиеся в русской столице. Особой темой главы является рассмотрение творчества Гензельта в контексте классико-романтических тенденций петербургского хронотопа и выявление в биографии музыканта элементов романтической мифологизации.

В Гензельте как истинно немецком романтике сочетались порыв и трезвый расчет, идеализм души и гротеск земного воплощения. В Гензельте как петербургском европейце был впервые воплощен феномен «русской европейскости» (М. С. Друскин)⁵, который позднее станет магистральным направлением развития личности и творческого стиля Чайковского и Стравинского.

Выводы, к которым приходит автор диссертации в этой главе, таковы:

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

2. Во всем, что касается регламента концертной жизни, особенностей педагогической системы, Гензельт зависел от петербургского контекста. В то же время Гензельт-композитор сохранил связь с европейским художественным

⁵ Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л., 1979. С. 30.

мышлением эпохи романтизма, которое со временем становилось у него все более классическим.

Вторая глава — *«Жизнь музыканта: проблемы биографии и биографы»*.

Главная ее задача — изложить факты биографии Гензельта и дать к ним комментарии. Здесь учитываются два ракурса: мифологизирующий, присущий романтической эпохе и объективно-исторический, основанный на проверенных фактах.

На основе рассмотренных эпистолярных и мемуарных источников уточняются многие детали биографии Гензельта: дата его рождения, история ранних годов учебы в Мюнхене, женитьбы на Розали Фогль, детали его исполнительской карьеры, легенда о его смерти.

Выводы, сделанные автором:

1. В биографических описаниях Гензельта ощутима и значима мифологическая составляющая. Развенчивая легенды и мифы о Гензельте в поисках исторической достоверности, стоит учитывать романтический мифологизирующий подход.

2. Судьба Гензельта, полная драматизма, повторяет черты петербургского сюжета «нелегкая жизнь романтического немецкого музыканта на чужбине». Естественной фабулой в ней было взаимодействие между строгими правилами, системным мышлением классицизма и чувствительностью, открытой эмоциональностью и исповедальным духом немецкого романтизма.

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

Исполнительская деятельность Гензельта продолжалась почти полвека: с 1832 года (год его первого концерта в Зале «Одеон» в Мюнхене) до его последних выступлений перед учениками в конце 1880-х годов. За это время изменилось многое: на смену сборным концертам «гастрольной эпохи» 1830-х годов, когда виртуоз выступал с отдельными блестящими пьесами, оттеняемыми выступлениями певцов и инструменталистов, пришли «мега-концерты», «концерты-монстры» 1840-х годов, в которых по очереди, а иногда и одновременно

играли, состязаясь друг с другом звездные виртуозы и, наконец, в 1850-х настала эпоха сольных клавирабендов, а в 1860–1880-х наступило время «исторических концертов» (И. Мошелес, Ш. Алькан, А. Рубинштейн). Гензельт начинал, когда только что прошли первые выступления Шопена, Листа, Тальберга, а заканчивал в эпоху Рубинштейна, Лешетицкого, Таузига. На протяжении всех этих лет он сохранял свою индивидуальность, которую отмечали все рецензенты:

- феноменальную виртуозность, особенно в исполнении октавных и аккордовых пассажей, которая предопределялась строением его руки с гигантской растяжкой, а также особой системой тренировки, им самим придуманной;
- певучесть туше, глубокий тон, выразительную фразировку мелодии;
- блеск и бравурность пассажей, особенно арпеджированных, сочетающихся с мелодической линией верхнего голоса.

Все это сделало молодого Гензельта несравненным исполнителем пьес Вебера, Шопена и собственных сочинений, с которыми он объехал почти всю Европу и Россию.

При этом характер Гензельта, подобно индивидуальности Шопена и Алькана, не был типичным для виртуоза-гастролера. Вероятно, он мучительно волновался перед выступлениями, боялся играть наизусть и терпеть не мог путешествия (может быть, именно потому, что почти всю жизнь провел в странствиях и, по подсчету Г. Киндля, объехал бы земной шар 8 раз, если бы сложить километраж всех его поездок!⁶). Судя по всему, в начале 1840-х годов Гензельт пережил психологический срыв, в результате чего на время ушел с эстрады, сосредоточившись на преподавании, но в 1850-е опять вернулся на эстраду, сохранив прежнюю исполнительскую форму, но изменив содержание концертов. Теперь он играл по нотам, играл более сдержанно и зрело, выступал с исполнением значительных сочинений — сонат Бетховена и Вебера, собственных транскрипций оркестровых увертюр этих же композиторов. В его манере отмечали новые черты: простоту, сдержанность и благородство, отсутствие внешних эффектов, то, что

⁶ *Kindl G. Die Reisen von Henselt. Schwabach: Stadtmuseum, 2017. S. 12.*

корреспондент берлинской газеты называет «виртуозность в домашнем сюртуке»⁷. Местные газеты описывали триумфы Гензельта во время его гастрольной поездки по югу России (ныне — территории Украины): он играл в Киеве, Одессе и Харькове, везде имея бурный успех⁸.

Последними публичными концертами Гензельта в Петербурге стали его выступления в качестве камерного ансамблиста (с Анри Вьетаном и Матвеем Виельгорским) и в качестве солиста, играющего с оркестром (с исполнением Третьего концерта Бетховена и Концертштюка К. М. фон Вебера).

