СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (74) 2016

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель
Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:
В. В. Березин, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 11–13

Тел. редакции:
(495) 469-12-05; (499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.ru

Подписано в печать 15.12.2016.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 5,5.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2016

Редакция журнала «Старинная музыка» поможет в издании книг, брошюр, научных статей
☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Из истории русской музыкальной культуры

А. Недоспасова (Новосибирск). О вкладе Петра Великого в развитие отечественной инструментальной музыки 1

Творческое наследие И. С. Баха: взгляд из России

Ю. Бочаров (Москва). Английские сюиты И. С. Баха: страницы истории 8

Е. Вязкова (Москва). Ошибка И. С. Баха или А. Швейцера? (О роли дуэтов в «Clavierübung III») 16

Век девятнадцатый

Г. Петрова (Санкт-Петербург). Камерные утра в Петришуле: полемика (по страницам Sankt-Petersburgische Zeitung, 1847–1848 гг.) 24

А. Сырейщикова (Москва). О русском ангажементе Берлиоза: из архивов Русского музыкального общества 29

Аннотации и ключевые слова научных статей 40

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят обязательное научное рецензирование.

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии

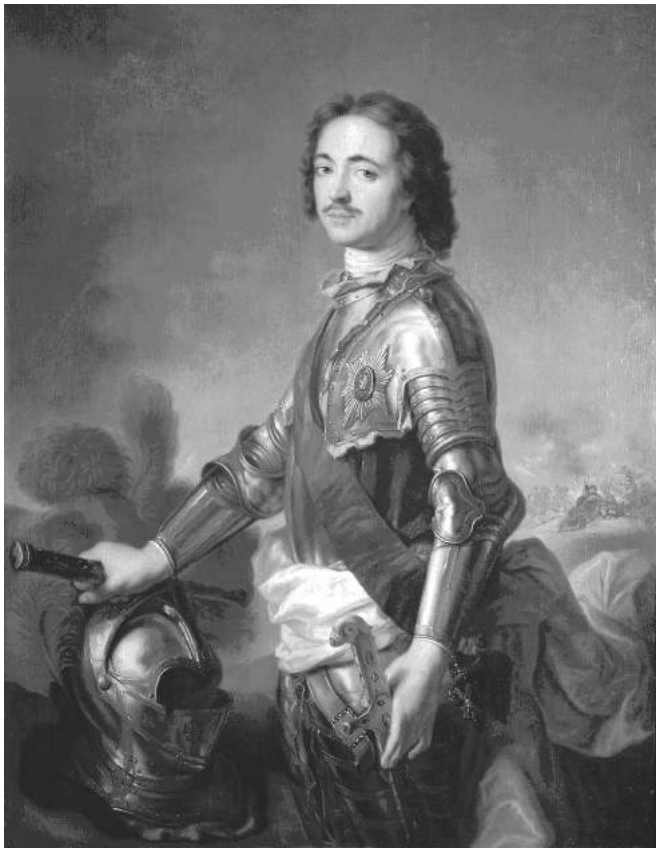
На 1-й странице обложки – *«Петр I и Минерва» (картина работы Дж. Амигони)*

*Анна НЕДОСПАСОВА**
(Новосибирск)

О вкладе Петра Великого в развитие отечественной инструментальной музыки

События, имеющие непосредственное отношение к возникновению и развитию русской инструментальной музыки в петровскую эпоху, представляются необычайно интересными. Масштаб личности и размах деяний Петра I были и остаются до сих пор темой самых разнообразных исследований, однако ракурс, обозначенный заголовком данной публикации, все еще мало изучен. Сложность исследования этого периода истории русского музыкального искусства обусловлена тем, что, по объективным причинам, сохранилось ничтожное количество прямых свидетельств, освещающих его звуковое наполнение. Документальный материал представлен в отечественном музыкознании в большей степени нарративными источниками – в виде литературных описаний исполнявшейся музыки, сведений путешественников, очевидцев либо участников тех или иных светских событий. Сопоставление этих источников с вновь открытыми документами позволяет существенно конкретизировать и расширить представления о преобразованиях, предпринятых Петром Великим в этой сфере культуры.

На формирование представлений царя о том, как обустроить в своем отечестве светскую культуру, существенно повлияло посещение им в 1697–1698 годах стран Западной Европы в составе Великого посольства. Многое из увиденного тогда в Голландии, Англии и немецких землях Петр сумел позже воплотить в звуковом облике новой столицы России, где с самого начала прослеживается стремление подражать звуковому миру западноевропейского города. В ежедневный обиход Санкт-Петербурга, как известно, были введены артиллерийские сигналы, барабанная дробь, исполнение мелодий на башнях с часами-курантами, публичные выступления духовых ансамблей. Эти новшества притязали на принципиально иной тип городского быта, существенно отличавшийся от московского (неразрывно связанного с колокольными звонами),



Портрет Петра I
работы Жан-Марка Натье (1717)

что способствовало осознанию жителями столицы своей принадлежности к общеевропейской культуре [см.: 15].

Новой европеизированной формой досуга, в которой нашлось место инструментальной музыке, стали введенные Петром под впечатлением от его посещения Франции в 1717 году так называемые ассамблеи (фр. *assemblée* – собрание) – увеселительные дворянские собрания с танцами и маскарадами, которые обычно устраивались в домах

* **Недоспасова Анна Павловна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

крупных сановников. Особое внимание на петровских ассамблеях уделялось общению собравшихся, а одним из обязательных условий было присутствие хозяйки дома – жены, дочери или других родственниц хозяина. В ином случае ассамблея оказывалась невозможной, и устраивался только бал. Высочайшим Указом от 26 ноября 1718 года регламентировались правила проведения ассамблей и нормы поведения присутствовавших на них лиц, так как такого рода собрания в России были весьма необычными [см.: 1].

Появление в России европейских инструментов (таких как флейта, арфа, скрипка, виолончель, гобой, валторна) связано с деятельностью первых оркестров, придворных и крепостных. Как справедливо заметил один из авторов издававшегося в Санкт-Петербурге журнала «Музыка и пение», западноевропейская музыка «была пересажена на русскую почву вместе с другими заимствованиями в области цивилизации, внесенными великим преобразователем России в общественную жизнь нашего отечества» [7, с. 2]. Далее в той же статье сообщалось о том, что в 1699 году «бранденбургский посланник привез с собою в Москву хор мальчиков-музыкантов, игравших на гобоях. Этот хор так понравился Петру I, что он купил весь хор за 1200 золотых» [там же]. Вскоре у государя появился собственный оркестр из двадцати человек, который в том числе сопровождал его и в походах[1]. При этом Петр не только приглашал иностранных музыкантов, но и обязывал их обучать своему искусству русских учеников. Лучшие из них включались в состав царского домашнего оркестра.

Иногда попадали в него и талантливые народные музыканты-профессионалы, которых Петр встречал в поездках по России. Сохранились сведения, что во время его пребывания в 1722 году на курорте «Марциальные воды», поблизости от Петрозаводской слободы[2], для организации досуга императора и его свиты приглашались специально отобранные из местных крестьян и солдат музыканты. Так, крестьянину Сямозерского погоста Якову Конееву, «который на гудке играл», и солдату Олонецкого батальона Тихону Пустохину, игрецу на гуслях, было заплачено. «Яков Конеев так понравился слушателям, что его забрали с собой – для пополнения музыкальной команды царя, в которой состоял и ранее взятый из Олонца гудошник Василий Козел» [9, с. 54]. Я. Конеев пробыл в столице несколько лет, его имя упоминается в списках дворцовых музыкантов за 1727 год. Во время следующего визита Петра на курорт в 1724 году «для играния на гудке» взяли крестьянина Шуйского погоста Ульяна Иванова [там же]. Очевидно, мастерство игры на гудке в Карелии находилось на высоком уровне. Этому могло способствовать то обстоятельство, что данная местность располагалась в непосредственной близости от Швеции, где особо развитой в народной среде была игра на смычковых арфах и струнных инструментах скрипичного семейства, причем именно в XVIII веке этот вид исполнительства переживал период своего расцвета[3].