В последние годы жизни Гензельт вводит практику воскресных домашних концертов, в которых с неувядающим мастерством исполняет перед учениками свои пьесы и миниатюры Шумана и Шопена. Гензельт все время играет и во время своих уроков, исполняя одновременно со своими учениками переложения Этюдов Крамера и Сонат Бетховена для двух фортепиано, а также демонстрируя за вторым роялем, как должно звучать то или иное сочинение. Об этом нам говорят воспоминания Стасова, Эллы Адаевски. Ансамблевое музицирование в два рояля и в четыре руки в поздние годы также становится любимым времяпрепровождением Гензельта,

Эволюция Гензельта-пианиста от концертирующего виртуоза-гастролера к музыканту, сосредоточенно играющему дома вместе с друзьями и учениками, очень характерна для своего времени: она демонстрирует кризис романтической виртуозности и попытки ее изживания. Аналогичным образом, надо полагать, проходила эволюция исполнительства у многих пианистов середины XIX века — у Мошелеса, Алькана, Шопена и даже Листа. В таком сюжете жизни музыканта просматриваются приметы эпохи, а не только особенности индивидуальной судьбы.

⁷ Концерт Гензельта в Берлине // Нувеллист. Литературное прибавление. 1852. Ноябрь. С. 84–85.

⁸ Еще отрывок из письма о Киеве (контракты; последний концерт Гензельта; студенческий театр) // Киевские губернские ведомости. Часть неофициальная. 1854, 13 февраля. № 7. С. 48.

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

Карьера Гензельта как композитора была если не прервана, то свернута сразу же после того, как он приобрел славу пианиста и педагога. На первый взгляд, после 1841 года он практически ничего не сочинял. Единственное исключение — это завершение Концерта f-moll, написанного в 1845 году, когда ему был 31 год. Но в 1859 году стали появляться новые сочинения, знаменующие новую фазу творческой активности композитора.

Вся эволюция творчества Гензельта может быть представлена как своего рода «нисходящая» модулирующая форма (термин Р. Х. Лаула):

1-й период: 1832–1845. Многообещающий пролог.

2-й период: 1859–1865. Скромное продолжение.

3-й период: 1883–1885. Круг замкнулся.

Периодизация гензельтовского композиторского творчества приводит нас к парадоксальному выводу: у Гензельта конец композиторского творчества наступил практически в середине жизни. И все же вряд ли можно согласиться с мнением Р. Б. Дэйвиса, который считает, что «Гензельт, композитор, который обещал стать одним из значительнейших миниатюристов и оригинальных мыслителей в сфере фортепианной техники в музыке 19 столетия, стал *самым большим разочарованием* во всей истории музыки»⁹.

⁹ *Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano / R. B. Davis // The Music Review. Vol. 28, No. 3 (August). London, 1967. P. 24.*

Для опровержения этой мысли, развивая идеи Р. Б. Дэйвиса, приводятся четыре связанных друг с другом вывода:

1. Все гензельтовские произведения представляют единый метатекст. При этом полнота гензельтовского наследия предполагает, что одна оригинальная пьеса не может быть отделена от другой. Этот же тип организации творческого багажа отличал многих композиторов в XX веке — Малера и Прокофьева, Метнера и Скрябина. Для XIX века такой тип мышления был исключением.

2. Гензельт избегал сочинять в сонатной форме, но сонатный принцип внутреннего единства создавал не менее очевидное напряжение в его шедеврах. Рассмотренный в целом корпус сочинений Гензельта тоже представляется своеобразной «сонатной формой» с грандиозной экспозицией и разработкой (первый период), вставными эпизодами (второй период) и сокращенной репризой, совмещенной с кодой (третий период).

3. Заметно влияние гензельтовского Концерта, нескольких Этюдов и его двух-трех пьес на русских композиторов, оно так же значительно, как и более позднее шумановское или шопеновское и может быть названо одним из наиболее важных, хотя и альтернативных путей в развитии русской музыки. В отличие от его учителя, Гуммеля, чье влияние усиливалось со временем благодаря талантам композиторов-наследников, продолжающих его традицию, в случае Гензельта все было наоборот: его собственная музыка исполнялась тем реже, чем чаще звучала музыка гениальных последователей, на которых он повлиял.

4. Если бросить широкий взгляд на панораму европейской музыки эпохи романтизма в целом, то становится очевидно, что Гензельт не был ни изолированной фигурой, ни слабым имитатором Шумана или Мендельсона, Шопена или Листа. Как любой из этих четырех великих композиторов-пианистов, Гензельт находился в мейнстриме романтической музыки, в русле постоянно изменяющихся, но единых тенденций, по словам Р. Б. Дэйвиса, «берущих начало у Бетховена, Вебера, Гуммеля и Шуберта и завершающихся в Европе со смертью Ляпунова на Востоке, Регера, Форе и д'Энди в центре и Гранадоса на Западе. И

именно по гензельтовскому реальному вкладу в это золотое наследие романтической эры он и должен быть оценен»¹⁰.