Императорский дворец, а также дома и загородные резиденции российских вельмож петровской эпохи (таких как генерал-адмирал граф Ф. М. Апраксин, генерал-прокурор граф П. И. Ягужинский, генерал-губернатор Санкт-Петербурга князь А. Д. Меншиков) становились подлинными очагами инструментальной культуры. Домашние оркестры поначалу формировались из иностранных музыкантов, самостоятельно приезжавших в Россию или же приглашавшихся на службу. Образцом для них служил прежде всего Придворный оркестр, игравший на балах, ассамблеях, на свадьбах, похоронах, именинах, а также на торжественных трапезах, исполняя так называемую «столовую музыку». Но постепенно стали появляться и крепостные оркестры, причем, следуя европейским манерам, музыканты также сопровождали своих хозяев на прогулках, в том числе, по Неве в Санкт-Петербурге.

Нельзя не упомянуть о созданном по западному образцу знаменитом оркестре ближайшего соратника Петра I князя А. Д. Меншикова. Современники отмечали высокое качество его звучания. Голландский путешественник Корнелиус де Бруин в 1702 году описал впечатления от концерта, который он слышал в одном из подмосковных имений князя, где оркестр исполнял «превосходную музыку» на арфах, бандурах, скрипках, трубах, флейтах и других инструментах [см.: 14]. Незадолго до этого (в 1698 году) Меншиков посетил в составе Великого посольства Голландию, Пруссию, Англию и Польшу, где имел возможность познакомиться с европейской музыкой, звучавшей в театрах, дворцах, а также с музыкальным оформлением дворцовых и военных церемониалов. Все это способствовало

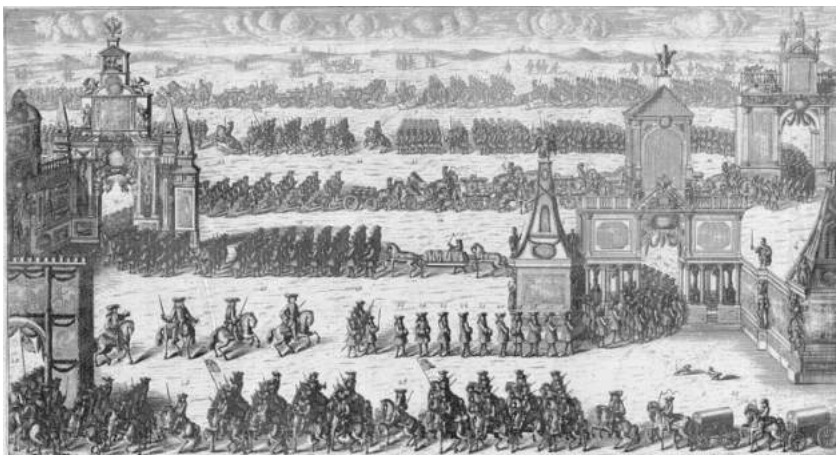
[1] Кстати, личный оркестр был также и у царицы [10, с. 45].

[2] Ныне город Петрозаводск.

[3] По мнению исследователей, Северо-Западный регион представляет собой самостоятельную стилевую единицу в российском фольклоре, с отчетливой жанровой и структурной спецификой и ясными локальными границами. Подробнее об этом см.: [12].

формированию его интересов и вкусов, повлиявших впоследствии на становление новых форм досуга российского светского общества.

Наличие инструментальных ансамблей и духовых оркестров при Петре I подтверждено гравюрами и другими историческими документами. Так, например, на гравюре А. Зубова «Изображение брака его Царского Величества Петра Первого, самодержца Всероссийского» (1712), представляющей картину свадебного пиршества, можно рассмотреть группу музыкантов, играющих на больших и малых виолах, скрипках. Вслед за приближенными к Петру вельможами к подобным приобретениям и развлечениям стремились менее знатные дворяне и богатые купцы.



Фрагмент гравюры А. Зубова «Триумфальное вступление русских войск в Москву после Полтавской победы» (1711)

Одним из факторов, оказавших существенное воздействие на динамику распространения инструментального музицирования в России, стали проводившиеся в ходе Северной войны (1700–1721) кардинальные реформы вооруженных сил, неотъемлемой частью которых была инструментальная музыка.

Военные ансамбли в русской армии появились задолго до Петра I, однако их состав и численность не были регламентированы, а качество исполнения нередко оставляло желать лучшего. Весьма показательно в этой связи свидетельство прибывшего в 1664 году в Россию в составе голландского посольства Николаса Витсена (впоследствии – бургомистра Амстердама). Описывая свои впечатления при въезде в Новгород, он отмечает: «Внешний город за рекой окружен деревянным валом. <...> Слышен был барабанный бой. На расстоянии выстрела от упомянутого моста нас встретили те, которых прислали для встречи, с двумя великолепными санями, убранными сукнами и мехами: <...> вокруг стояли стрельцы с оружием и группа из 8–10 трубачей, которые, правда, производили много шума, но играли на трубах весьма беспорядочно» [3, с. 67].

Позднее секретарь посольства императора Леопольда I в Россию Иоганн Георг Корб сообщит в дневнике за 1698–1699 об использовании в русской армии труб и литавр, о слышанных им армейских песнях, которые, впрочем, по его мнению, «больше похожи на погребальные, чем на воинские» [4, с. 458].

Из-за отсутствия достаточного количества инструменталистов в конце XVII столетия музыканты имелись не в каждом русском полку. Лишь в особых случаях их собирали в единый коллектив, как, например, в 1699 году во время пышной церемонии похорон генерала Лефорта в Москве, когда задействовали три гвардейских полка с девятью флейтщиками перед каждым из них [17, с. 348].

Петр неоднократно наблюдал светские торжественные церемонии в европейских странах, где, как правило, к городским музыкантам присоединялись музыканты военные. Эти наблюдения не могли не побудить его решительно взяться за организацию военно-полковых ансамблей в русской армии и на флоте, основу которых составили исполнители на духовых и ударных инструментах. Уже в первые годы Северной войны ситуация изменилась коренным образом. Достаточно сказать, что в 1702 году в гвардейском Преображенском полку насчитывалось 40 барабанщиков и 32 флейтщика [10, с. 44].

Серьезным шагом в деле развития полковой музыки стало проведение армейской реформы. Указами Петра в 1711–1720 годах было определено количество музыкантов в пехотных, артиллерийских полках и на военных кораблях, прописаны обязанности каждого исполнителя, обозначен инструментарий. Военный оркестр пехотного полка состоял из девяти, а кавалерийского – из одиннадцати гобоистов. Кроме того, в кавалерийском полку имелось 20 барабанщиков, два трубача и один валторнист. По новым правилам штат пехотного полка предполагал наличие одного иностранного гобоиста, который выполнял функцию руководителя оркестра, штат артиллерийского полка – двух гобоистов-иностранцев. В привилегированном положении находились оркестры гвардейских частей,

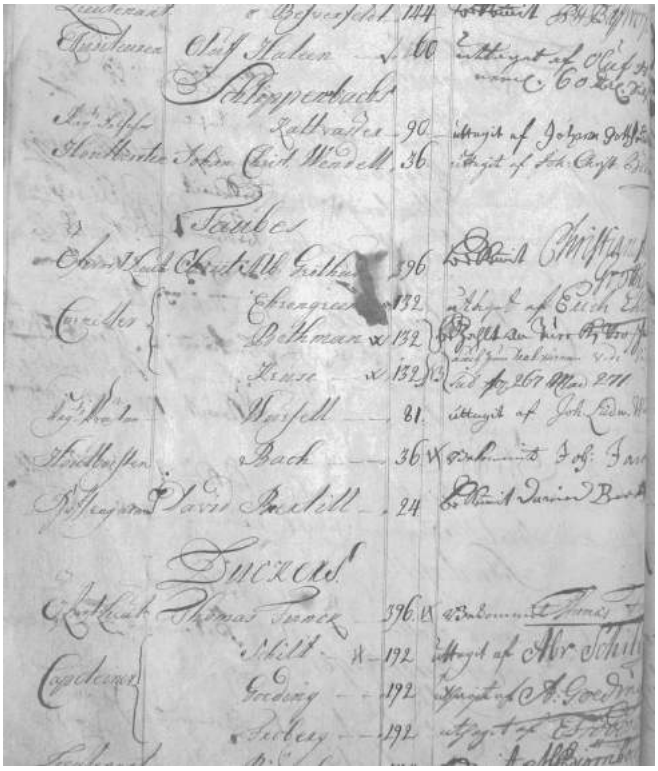
в них не придерживались штатного расписания, и количество музыкантов часто превышало нормы[1].

Противник России в Северной войне – Швеция стала для Петра во многом примером для подражания. В деле организации военной музыки у шведов действительно было что позаимствовать, поскольку она основывалась на традициях, воспринятых из Западной Европы – в частности, из Франции.

Каждая победа русских в баталиях Северной войны приносила трофеи в виде музыкальных инструментов (гобоев, труб, кавалерийских и пехотных барабанов, литавр, консортов флейт и шалмеев), которые противник использовал для исполнения маршей и другой церемониальной музыки, а также хоралов во время полевых богослужений. Документальные свидетельства этого содержатся в том числе в отчетах петровских военачальников. Так, в «Военно-походном журнале» генерал-фельдмаршала Б. П. Шереметева за 1705 год имеются подробные сведения о взятых на полях сражений пленных и разнообразных трофеях, включая и музыкальные инструменты: «Всего на полевых боях и на штурмах взято Шведов в полон и артилерии в вышеописанном летнем походе, сухим путем и плавною, служивого чина людей и неслужилых, и жен и детей, кроме чюхны и латышей, 1278 человек, артилерии: 57 пушек, 3 шмаговницы, 23 знамя, 35 барабанов, литавры и габой» [5].

Полковые инструменталисты противостоящей Петру армии Карла XII были профессиональными музыкантами. Среди них были и служившие по найму представители других европейских стран, что способствовало взаимообмену между ними как опытом, так и творческими впечатлениями. Одним из таких музыкантов был хорошо владевший игрой на духовых инструментах старший брат И. С. Баха Иоганн Якоб, который в 1704 отправился в шведскую армию[2]. И. Я. Бах принял участие в ряде походов, а после разгрома шведов в 1709 году Петром I бежал вместе с остатками армии Карла XII в пределы Османской империи. Об этом, в частности, свидетельствует запись в одной из сохранившихся шведских армейских ведомостей времен «Турецкого сидения».

В результате победы под Полтавой и последующего преследования неприятеля русские войска захватили более 20 000 пленных, всю уцелевшую шведскую артиллерию и массу других трофеев, включая множество труб, литавр и гобоев. Среди пленных, по сведениям шведских историков, оказалось из полковых музыкантов 13 литаврщиков, 73 трубача, горниста и гобоиста, 145 барабанщиков и флейтщиков, а также четыре королевских фанфариста [18, с. 314]. Отечественные исследователи называют еще большее количество пленных музыкантов – 279, в числе которых трубачи, гобоисты, литаврщики, барабанщики [13, с. 198].



Фрагмент выплатной ведомости времен «Турецкого сидения» Карла XII (1710): в середине листа под заголовком Taubes (драгуны генерала Тоба) в числе гобоистов значится имя Иоганна Якоба Баха. Источник – разрозненные платежные документы о боевых действиях Швеции за границей (Гос. архив Швеции: Riksarkivet, Vol. 25).

В декабре 1709 года состоялось триумфальное шествие русской армии по Москве. Его открывали 24 российских трубача и шесть литаврщиков, за ними следовал Семеновский полк, шли пленные, среди которых было около 120 шведских музыкантов. На подводах везли военные трофеи, юноши в белых одеждах бросали венки к ногам императора-победителя, собравшийся народ угощался питьем и яствами [11, с. 23]. Это событие осталось запечатленным на огромной по своим размерам гравюре «Триумфальное вступление русских войск в Москву после Полтавской победы» (1711), вы-

[1] Подробнее об этом см.: [16].

[2] Этому событию, как известно, посвящено знаменитое клавирное «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха (BWV 992).

полненной очевидцем тех событий А. Зубовым. В правом верхнем углу на одной из специально выстроенных по этому случаю триумфальных арок изображены фигуры музыкантов (судя по их костюмам – иностранных).

Можно предположить, что трофейные музыкальные инструменты, скорее всего, поступали в пользование вновь создаваемых и уже существовавших военных и других инструментальных ансамблей. Потребность в духовой музыке была насущной и практически каждодневной. Отметим, что скупость сведений об инструментальной музыке в России до 1700 года сменяется все более насыщенными описаниями и фактами, свидетельствующими об этапе ее интенсивного развития, о постоянном внимании к ней со стороны Петра I и его окружения. Известно, что оглашение важных государственных сведений происходило публично с непременным сопровождением фанфар. В Петербурге был установлен особый распорядок для армейских новобранцев, которые должны были предобеденное время с 11 до 12 часов посвящать публичным музыкальным упражнениям. Трубачи и литавристы размещались на башне Адмиралтейства, а гобоисты, фаготисты и валторнисты – на церковной башне Санкт-Петербургской крепости. В изданном в 1710–1711 гг. «Описании Санктпетербурга и Кроншлота» говорится о том, что на верхней галерее Почтового двора «играет по временам в полдень, по примеру немецких городов, хор из двенадцати обученных немецких трубачей и литаврщиков» [17, с. 353]. Таким образом, деятельность полковых музыкантов, так же как и их европейских коллег, постоянно находилась на пересечении военных и светских обязанностей. При необходимости военные инструменталисты дополняли собой придворный оркестр, принимали участие в театральных постановках.