В пятой главе — «*Гензельт в диалоге с западноевропейскими и русскими композиторами и поэтами*» — содержатся десять параграфов: «Гензельт и И. С. Бах», «"Паломничество к Бетховену" Адольфа фон Гензельта», «Веберовский адепт в Петербурге», «Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики», «Гензельт, Балакирев и Стасов», «Гензельт и Рубинштейн», «Гензельт и Чайковский. Нежданный дар», «Рахманинов и Гензельт: великий наследник забытого музыканта-педагога», «Гензельт и Скрябин», «Поэтические реминисценции гензельтовских Этюдов: Гензельт и Теодор Штурм, Гензельт и Эдуард Мерике, Гензельт и Пастернак». В них Гензельт рассматривается во взаимодействии с западноевропейскими и русскими музыкантами и литераторами.

Шестая глава — «*Адольф фон Гензельт. Русский архив*» — разделена на две части. В первой подробно рассматриваются нотные рукописи и эпистолярные, содержащиеся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки, во второй — рукопись Концерта ор. 16 в редакции Шумана и Хиллера и наброски оркестровки Концерта Балакиревым, находящиеся в Научно-исследовательском отделе рукописей СПбГК.

В начале главы рассматриваются рукописи, связанные с судьбой одной из первых учениц Гензельта, Юлии Львовны Грюнберг-Тюриной (1827–1904).

Это гензельтовский «Листок из альбома» — один из первых документов, посвященных Грюнберг, с записью первых тактов из Этюда ор. 5 № 8, также объектом изучения становятся музыкальные и поэтические посвящения пианистке Симона Зехтера, Феликса Мендельсона, Франца Грильпарцера, Вацлава Ганки, Жозефины Барони-Кавалькабо, Ивана Фемистокловича Нейлисова, Александра Ивановича Виллуана, Кароля Липиньского, Августы Штрайхер, Иоганна-Баптиста Штрайхера, Эдуарда Ланнуа, Уле Булля и др.

¹⁰ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano. P. 25.

Среди нотных рукописей Гензельта выделяются несколько отражающих историю его занятий с Великим князем П. Г. Ольденбургским и его дочерью Екатериной. Великий князь П. Г. Ольденбургский (1812–1881) — один из русских просвещенных благотворителей и меценатов XIX века — был другом и учеником Гензельта. В РНБ сохранилось множество документальных свидетельств их занятий, которые подробно рассмотрены в главе. Примером их творческого диалога стало совместное сочинение оперы «Кэтхен из Хайльбронна» по пьесе Генриха фон Клейста, опубликованной в 1860 году издательством Шотта в Майнце под именем В. Кюне. Высказывается предположение, что авторов было двое: один — простодушный дилетант, другой — искушенный мастер. Предварительный анализ текста позволяет заключить, что роль Гензельта в сочинении оперы была решающей. Возможно, именно этим и объясняется то небольшое количество собственных сочинений, которые он написал сам в 1850-е годы.

Среди писем и памятных записок, проанализированных в четвертой главе, такие документы, как письмо (записка) Гензельта М. Е. Врангелю¹¹, на тот момент его юному ученику. Судя по технической сложности Этюда Des-dur, упоминаемого в записке (очевидно, Второго этюда из оп. 2 «Просто думай обо мне...»), ясно, что Михаилу Врангелю было в момент написания записки 12–14 лет, их занятия, очевидно, состоялись в промежутке между 1848 и 1855 годами. Михаил Егорович Врангель, будущий генерал-губернатор Лифляндии, был тогда блестящим пианистом. По словам А. Г. Рубинштейна, «он играл, как молодой бог...»¹².

Центральный сюжет этой главы — рассмотрение эпистолярных документов, отражающих дружбу Гензельта с Робертом Шуманом и Ференцем Листом. Если шумановский эпизод отражен в переписке кратко, то письма Листа Гензельту складываются в развернутый сюжет об их дружбе, которая возникла во время визита Листа в Петербург в апреле 1842 года, продолжалась почти сорок лет и нашла выражение в творческом диалоге, переписке, в кратких, редких, но

¹¹ ОР РНБ. Ф. 177. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 1.

¹² Рубинштейн А. Г. Автобиографические воспоминания. 1829–1889. 2-е изд. [Санкт-Петербург]: ред. журн. «Русская старина», 1889. С. 40.

сердечных встречах во время отпуска Гензельта в Веймаре, Герсдорфе, Вармбрунне.

С точки зрения почерковедения в главе анализируются три письма Листа Гензельту¹³, а также два письма Шумана Гензельту.

Общий вид рукописи шумановских писем выглядит как криптограмма, шифр, иероглифические письмена. Индивидуальное написание каждой буквы, мелкий, дробный, тщательно и скрупулезно проработанный штрих словно узор, начерченный на песке (интересно, что сам Шуман описывал свой почерк так: «Его может разобрать только Шампольон или возлюбленная»¹⁴).

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

Реальная встреча Шумана и Гензельта произошла в конце декабря 1837 года и была отмечена Шуманом в дневниках и письмах Кларе Вик со всем присущим ему пафосом.

Во второй части главы рассматриваются документы, связанные с историей создания и подготовки второй редакции Концерта Гензельта ор. 16, хранящиеся в НИОР Санкт-Петербургской консерватории:

- 1) автограф партитуры Концерта ор. 16 для фортепиано с оркестром с пометками Шумана и Хиллера 1843 года;
- 2) наброски новой редакции Концерта ор. 16, выполненные М. А. Балакиревым по просьбе Гензельта в 1884 году;

¹³ ОР РНБ. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 1–7.

¹⁴ Шуман Р. Письма: в 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 289.

3) перевод письма Гензельта к Балакиреву от 23 сентября 1884 года с просьбой сделать новую редакцию оркестровки¹⁵.

Таким образом, по крайней мере четыре композитора: Шуман, Гензельт, Хиллер и Балакирев были причастны к созданию Концерта op. 16.

Первой исследовательницей манускрипта Концерта стала Наталия Глянцева. В своей статье она подробно рассмотрела всю историю создания концерта, поставив ее в контекст истории дружбы Гензельта и Шумана¹⁶.

Некоторые выводы Н. Н. Глянцевой в данной диссертации уточняются, например, дата начала работы над концертом относится ко времени пребывания композитора в Веймаре в 1832 году, ко времени учебы Гензельта в Веймаре у И. Н. Гуммеля. В 1844 году Гензельт приступил к тщательной работе над Концертом, который обещал Кларе и Роберту для премьерного исполнения в Лейпциге. Критически рассматривается редакция Шумана и Хиллера, сделанная в 1845 году.

Концерт Гензельта был далек от шумановских представлений о жанре. Массивность конструкции, масштабность формы, предполагаемая грандиозность оркестровки, к которой стремился Гензельт, выдают в нем композитора, стремящегося к «тевтонской мощи» (выражение Р. Б. Дэйвиса), а не камерно-интимного лирика, как Шуман. В чем-то Гензельт предвосхищает Вагнера, а в чем-то следует за Вебером и Листом. Характерно, что исправления Шумана касаются всех частей, которые он пытается сократить и улучшить (а вероятно, и приспособить к возможностям Клары и Мендельсона). Многочисленные купюры Шумана и упрощения оркестровки Хиллера изменяют саму суть Концерта Гензельта, его интонационную драматургию. Конечно, Шуман был прав, когда говорил Гензельту, что, как художники, они идут различными путями, и именно

¹⁵ НИОР СПбГК. № 2850.

¹⁶ *Глянцева Н.* Шуман и А. Гензельт: история творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 2. М., 2002. С. 184–199.

эта разница во взглядах не позволила ему в должной мере оценить оркестровку Концерта.

Фортепианная партия Концерта не редактировалась Шуманом, хотя Гензельт исходил из своих экстраординарных пианистических возможностей, отсюда и октавные шквалы, и двойные ноты, и арпеджио через всю клавиатуру. Для исполнения Концерта нужна огромная выносливость и сила в сочетании с гибкостью и мягкостью. Многие эпизоды звучат совсем по-шопеновски, например, связующая тема из 1-й части или главная тема из Финала, не говоря уже о фиоритурных пассажах в теме 2-й части. При этом пианизм Концерта отличается обилием октавных пассажей, *martellato*, виртуозных аккордовых последовательностей и вообще до предела уплотненная фактура, которая иногда требует изложения даже на четырех (!) нотных станах, как в среднем эпизоде Второй части. Для своего времени такой пианизм был явлением исключительным. Но через несколько десятилетий фактурные сложности Концерта Гензельта стали обыденным явлением, особенно после Концертов Брамса, Рубинштейна, Балакирева и Рахманинова. Особый раздел главы посвящен переписке Гензельта и Стасова, а также письму Гензельта Балакиреву от 23 сентября 1884 года¹⁷, содержащему просьбу Гензельта о создании новой редакции оркестровки Концерта ор. 16.

Редакция Балакирева касается в основном первой части. В ней заметно то мастерство, с которым оркестровка «прорежается», становится более прозрачной и камерной. Убираются дублирующие голоса, добавляются деревянные духовые (флейты). В фактуре черты тяжеловесного немецкого позднеромантического стиля заменяются красочной и прозрачной музыкальной тканью, свойственной стилю новой русской школы.

¹⁷ Гензельт А. Л. Письмо к М. А. Балакиреву // ОР РНБ. Ф. 41. (М. А. Балакирев). Оп. 1. Ед. хр. 899. Л. 1.

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

Наброски редакции оркестровой партии, выполненной Балакиревым, очень любопытны. Он не идет по шумановскому пути сокращения, но пытается переизложить идеи Гензельта по-своему. Оркестровка становится более роскошной и красочной, и из «сумрачного германского гения» рождается светоносная ткань славянского колорита. Вторую часть Балакирев сделал основой сольной фортепианной пьесы. К сожалению, сохранились только наброски оркестровки первой части (оркестровая экспозиция до вступления фортепиано) и транскрипция второй. Финал Балакирев не закончил.

В результате рассмотрения архивных источников автор диссертации делает следующие выводы:

1. Гензельт тщательно работал со своими учениками не только как фортепианный педагог, но и как преподаватель композиции, гармонии, сольфеджио, оркестровки. Более того, занятия теоретическими предметами шли у него одновременно с занятиями практическими, а часто и опережали их.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Седьмая глава — «Гензельт-педагог» — посвящена анализу педагогической деятельности Гензельта и рассмотрению его двух основных педагогических трудов.

Значение педагогики Гензельта не исчерпывается деятельностью его учеников (Карер, Мертке, Зверев, Стасов, Канилле, Петерсен). Его вклад в европейскую и русскую культуру шире и глубже. Из числа гензельтовских учеников вышли выдающиеся педагоги Н. С. Зверев и Ф. А. Канилле, воспитавшие

следующее поколение пианистов и композиторов — Скрябина, Рахманинова и Римского-Корсакова.