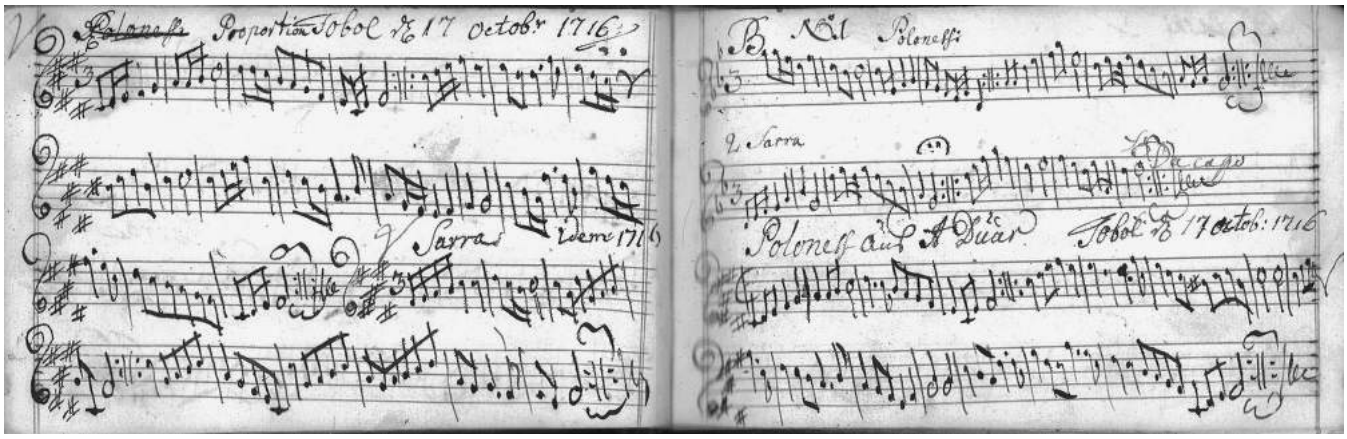
Петром I была организована также флотская («корабельная») музыка, которая звучала при спуске судов на воду, во время угощений высших чинов на палубе, при движении и лавировании флота. Некоторые сведения о ней имеются в документах, имеющих отношение к генерал-адмиралу графу Ф. М. Апраксину, ведавшему не только снаряжением кораблей, но и изготовлением музыкальных инструментов. В одном из писем Петру Апраксин просит более 30 пудов серебра для труб и литавр военно-морских экипажей. По его же инициативе была организована инструментальная капелла, которая исполняла музыку в башне Адмиралтейства [см.: 6].

Во время Северной войны и даже после ее окончания в России продолжали оставаться многие из попавших в плен шведских музыкантов, которые сыграли немалую роль в развитии русского инструментального искусства. «Увеличению числа музыкантов, – сообщал вышеупомянутый журнал «Музыка и пение», – немало поспособствовала и шведская война, так как среди взятых в плен шведов оказалось большое количество полковых музыкантов, поступивших потом на службу в русские войска и в барские оркестры» [7, с. 3]. Из этого фрагмента становится понятным, что шведские музыканты, несмотря на статус пленников, находили себе профессиональное применение. Тем более что некоторые из них не просто знали музыкальную грамоту, но и владели навыками композиции. Так что при переходе на русскую службу (а такие случаи не были редкими) они могли даже претендовать на пост капельмейстера.

Сохранились сведения, что среди двадцати музыкантов оркестра Петра I, кроме российских и специально приглашенных заграничных инструменталистов, находились пленные шведы. Известно, что с 1716 года ими пополнились ряды музыкантов оркестра князя А. Д. Меншикова [14]. Они же находились в составе небольшого оркестра княгини М. Ю. Черкасской, жены видного деятеля петровской эпохи князя А. М. Черкасского. Вместе с немецкими коллегами (всего около десяти человек) они составляли домашний оркестр, который играл для княгини «во время стола» [2, с. 254].

Формы инструментального исполнительства развивались не только в европейской части страны. Они охватывали и другие ее регионы, в том числе Сибирь. Будучи заинтересованным, прежде всего, в хозяйственном освоении этого края, Петр I, заселял его огромные территории, в том числе в принудительном порядке. Именно сюда на поселение было отправлено немало шведских военнопленных, а вместе с ними была привнесена и европейская культура.

В Тобольске, столице Сибирского края, с 1711 года находилось всего около восьмисот шведов, среди которых были и полковые музыканты. Имя одного из них, гобоиста Густава Блидстрёма, стало известно сравнительно недавно. Этот пленный офицер провел в Тобольске около 12 лет, а затем (уже после окончания Северной войны) вернулся на родину. Сохранился созданный им манускрипт (позже названный «Тобольским»), в котором в течение нескольких лет (начиная с 1715 года) были записаны более трехсот инструментальных сочинений различных жанров в виде сольных партий (один, реже – два голоса). «Тобольский манускрипт», представляющий собой рукописную тетрадку размером с ладонь, проделал вместе с его автором долгий путь



Фрагмент «Тобольского манускрипта» (Skara. Landsbibliotek, Швеция)

в Швецию, благодаря чему и сохранился до наших дней[1].

Этот уникальный исторический документ содержит самую разную по характеру музыку: военно-полковые марши, менуэты, польские и шведские танцы, вариации, реплики известных произведений, а также сочинения самого Блидстрёма. Так, судя по названиям, несколько пьес было написано им в Тобольске, и, вероятно, там же они были впервые исполнены. Благодаря открытию редчайшего памятника, каковым является «Тобольский манускрипт», мы имеем возможность конкретизировать наши представления о том, какие произведения могли звучать в исполнении шведских музыкантов в России в первой трети XVIII столетия, причем не только в Санкт-Петербурге, но и в городах Сибири.

Присутствие шведских музыкантов сыграло немалую роль в формировании ансамблей сибирских воинских гарнизонов, а также развитии музыкальной культуры городов Сибири в целом. В литературных источниках присутствуют упоминания о существовании музыкальных ансамблей из военнопленных шведов не только в Тобольске, но также в Томске и Енисейске [8, с. 69]. Весьма показательно в этом отношении описание, оставленное в путевых заметках за 1720–1721 годы англичанином Джоном Беллом (Антермонским). «Мы также присутствовали на музыкальных концертах, исполненных шведскими офицерами и господином Козловым, комендантом города[2], – пишет Дж. Белл. – Эти джентльмены не менее искусны в обращении со своими инструментами, как и их компаньоны в Тобольске»[3] [8, с. 69]. Далее Белл отмечает, что «шведские пленники немало способствовали цивилизации обитателей этих отдаленных областей, став посредниками во введении различных полезных искусств, почти неизвестных до их прибытия. Многие из офицеров, являясь дворянами с литературным образованием, посвящали свое время изучению наиболее приятных и привлекательных разделов наук, в частности, музыки и живописи; в коих некоторые из них достигли большого совершенства. Я присутствовал на некоторых их концертах и был немало удивлен, нашедши столько гармонии и разнообразия музыкальных инструментов в этой части света. Они порой развлекаются преподаванием молодым господам и госпожам немецкого и французского языков, музыки, танцев и других тому подобных знаний, приобретая этим много друзей среди людей высокого положения, обстоятельство, являющееся для лиц в их положении как почетным, так и полезным» [там же]. О том, что деятельность шведских музыкантов принесла определенные плоды, можно судить на основании следующего факта: к концу XVIII века в Тобольске существовало уже три оркестра – губернаторский, военный и театральный.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что пристальное внимание Петра I к развитию военной музыки явилось мощнейшим стимулом к зарождению традиций отечественного инструментального музицирования. Военная музыка стала проводником принципиально нового стиля. Ее легко «усваиваемые» структуры, гомофонно-гармонический

[1] В 1999 году «Тобольский манускрипт», ставший настоящим открытием, был привезен в Россию шведским музыкальным коллективом «Laude Novella». На его основе возник музыкально-исторический проект «Эхо Полтавы», осуществленный по инициативе новосибирского ансамбля «Insula Magica», участником которого является автор настоящей публикации.