Гензельт явился создателем первой развернутой системы фортепианной педагогики, нашедшей воплощение в его основополагающих трудах «На многолетнем опыте основанная Школа...» (1868) и «Приготовительные упражнения» (1888). Если в первом труде Гензельт обобщает идеи фортепианной педагогики первой половины XIX века (Гуммель, Шопен), то во втором смело перебрасывает мостик к фортепианной педагогике конца XIX – начала XX века.

Главные педагогические идеи Гензельта можно суммировать так:

1. Основной вид игры — певучая, легатная игра, выработке этого туше подчиняются упражнения на гаммообразные последования, всевозможные двойные ноты, особенно терции и октавы.

2. Полифоническая игра — умение слышать два голоса в одной руке — важнейший слуховой и технический навык.

3. Одинаковое развитие правой и левой руки базируется на зеркальной аппликатуре.

4. Упражнения с задержанными нотами и растяжениями являются важнейшим способом добиться независимости движений пальцев.

5. Технические навыки не могут рассматриваться отдельно от развития слуха. Поэтому упражнения по сольфеджио, гармонии, транспонированию, а также (желательно) по композиции и инструментовке идут перед тренировкой движений пальцев и одновременно с ними.

6. Важную роль в фортепианной педагогике играет ансамбль. Для этого Гензельт использует свои переложения известных произведений Бетховена, Вебера, Глинки, Даргомыжского, Львова для фортепиано в четыре руки.

Педагогическая система Гензельта была принята на вооружение всеми видными педагогами России и Европы. В интервью журналу «Этюд» С. В. Рахманинов признавался, что ежедневно играет упражнения Гензельта для растяжки рук. В. И. Сафонов использовал эти упражнения в своей «Новой

формуле». Л. В. Николаев и С. И. Савшинский включали в свою педагогическую практику этюды и Концерт Гензельта.

В **Заключении** формулируются основные выводы диссертации.

Изучив и проанализировав личность, творческие взгляды, композиторскую, исполнительскую и педагогическую деятельность Адольфа фон Гензельта в контексте культуры его времени, можно сделать вывод, что во многом эта фигура является ключевой для своего времени. Именно на примере творчества Гензельта заметны:

- стилевой перелом от романтизма к новому классицизму и взаимовлияние европейской классической и романтической музыкальной культуры;
- формирование и вызревание русской музыкальной школы в недрах европейской культуры;
- взаимосвязь виртуозного исполнительства и педагогики;
- переход от виртуозного исполнительства листовского времени к новой, домашней и салонной исполнительской культуре второй половины XIX века;
- формирование новой рациональной и всеобъемлющей педагогической системы, пришедшей на смену отдельным гениальным догадкам и уникальным «авторским» школам в фортепианной педагогике.

В каждом из этих пунктов гензельтовская роль очевидна. Рассмотрим их подробно.

1. Миф и реальность переплелись в биографии Гензельта, как и в биографиях других музыкантов его времени. Источниками для воссоздания биографии сегодня являются воспоминания его современников и труды первых биографов. Но они же и создают легенды о Гензельте, которые еще предстоит развеять. К числу таких легенд принадлежит история о его уходе с эстрады, о его «застенчивом» и одновременно жестком педантичном характере преподавания, которые запоминаются читателям книги Гарольда Шонберга. К таким же мифам относятся, как выясняется, сведения о его фанатичной зубрежке (В. Ленц) и о его гигантской

руке (А. Г. Рубинштейн). Гензельт занимался по 12–14 часов лишь в юности (Г. Киндль), а рука его была небольшой, но хорошо растянутой (Б. Уолкер). Собственно говоря, любое событие в жизни Гензельта как истинно романтического художника, будь то детали его биографии, повествующие о его рождении, любви, встречах с друзьями, смерти, сведения об учебе, о концертной или творческой деятельности, можно увидеть в двух ракурсах: в трезвом свете «правды» или в романтическом тумане «поэзии». Думается, что для исторически достоверной биографии оба ракурса одинаково важны.

2. Классицизм и романтизм были на протяжении XIX века двумя полюсами, определяющими развитие музыкальной культуры. Подобно многим своим современникам (Вебер, Мендельсон, Шуберт, Шуман, Шопен), Гензельт начал как ранний романтик, развивая идеи романтической музыкальной культуры, но постепенно в течение жизни становился все более классичен. Преобладание романтических программ, романтических жанров, романтических средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, форма) сменяется у него с годами стремлением к большей основательности и систематичности, в чем, безусловно, можно увидеть влияние классического мышления. К сожалению, в своем композиторском творчестве Гензельт не смог преодолеть рубеж между романтизмом и новым классицизмом. Возможно, именно с этим связан его уход из сферы композиторской практики, наступивший необычайно рано, в 41 год. Гензельт прекратил сочинять рано, хотя и прожил большую жизнь.

В то же время созданные им в юности произведения (Этюды оп. 2 и оп. 5) стали этапом в развитии концертного этюда вообще и в становлении романтической фортепианной музыки. Молодому Гензельту, которого Шуман называет «классиком среди романтиков», были присущи все эти качества нового мироощущения, и прежде всего культ романтической поэзии любви. Именно это свойство и было отмечено Шуманом, который назвал Гензельта «трубадуром романтизма».

В эпоху Гензельта (середина 1830-х годов) концертные Этюды были самым популярным из жанров фортепианной музыки. На фоне Этюдов оп. 10 и оп. 25

Шопена (1831–1837), Трансцендентных этюдов (1826–1851) и Этюдов по Паганини Листа (1838–1851), Этюдов Шумана op. 3 и op. 10 (1832–1833), Этюдов op. 26 Тальберга (1837) и Этюдов op. 35 (1848) и op. 39 (1857) Алькана этюды Гензельта были одними из первых произведений подобного рода.

Гензельт придерживается программной трактовки этюдного жанра, используя в op. 2 развернутые эпитафии или названия на французском языке, которые, объединенные вместе, образуют развернутое повествование, своего рода поэтический сценарий, а в op. 5 переводя названия Этюдов на немецкий язык. Вероятно, эти «муки и блаженства» (Шуман) резонировали душе не только молодого Шумана, но и всего поколения европейских романтиков 1830–1840-х годов. Поэтические реминисценции Этюдов Гензельта мы обнаруживаем на протяжении всего XIX века в поэзии немецких романтиков (Теодора Шторма, Эдуарда Мерике). Скрытые ассоциации с образами Этюдов Гензельта можно найти даже в ранних стихотворениях Бориса Пастернака (цикл «Разрыв»), что определялось, вероятно, глубокой погруженностью поэта в немецкую романтическую культуру — музыку, поэзию, философию.

Этюды op. 5 образуют вместе с op. 2 полный кварто-квинтовый круг тональностей. Они менее изобретательны и изысканны по фактуре, в них чаще встречаются медленные темпы и хоральный склад. Часто встречается двухчастная варьированная форма, когда после хорала идет орнаментированная вариация на него. Так, Гензельту удастся сочетать певучее легато и мелодизированные пассажи. Хотя встречаются и блестящие виртуозные этюды на мелкую технику, напоминающие о Вебере и Мендельсоне, такие, как Этюд C-dur, As-dur. В полифонически изысканных певучих этюдах, как Этюд g-moll, Гензельт ближе всего к Шуману. Иногда их фактура настолько плотна, что напоминает четырехручное изложение (не зря Гензельт в поздние годы написал четырехручное переложение этих Этюдов).

В целом этот опус повторяет и обобщает найденное в op. 2 в жанровом и тематическом отношении. Общие темы и мотивы, общие формы движения и жанры романтической эпохи роднят Этюды Гензельта с Этюдами Листа, Шопена, с

виртуозными и лирическими пьесами Вебера и Мендельсона. В измененном ракурсе восприятия музыки, присущем нашей эпохе, этюды Гензельта представляют скорее исторический, нежели художественный интерес. В то же время современники Гензельта вдохновлялись ими, как самой пылкой романтической музыкой.

Воздействие Этюдов Гензельта на последующую фортепианную музыку этюдного жанра очень велико. Особенно это касается русской фортепианной музыки.

В первую очередь должны быть названы Этюд «В саду» Балакирева и Двенадцать трансцендентных этюдов Ляпунова op. 11, многие из которых доводят до кульминации гензельтовскую виртуозность. Это в полной мере можно заметить в Этюдах Ляпунова «Колыбельная», «Призрачное рондо», «Терек», «Буря», «Хоровод сильфов». Можно обнаружить влияние Этюдов Гензельта и на Этюды-картины Рахманинова и Этюды Скрябина.

3. Живя в России на протяжении 50 лет (1838–1888), Гензельт оставался европейским и, прежде всего, немецким музыкантом. В то же время на его глазах и при его активном участии происходило становление русской композиторской и исполнительской школы. Контакты Гензельта с выдающимися русскими музыкальными деятелями и композиторами Глинкой, Даргомыжским, Виельгорскими, Одоевским, Львовым, Стасовым, Рубинштейнами, Чайковским, Балакиревым относятся к наиболее живительным и плодотворным для русской музыки. От Гензельта русским музыкантам переходила европейская традиция фортепианной виртуозности. Говоря словами Балакирева, «Гензельт был лучшим представителем школы Шумана, Листа, Шопена — благороднейшего поколения 1840-х годов в Петербурге»¹⁸. Именно продолжая эти традиции, и формировалась русская фортепианная школа.

¹⁸ Балакирев М. А. Письмо к В. В. Стасову // ОР РНБ. Ф. 41. (М. А. Балакирев) Оп. 1. Ед. хр. 318. Л. 1.

4. Будучи одним из ведущих европейских виртуозов, виртуозным исполнителем, Гензельт со временем отказался от концертного исполнительства, сосредоточившись на фортепианной педагогике. Но живой исполнительский дух и искусство трансцендентной виртуозности проникали в его педагогическую практику, делая его педагогическую школу одной из первых и лучших «школ высшего исполнительского мастерства» в России. То, что он не смог воспитать концертантов первого уровня, не должно приводить к негативной оценке его педагогического труда. Гензельт создал базу для дальнейшего расцвета русской пианистической школы, воспитав новое поколение фортепианных педагогов.

5. Как исполнитель, Гензельт пережил два творческих взлета: в 1830–1840-х и во второй половине 1850-х годов. Но главное, что становится заметно в исполнительской деятельности Гензельта, — это переход от концертной виртуозности романтического толка к новой исполнительской манере концертирования — «виртуозности в домашнем сюртуке», т. е. игре в небольших залах и классах перед узким кружком ценителей-профессионалов. Можно назвать этот тип исполнительской деятельности, особенно характерной для Гензельта во второй половине жизни, новым типом «домашне-салонного» музицирования.