[2] Речь идет о городском воеводе Василии Козлове.

[3] Вероятно, имеется в виду ансамбль под руководством Г. Блидстрёма.

принцип мышления в простой, лаконичной форме обогащали музыкальные впечатления жителей России, до той поры большей частью связанные с церковной музыкой и фольклором. Но если в столице России уже в первые десятилетия XVIII века были созданы все необходимые условия для развития светской инструментальной культуры европейского типа, то в отдаленных регионах страны (таких, например, как Сибирь) традиции светского инструментального исполнительства долгое время развивались и укреплялись, прежде всего, силами военных музыкантов.

Задачи по внедрению западноевропейской инструментальной музыки в России, поставленные Петром Великим, были успешно решены и продолжились деяниями следующих поколений российских монархов. При всей избирательности Петра I в отношении преобразований – интенсивное внедрение европейского опыта и известное пренебрежение, которое царь питал к традиционной русской культуре – опыт восприятия западноевропейского инструментального музицирования в перспективе оказался универсальным. Получив мощный импульс в петровскую эпоху, этот вид музыкального творчества приобрел к середине XVIII столетия уже совершенно иной масштаб: в это время активно формируются инструментальные коллективы, развиваются оркестровая музыка и камерное исполнительство, закладываются основы музыкального образования и светской музыкальной культуры в целом. Со времени петровских реформ общие для народной и боярско-дворянской среды нормы взаимодействия, календарные ритуалы, другие формы отдыха уступили место новому быту европейского образца – светской культуре, проникавшей не только в дома знати, но и мелкого дворянства, чиновничества и образованной части купечества. Петр Великий первым из русских государей смотрел на музыку как на одно из цивилизующих и смягчающих народные нравы средств, заботился о ее распространении в России. Затраты на развлечения в конечном итоге оборачивались развитием музыкального образования и культуры, формированием инструментальных коллективов, традиций отечественного музыкального театра, оркестровой музыки и камерного исполнительства.

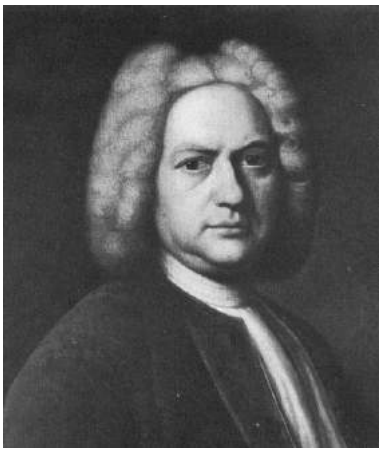
Литература

1. *Березовчук Л. Н.* Ассамблеи // Музыкальный Петербург. XVIII век: Энциклопедический словарь / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Кн.1. СПб., 1996. С. 63–65.
2. *Березовчук Л. Н.* Черкасская Мария Юрьевна // Музыкальный Петербург. XVIII в.: Т. 1. Кн. 3. СПб., 1999. С. 254–255.
3. *Витсен Н.* Путешествие в Московию 1664–1665. Дневник / пер. со староголланд. В. Г. Трисман. – СПб., 1996.
4. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.
5. Военно-походный журнал (с 3 июня 1701 г. по 12 сентября 1705 г.) генерал-фельдмаршала Бориса Петровича Шереметева, посланного по Высочайшему повелению в Новгород и Псков для охранения тех городов и иных тамошних мест от войск шведского короля // Материалы Военно-Ученого Архива Главного Штаба. Т. I. часть III. СПб, 1871 г.
6. *Вознесенский М. В., Порфирьева А. Л.* Апраксин Федор Матвеевич // Музыкальный Петербург. XVIII в.: Т. 1. Кн. 1. СПб., 1996. С. 48–49.
7. *Гродзский Б.* Очерк истории музыки в России // Музыка и пение: муз. журнал для пения, одноголосного и хорового, фп. и др. инстр. СПб., 1898. № 2. С. 2–4.
8. *Зиннер Э. П.* Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и ученых XVIII века. Иркутск, 1968.
9. *Капуста Л. И.* Марциальные воды. Страницы истории первого русского курорта. СПб., 2006.
10. *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII века. М., 1965.
11. *Козлов В.Ф.* Шведы в Москве: историко-краеведческий аспект изучения // Шведы в Москве: матер. Российско-шведской науч. конф. / отв. ред. Т. А. Тоштендаль-Салычева. М.: РГГУ, 2002.
12. *Мациевский И.* О финно-угорских параллелях и реликтах в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / сост. И. Рюйтел. Таллин, 1980. С. 9–19.
13. *Протопопов В. В.* Музыка Петровского времени о Победе над Полтавой // Музыка на Полтавскую победу. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2).
14. *Саверкина И. В., Семенов Ю. Н.* Меншиков Александр Данилович // Музыкальный Петербург. XVIII в. Кн. 2. СПб., 1998. С. 204–208.
15. *Титова Е. В.* Военные сигналы в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Три века Петербурга: Музыкальные страницы: сб. статей и тезисов / сост., науч. ред. З. М. Гусейнова. СПб., 2003. С. 116–123.
16. *Тутунов В. И.* История военной музыки России. М., 2005.
17. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т.1. Вып. 3. М.; Л., 1928–1929.
18. *Энглунд П.* Полтава. Рассказ о гибели одной армии / пер. со швед. С. Белокриницкой, Т. Доброницкой; примеч. В. Артамонова. 2-е изд. М., 2009.

*Юрий БОЧАРОВ**
(Москва)

Английские сюиты И. С. Баха: страницы истории**

В современной музыкальной практике, как известно, немалую роль играет инструментальная музыка прошлых эпох, в том числе и барокко. Сочинения того времени регулярно включаются в концертные программы, публикуются в виде нот и аудиозаписей, активно используются на различных ступенях музыкального образования – от детских музыкальных школ до консерваторий. Немало среди этих сочинений и таких, которые давно стали хрестоматийными. Иначе говоря – хорошо знакомыми еще с юных лет если и не большинству, то, по крайней мере, значительному количеству профессиональных музыкантов. Во многом это относится и к Английским сюитам Иоганна Себастьяна Баха (BWV 806–811), которые, безусловно, принадлежат к числу наиболее известных и репертуарных клавирных сочинений композитора, постоянно востребованных не только в сугубо профессиональной, но и любительской среде.



И. С. Бах (портрет работы Якоба Иле, начало 1720-х гг.)

Ни одна книга, посвященная жизни и творчеству И. С. Баха, не обходится без упоминания об Английских сюитах. Более того, они многократно становились объектом пристального внимания профессиональных музыковедов. Так что к настоящему времени, казалось бы, изучены «вдоль и поперек». И тем не менее эти баховские сочинения вызывают немало вопросов, касающихся широкого круга проблем – от сугубо текстологических до откровенно исполнительских.

Но главное – до сих пор доподлинно не известно, где и когда эти шесть клавирных сюит были написаны, рассматривал ли автор их как единое собрание, и на каком основании данное собрание получило свое характерное наименование. Нельзя сказать, что эти вопросы вовсе не привлекали к себе внимания историков музыки. Но попытки ответить на них в музыковедческой литературе выглядят в целом неубедительно. Что, кстати, во многом объясняет наш интерес к данной проблематике. Впрочем, ограниченность объема настоящего очерка позволяет нам сосредоточиться лишь на одном из ее аспектов, напрямую связанном с историей создания Английских сюит и их датировкой.