6. Наконец, весомый вклад Гензельта-педагога в создание системы фортепианной педагогики, пришедшей на смену отдельным школам и методам первой половины века, доказывает обращение к его основополагающим трудам в области фортепианного обучения: «На многолетнем опыте основанной Школе фортепианной игры» (1868) и «Приготовительным упражнениям» (1888).

Гензельт-пианист в молодости был явлением того же порядка, что и Лист, Мендельсон, Гальберг. Но эту исполнительскую «корону» он со временем вынужденно уступил другим — Рубинштейну, Лешетицкому, Рахманинову, Скрябину — или сознательно передал эту традицию Балакиреву и Ляпунову.

Можно сказать, что Гензельт-композитор не оправдал надежд, возлагаемых на него поколением друзей его юности (Шуманом). При этом нужно отметить, что среди корпуса его фортепианных сочинений возвышаются подлинные шедевры — Этюды оп. 2 и оп. 5 и Концерт оп. 16, незаслуженно забытые еще недавно, но

возвращающиеся к жизни на наших глазах. Великие исполнители XIX – начала XX века Клара Шуман, Ференц Лист, Антон Рубинштейн, Карл Таузиг, Эмиль Зауэр, Феруччо Бузони, Сергей Рахманинов, Леопольд Годовский, Анна Есипова, Бенно Моисеевич были среди тех, кто заложил и укрепил традицию исполнения гензельтовских произведений. Часто Этюд Гензельта op. 2 № 6 исполнял на бис Эмиль Гилельс. В XX–XXI веках эту линию продолжают такие виртуозы, как Марк-Андре Амлен, Лев Винокур, Дэниэл Гримвуд,

Гензельт-педагог сохранил свое огромное значение и сегодня, оставаясь «петербургским европейцем» и основоположником блестящей русской фортепианно-педагогической школы XX века. «Школа» Гензельта стала не только предвосхищением консерваторской методической системы, но и созданием альтернативного метода преподавания, направленного не на воспитание виртуозов-концертантов, а на поднятие общего музыкального уровня и воспитание будущих педагогов. Среди лучших учеников Гензельта огромное число музыкальных деятелей, композиторов, теоретиков, историков, фортепианных педагогов. Имена Стасова, Зверева, Канилле, Христиановича, Петерсена, Мертке вошли в историю русской музыки и русской музыкальной педагогики второй половины XIX века.

Отдавая должное Гензельту в 1930-е годы, Б. В. Асафьев в своем труде «Русская музыка от начала XIX столетия» объективно писал о его роли: «Пианист Гензельт сделал своей музыкально-педагогической и инспекторской деятельностью существенный вклад в музыкальную культуру России. Его работа как пианиста, интерпретатора, педагога и композитора имела огромное историческое значение, в то время как со стороны собственно педагогической атмосфера гензельтовской музыки все еще сохраняется»¹⁹.

Можно пойти по другому пути, как ниспровергатель всех авторитетов Гарольд Шонберг, который для характеристики Гензельта приводит слова Антона Рубинштейна, слышавшего игру виртуоза: «Я был поражен его ловкостью на

¹⁹ Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Русская музыка от начала 19 столетия. М.; Л., 1930. С. 237–238.

рояле, особенно в том, что требовало растяжения, в аккордах, с широким расположением, в скачках <...> Я достал его концерт и этюды, но, поработав над ними несколько дней, понял, что это пустая трата времени, ибо они рассчитаны на особое строение его руки. Подобно Паганини, Гензельт в своем роде отклонение»²⁰.

На самом деле, вероятно, Гензельт был, как и многие гениально одаренные, живым и странным, гениально начавшим и не до конца воплотившимся. Феноменальный пианист и талантливый композитор, Гензельт начал блестяще, как самые великие романтики, но не закончил начатое.

С горечью приходится признать, что в российской столице Гензельта не заметили и не поняли. И все же, не став на пьедестал, Гензельт занял как раз то достойное место, которое и должен был занять, выступив посредником между двумя великими романтическими культурами — немецкой и русской: здесь он сослужил свою незаменимую роль в развитии пианистического искусства Европы второй половины XIX века.

В **Приложениях** приведены список сочинений Гензельта, хронограф его жизни, выдержки из текстов воспоминаний о нем его учеников и его современников Э. фон Шульц (Эллы Адаевски), Б. Уолкер, А. Я. Александровой-Левенсон, В. И. Бесселя, В. В. Стасова, список концертов, список наиболее известных учеников Гензельта, комментированный каталог рукописей Гензельта, находящихся в ОР РНБ, в котором приведены и проанализированы письма Гензельта В. Ф. Одоевскому, Вере фон Врангель, Александрине Коцебу, Войцеху Главачу, Паулю Петерсену, Генриху Вельфлю, Николаю Рубинштейну, Антону Рубинштейну, а также письмо Глинки Гензельту. В последнем приложении, озаглавленном «Гензельт и Андерсен. Реальность сна», рассказано о биографических и творческих контактах Гензельта и Х. К. Андерсена.

²⁰ Шонберг, Гарольд. Великие пианисты. М., 2003. С. 198.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК:

1. **Скорбященская, О. А.** Концерт Гензельта ор. 16 и его судьба: к вопросу о становлении жанра русского фортепианного концерта второй половины XIX века [Текст] / О. А. Скорбященская // Opera musicologica. — 2020. — № 3 (12). — С. 46–63. (1 а. л.). — ISSN 2075-4078.
2. **Скорбященская, О. А.** Гензельт, Балакирев и Стасов. Отцы и дети [Текст] / О. А. Скорбященская // Opera musicologica. — 2019. — № 4 (42). — С. 16–30. (0,9 а. л.). — ISSN 2075-4078.
3. **Скорбященская, О. А.** Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики [Текст] / О. А. Скорбященская // Художественное образование и наука. — 2019. — № 4. — С. 83–93. (0,6 а. л.). — ISSN 2075-4078.
4. **Скорбященская, О. А.** Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель [Текст] / О. А. Скорбященская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 2. — С. 180–196. (0,9 а. л.). — ISSN 1681-8962.
5. **Скорбященская, О. А.** Переписка Шумана и Гензельта. (Опыт музыкально-графологического исследования) [Текст] / О. А. Скорбященская // Музыковедение. — 2019. — № 7. — С. 43–49. (0,5 а. л.). — ISSN 2072-9979.
6. **Скорбященская, О. А.** Гензельт и Мейербер [Текст] / О. А. Скорбященская // Художественное образование и наука. — 2019. — № 2. — С. 54–60. (0,6 а. л.). — ISSN 2075-4078.
7. **Скорбященская, О. А.** Учитель и ученица. Листки из альбома [Текст] / О. А. Скорбященская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 4 (47). — С. 105–119. (0,8 а. л.). — ISSN 1681-8962.
8. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория [Текст] / О. А. Скорбященская // Opera musicologica. — 2018. — № 3 (37). — С. 40–71. (1,8 а. л.). — ISSN 2075-4078.

9. **Скорбященская, О. А.** Давидсбюндлеры. Шуман, Гензельт и другие: вариации на известную тему [Текст] / О. А. Скорбященская // Музыкаведение. — 2018. — № 12. — С. 35–43. (0,5 а. л.). — ISSN 2072-9979.

10. **Скорбященская, О. А.** Лист и Гензельт (часть I). Высокочтимый коллега и любимый друг: история взаимоотношений Ференца Листа и Адольфа фон Гензельта, воссозданная по их переписке [Текст] / О. А. Скорбященская // Музыкаведение. — 2018. — № 7. — С. 28–38. (0,7 а. л.). — ISSN 2072-9979.

11. **Скорбященская, О. А.** Лист и Гензельт (часть II): Лист и Гензельт в исполнительской и творческой деятельности [Текст] / О. А. Скорбященская // Музыкаведение. — 2018. — № 8. — С. 3–10. (0,6 а. л.). — ISSN 2072-9979.

12. **Скорбященская, О. А.** Веберовский адепт в Петербурге: к истории взаимных влияний немецкой и русской музыки [Текст] / О. А. Скорбященская // Художественное образование и наука. — 2018. — № 3. — С. 56–64. (0,7 а. л.). — ISSN 2410-6348.

13. **Скорбященская, О. А.** Этюды Гензельта: у истоков романтической мифологии [Текст] / О. А. Скорбященская // Вестник КемГУКИ. — 2017. — № 3 (40). — С. 159–168. (0,8 а. л.). — ISSN 2078-1768.

14. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог [Текст] / О. А. Скорбященская // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. — 2016. — № 12 (74). — С. 167–170. (0,4 а. л.). — ISSN 1997-2927.

15. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт и русские музыканты его времени [Текст] / О. А. Скорбященская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 1 (42). — С.161–168. (0, 7 а. л.). — ISSN 1681-8962.

Монографии:

16. **Скорбященская, О. А.** Адольф Гензельт. Штрихи к портрету музыканта [Текст] / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 193 с. — (12,5 а. л.). — ISBN 978-5-7379-0891-1.

17. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт (1814-1889). На пересечении западноевропейской и русской культур. [Текст] / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург : Свое издательство, 2021. — 599 с. — (26 а. л.). — ISBN 978-5-4386-1996-3

Учебное пособие:

18. **Скорбященская, О. А.** История фортепиано : инструмент и его мастера : учебное пособие [Текст] / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская консерватория, 2015. — 100 с. (6 а. л.).

Другие публикации:

19. **Гензельт, Адольф фон.** Избранные фортепианные пьесы : [нотное издание] / автор вступительной статьи и комментариев О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 61 с. (0,8 а. л.). — ISBN-979-0-3522-0748-6.

20. **Скорбященская, О. А.** Петербургский европеец Адольф фон Гензельт [Текст] / О. А. Скорбященская // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : Параллели и взаимодействия : сборник докладов Международной научной конференции (Москва, 15-18 апреля 2015 года). — Москва : РГСУ, 2015. — С. 400–428. (1 а. л.). — ISBN 978-5-906709-86-8.

21. **Скорбященская, О. А.** С. В. Рахманинов и А. Л. Гензельт: великий наследник забытого музыканта-педагога [Текст] / О. А. Скорбященская // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России : материалы Международной научно-практической конференции : сборник докладов (Санкт-Петербург, 3–4 декабря 2015 года). — Санкт-Петербург, 2015. — С. 204–232. (1 а. л.). — ISBN-978-5-91253-686-1.