Наличие такой проблемы вполне объяснимо, учитывая, что никаких документов, прямо подтверждающих факты начала и окончания работы над этими сюитами не сохранилось. Автограф их утрачен[1], до начала XIX века они не издавались, а несколько рукописных копий данного собрания, выполненных до 1750 года и дошедших до настоящего времени, вызывают немало вопросов и лишь отчасти помогают установить реальную хронологию событий[2]. Так что приходится в основном иметь дело со свидетельствами косвенными, опираться на стилистический анализ, а в необходимых случаях доверять собственной интуиции.

Положение усугубляется тем, что Английские сюиты являются не единым музыкальным произведением в традиционном понимании, а собранием из шести отдельных сюит, и потому опираться на привычный принцип датировки, учитывая при этом весь временной промежуток от возникновения замысла до завершения процесса его реализации в виде завершенного нотного текста будет не вполне корректно. Замысел

*** Бочаров Юрий Семенович** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

** Статья подготовлена в рамках финансируемого РГНФ проекта «Инструментальная музыка Западной Европы XVII – первой половины XVIII века: социокультурный контекст, жанрово-стилевая специфика, этапы исторического развития» [№16-04-50016а(ф)].

[1] Несколько тактов в одной из копий сюиты g-moll (BWV 808), дописанных (как считается ныне) рукой самого композитора, зафиксировавшего пропущенный копиистом переход к разделу Da capo, вряд ли могут претендовать на роль полноценного автографа всего собрания.

[2] Не говоря уже о том, что не всегда в этих копиях представлены все те шесть сюит, что мы привыкли относить к числу Английских.

в данном случае, как ни странно, совершенно необязательно предшествовал написанию музыки. Скорее, наоборот. Во всяком случае, есть веские основания полагать, что замысел Английских сюит в том виде, в каком они известны сегодня, родился у Баха после того, как немалая часть музыкального материала уже была им зафиксирована.

Но когда именно композитор работал над музыкой самих сюит? В существующей на сегодняшний день музыковедческой литературе единства мнений по этому поводу нет.

Интересно, что в опубликованном во второй половине XIX века «Тематическом указателе инструментальных сочинений Иоганна Себастьяна Баха» А. Дёрфеля [6], а также в статье о Бахе из первого тома знаменитого «Словаря о музыке и музыкантах», составленного Дж. Гроувом [5], какая-либо датировка Английских сюит отсутствует вовсе. Впрочем, в вышедшем из печати примерно в то же время втором томе монографии Филиппа Шпитты о Бахе уже содержалось предположение о том, что эти сочинения были завершены либо в последние годы службы композитора в Кётене (где он жил с декабря 1717 года), либо в первые годы его службы в Лейпциге (куда он переехал в мае 1723 года). При этом Шпитта особо подчеркнул, что это произошло уже после создания Французских сюит, но еще до того, как Бах приступил к написанию клавирных партит (т. е. до 1726 года) [16, с. 633].

Впоследствии на протяжении почти ста лет историками музыки эта точка зрения принципиально не оспаривалась. Однако начиная с последней четверти XX века в западном баховедении при датировке Английских сюит постепенно стала утверждаться новая тенденция. В ряде публикаций [11; 15; 8 и др.] акцентировалась мысль о том, что работать над ними Бах начал значительно раньше – еще в последние годы своей службы в Веймаре (ориентировочно – ближе к середине 1710-х годов). Стремясь отразить в «Хронографе жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха» эту тенденцию, Т. В. Шабалина в качестве времени создания Английских сюит указывает: «1714 – начало 1720-х» [2, с. 15].

В монографии о Бахе Кристофа Вольфа (2000) эти сочинения однозначно причислены «к поздним Веймарским годам (после 1714)» [17, с. 168]. Впрочем, практически одновременно в статье, написанной для «Нового музыкального словаря Гроува», тот же исследователь баховского творчества решил не рисковать, указав, что Английские сюиты были написаны до 1720 года, к тому же поставив эту датировку под сомнение «? before 1720» [18, с. 370]. Во многом сходную позицию занял и современный британский музыковед Ричард Джонс, который в своем капитальном труде, посвященном творчеству Баха, опубликованном в 2013 году, сначала предложил вариант датировки «около 1720» [13, с. 4], а далее немного его скорректировал, обратив особое внимание на период с 1717 по 1719 год, учитывая, что, в отличие от других значимых клавирных сочинений Баха, написанных в Кётене и в ранние Лейпцигские годы, Английские сюиты «не оставили никаких следов Клавирных книжках В. Ф. Баха и А. М. Бах 1720, 1722 и 1725 годов» [там же, с. 36][1].

Заметим также, что незадолго до выхода книги Р. Джонса появилась весьма любопытная публикация вышеупомянутого Кр. Вольфа на Интернет-сайте ансамбля «Академия старинной музыки» [19], в которой известный ученый сначала категорично утверждает, что «Бах написал Английские сюиты BWV 806–811 в последние годы Веймарского периода», однако затем делает существенную оговорку, добавляя, что «...они получили свой окончательный вид лишь в Лейпциге около 1725 года, когда Бах пересматривал эти пьесы...».

Итак, как мы видим, в музыковедческой литературе единой позиции по интересующему нас вопросу нет. Элементарное суммирование разных точек зрения приводит к выводу о том, что Английские сюиты были написаны Бахом в период с 1713/14 по 1725 год. И если бы речь шла о датировке какого-либо произведения малоизвестного современника великого немецкого композитора (не говоря уже о его отдаленных предшественниках), то, возможно, погрешность в 11–12 лет могла бы показаться приемлемой. Но коль скоро дело касается Баха, подобная «точность», конечно же, недопустима. Тем более что период с 1713/14 по 1725 год захватывает сразу три (!) периода его жизни и творчества.

Датировка, конечно же, должна быть более точной. Но как этого добиться, учитывая представленный в литературе значительный разброс мнений? Для начала попытаемся понять, мог ли Бах создать свои Английские сюиты в Веймаре. Первый аргумент сторонников этой идеи заключается в том, что ранняя версия Сюиты A-dur (кодифицированная в указателе В. Шмидера как BWV 806a) сохранилась в виде рукописной копии, выполненной, как считается, родственником Баха, веймарским городским органистом Иоганном Готфридом Вальтером. Упомянутая копия Сюиты A-dur (BWV 806a), находящаяся ныне (в составе большого конволюта) в фондах Государственной библиотеки Берлина[2], на Интернет-сайте RISM датируется весьма расплывчато: «примерно 1712–1720»[3]. Тем не

[1] Заметим в этой связи, что отсутствие «следов» Английских сюит в упомянутых рукописных собраниях свидетельствует лишь о том, что эти сочинения создавались композитором с совершенно иной целью, нежели обучение игре на клавире и домашнее музицирование членов собственного семейства.

[2] D-B Mus. ms. Bach P 803. S. 265–288 [нотный текст: 267–285].

[3] См.: http://www.rism.info/en/service/opac-search.html

менее в весьма авторитетном справочнике по клавирной и органной музыке Баха, составленном Зигбертом Рампе (2007), утверждается, что данный источник возник предположительно в 1714 году, самое позднее – в 1717-м [14, с. 270].

Нижняя временная граница кажется вполне логичной, учитывая, что в конце 1717 года Бах переехал из Веймара в Кётен. Хотя можно вспомнить, что еще в Предисловии к тому *Neue Bach-Ausgabe*, содержащему Шесть английских сюит, Альфред Дюрр заметил, что Вальтер и в дальнейшем копировал баховские сочинения [10]. Таким образом, не исключено, что интересующий нас список ранней версии Сюиты A-dur мог быть сделан и после 1717 года. Но даже если посчитать приведенное замечание А. Дюрра своего рода «перестраховкой» и без каких-либо оговорок согласиться с тем, что данную сюиту Бах действительно написал в Веймаре, утверждение о том, что композитор там же приступил к созданию Английских сюит, некорректно. Основная часть этого собрания, заметно отличающаяся о Сюиты A-dur стилистически и в композиционном отношении, была создана явно в другое время и по другому поводу. Более того, сюита, которую мы традиционно считаем первой, попросту была механически присоединена к остальным, для того чтобы сложился «нормальный» опус из шести крупных сочинений единого жанра. А посему время создания сюиты A-dur, да еще и в предварительной версии, не должно прямо влиять на датировку всего собрания[1].

Правда, у сторонников веймарской датировки Английских сюит есть, как им кажется, весомый аргумент в пользу того, что все сюиты, а не только Сюита A-dur, были написаны до 1717 года. Его суть в том, что в середине 1713 года в Веймар из Голландии возвратился наследный герцог Саксен-Веймарский Иоганн Эрнст, который привез с собою немало нот входящих в то время в моду итальянских концертов (в том числе концертов А. Вивальди), что стимулировало Баха к занятию их обработками для органа и клавира соло. А затем – к созданию собственных пьес в духе концертных Allegri, каковыми являются прелюдии большинства Английских сюит.

Однако подобные рассуждения все-таки не убеждают. В самом деле, Бах действительно изучал в Веймаре ансамблево-оркестровые концерты своих современников (причем не только итальянцев) и работал над их органными и клавирными обработками, результатом чего явились, соответственно, концерты BWV 592–597 и BWV 972–987. Но это совершенно не означает, что полученные навыки и знания он непременно должен был тут же применить при написании клавирных сюит. Гораздо более логично предположить, что он написал бы собственные оригинальные концерты. Но знаменитый «Итальянский» концерт для клавира соло, который формально является ближайшим «родственником» вышеназванных обработок, появился лишь к началу 1730-х годов.

К тому же, полагая, что композиционная структура пяти из шести прелюдий Английских сюит базируется на ритурнельном композиционном принципе, заимствованном из Allegri итальянских концертов, исследователи обычно не обращают внимание на тот факт, что в баховских прелюдиях имеет место не свойственное итальянским концертам начальное имитационное изложение ритурнеля, которое, однако, весьма напоминает такое же во вторых разделах Ouvertures, открывающих оркестровые увертюры-сюиты BWV 1066–1069. А они, заметим, были написаны Бахом значительно позже Веймарского периода – и без того насыщенного творческими достижениями, а потому не требующим никаких искусственных «добавок» в виде «Шести сюит с прелюдиями для клавесина»[2].

Тем более, когда некоторые авторы явно выдают желаемое за действительное. Таковым, например, является утверждение Зигберта Рампе о том, что «серия Английских сюит была окончательно спланирована не позднее 1713/1714 года» [14, с. 272]. Этот немецкий автор полагает, что «Бах, возможно, задумал их в результате занятий французской клавирной музыкой после 1710 года», утверждая при этом, что «Английские сюиты, в отличие от других сюит Баха, по единообразию планировки и по типам тяготеют к образцам Дьепара и Бустина» [там же]. Утверждает, впрочем, бездоказательно, учитывая, что конкретное наполнение сюитных «рядов» у Баха и двух вышеназванных композиторов[3] все-таки далеко не одинаково – и не только в жанровом, но и в собственно стилевом отношении. Ибо баховские сочинения – явления качественно иные, гораздо более развитые и сложные, что, кстати, очевидно даже при мимолетном сравнении их с сюитами предшественников (причем не только французских). К тому же, опрометчиво заявляя о замысле Английских сюит, сформировавшемся у Баха не позднее 1714 года, Рампе невольно сам себе противоречит, заявляя, что «сюита A-dur возникла как самостоятельное сочинение и могла быть присоединена к собранию из пяти других сюит в новой своей редакции BWV 806 лишь позднее, возможно, даже только ок. 1719 года и дополнило целое до шести частей» [14, с. 272]. Как-то плохо верится, что замысел Баха оказался настолько неконкретен, что, уже написав целое

[1] Ведь датировка, как известно, не зависит от времени написания отдельных музыкальных фрагментов и даже целостных пьес, которые впоследствии (порой спустя много лет) композитор может включить в состав своего нового крупного сочинения.

[2] Наименование, зафиксированное на титульном листе наиболее ранней рукописной копии полного комплекта Английских сюит.

[3] Заметим при этом, что один из них (а именно Питер Бустин) был вовсе не французским, а нидерландским композитором.

собрание сюит, он обнаружил, что одной ему все-таки не хватает...

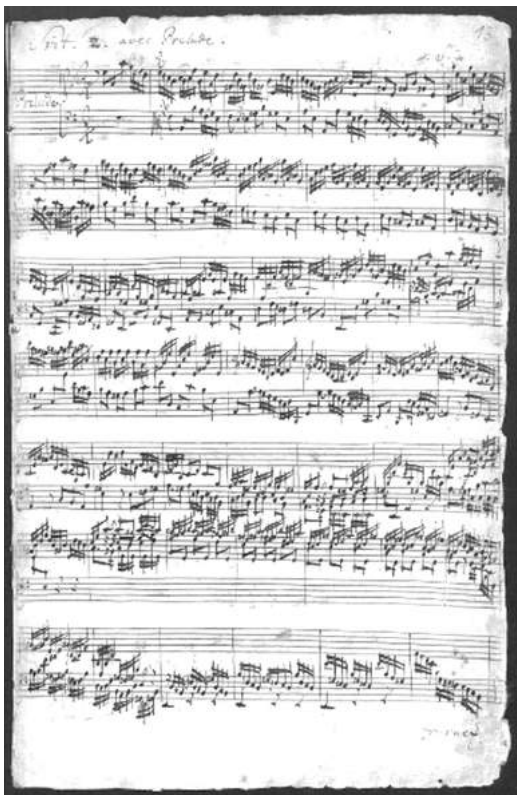
Так что каким бы заманчивым не казался перенос времени создания Английских сюит в Веймарский период, никаких убедительных подтверждений этому нет. В лучшем случае в эти годы Бахом была написана сюита A-dur (BWV 806a), которая впоследствии в несколько переработанном виде вошла в состав данного собрания, которое сложилось явно позднее.

Но когда именно?

В свое время известный советский исследователь М. С. Друскин предложил (хотя и без достаточной аргументации) вполне определенную датировку: по его мнению, «Английские и Французские сюиты созданы на протяжении не более трех лет (1720–1722)» [1, с. 329]. При этом Друскин склонялся к тому, что Английские сюиты предшествовали Французским, допуская, впрочем, несколько странное для историка музыки высказывание о том, что «вопрос о том, какой из сборников был написан раньше другого, не представляется столь важным» [там же].

Автор статьи о Бахе в знаменитой немецкой энциклопедии «Музыка в истории и современности» Вернер Брейг, не исключая, что Английские сюиты начали создаваться еще в Веймаре [4, стб. 1406], тем не менее, в списке сочинений композитора указывает, что сюита A-dur (BWV 806) была написана не позднее 1719, а пять остальных сюит (BWV 807–811) – не позднее 1725 года [там же, стб. 1463].

Столь «осторожная» оценка, вероятно, связана с существующей датировкой наиболее раннего по времени возникновения источника, в котором зафиксированы все шесть Английских сюит. Им, как известно, является созданный с 1719 по 1725 год 46-страничный манускрипт, хранящийся в Государственной библиотеке Берлина (шифр: D-B Mus. ms. Bach P 1072), который, кстати, долгое время почти безоговорочно признавался автографом. Тем не менее из «Критических комментариев» А. Дюрра к *Neue Bach-Ausgabe* [9, с. 16–23] следует, что это именно копия, причем сформированная из двух групп нотных листов (5 листов формата 32 x 18,5 см и 18 листов формата 34 x 21 см), на которых записаны, соответственно, Сюита A-dur (BWV 806) и все последующие сюиты (BWV 807–811). Принято считать, что рукопись выполнена одним из учеников композитора, именуемым в баховедении как Anonymus 5[1]. Правда, судя по особенностям почерка, копиистов было как минимум два. Но главное – даже не это, а то, что, основываясь на различиях бумаги, можно утверждать, что весь манускрипт создавался в разное время. По авторитетному мнению А. Дюрра [9], копирование первой сюиты предположительно



Факсимиле первой страницы рукописной копии Сюиты a-moll (BWV 807) из фондов Государственной библиотеки Берлина (D-B Mus. ms. Bach P 1072, Faszikel 2)

началось еще в 1719 году, а вот остальные определенно переписывались уже в первые Лейпцигские годы (1723–1725).

Однако крайне сомнительно, что в Лейпциге они же и сочинялись. Если бы это было так, то с большой вероятностью хотя бы отдельные пьесы из них попали во вторую Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах (1725), как это случилось как минимум с двумя клавирными партитами (BWV 827 и BWV 830). Более того, непонятно, зачем Бах, начиная в 1726 году публикацию своей клавирной музыки, специально создавал для этого новые танцевальные сюиты со вступительными пьесами (которыми по сути своей являлись клавирные партиты), если он только что завершил целый опус из шести подобных? Вряд ли, как замечает А. Швейцер, он всего лишь посчитал их «недостаточно трудными и искусными» [3, с. 237]. Скорее всего, Английские сюиты уже успели, как говорят в таких случаях, утратить «прелесть новизны». А это значит, что работа над ними была завершена по меньшей мере за несколько лет до 1726 года.

Следовательно – в Кётенский период. Но он, как известно, длился пять с половиной лет (с декабря 1717

[1] Чаще всего называют имена Иоганна Шнайдера, ставшего в 1729 органистом лейпцигской церкви св. Николая (см., например: 2, с. 15), либо Бернхарда Кристиана Кайзера [см., например: 14, с. 270], впоследствии придворного музыканта в Кётене.

до мая 1723 года), а на написание шести сюит Баху вполне хватило бы и нескольких месяцев.

Впрочем, подходящими представляются явно не все эти годы. В самом деле, конец 1717 года сразу же исключается – хотя бы потому, что композитор лишь в начале декабря переехал на новое место службы и к тому же менее чем через две недели отправился в Лейпциг на испытание органа церкви св. Павла. Следующий 1718 год также не подходит. Иначе Anonimus 5, начав переписывать в 1719 году клавирные пьесы, не остановился бы только на сюите A-dur. А это значит, что других интересующих нас «сюит с прелюдиями» к тому времени еще не существовало! Более чем сомнительной представляется работа Баха над Английскими сюитами и в первые месяцы 1723 года – мысли композитора в то время были явно заняты совсем иными проблемами, связанными с предстоявшей сменой места службы.

Остается период с 1719 по 1722 год. Причем, на первый взгляд, более подходящей кажется первая его половина. Ведь именно тогда Бах, как принято считать, работал над своими сюитами для виолончели соло, в композиционном отношении весьма близкими Английским сюитам[1]. К тому же по своему абсолютно зрелому стилю Английские вполне соответствуют тем же виолончельным сюитам или же сонатам и партитам для скрипки соло, завершенным, судя по сохранившемуся автографу, в 1720 году. В пользу датировки *1719–1720* может свидетельствовать и проявившееся

Дом на Валльштрассе в Кётене, в котором с 1719 года жил И. С. Бах (современное фото; перед домом – памятник И. С. Баху, установленный в XIX веке)

именно в то время явное стремление Баха не просто сочинять те или иные инструментальные сочинения, но и формировать из них собрания, которые по всем параметрам подходили к понятию «опус»[2]: помимо виолончельных сюит, а также сонат и партит, именуемых в оригинале «Шесть соло для скрипки без сопровождения баса» (Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato), это еще и 6 «концертов с различными инструментами» (Concerts avec plusieurs instruments), которые сам Бах начисто переписал к марту 1721 года и отправил в дар дяде прусского короля маркграфу Кристиану Людвигу Бранденбург-Шведтскому.

В этот ряд, казалось бы, идеально укладываются и Шесть Английских сюит. Но тогда не понятно, почему с того времени как минимум за четыре года не сохранилось не одной их полной копии, а главное – почему тот же не раз упомянутый Anonymus 5, остановившись в 1719 году на Сюите A-dur, взял столь внушительную паузу, прежде чем переписывать остальные сочинения?

Р. Джонс, исходя из того, что Английские сюиты имели вполне конкретного (хотя и не известного нам) адресата[3], предлагает следующее объяснение: «Возможно, что в течение нескольких лет Бах чувствовал себя обязанным придержать их лично для себя и для использования лицом, которому оно было посвящено» [13, с. 36]. Однако такое объяснение выглядит немного наивно, ибо исходит, скорее, из современной практики реализации авторских прав, нежели из реалий первой четверти XVIII столетия.

Так что, не отрицая принципиально возможности написания большинства Английских сюит в 1719–1720 годах, мы, однако, склонны передвинуть этот период на пару лет вперед, а именно на 1721–1722 годы – в этом случае интервал между завершением работы над сборником и началом его копирования учениками заметно сокращается, составляя период от полутора до двух лет, которые вобрали в себя столько важных событий, связанных с переездом в Лейпциг и обустройством на новом месте службы, что проблема копирования нот явно не была в ряду приоритетных.

Впрочем, при таком раскладе приступить к созданию Английских сюит композитор реально мог не ранее апреля 1721 года, т. е. после того, как в конце марта отправил в Берлин рукопись своих Бранденбургских концертов. И времени для сочинения у него оставалось менее года, поскольку, как известно, значительную часть 1722 года ему пришлось посвятить завершению работы над I томом «Хорошо темперированного клавира».

---

[1] Они также выстроены по принципу: «прелюдия – аллеманда – куранта – сарабанда – два однотипных галантных танца (менуэты, бурре, гавоты) в манере alternativement – жига».

[2] Напомним, что в эпоху барокко опусом обычно именовали публикацию музыкальных сочинений в виде сборника – чаще всего из 6 или 12 одножанровых композиций.

[3] Напомним, что, согласно И. Н. Форкелю, сюиты были «созданы для одного знатного англичанина» («für einen vornehmen Engländer gemacht» [12, с. 56].

Кстати, к весне 1721 года у Баха уже была возможность ознакомиться с сюитами Генделя, которые вышли из печати в Лондоне в начале ноября 1720 года и вполне могли побудить его написать и опубликовать нечто подобное.

Но в любом случае – сочинял ли Бах свои клавирные сюиты с прелюдиями, надеясь преподнести их в дар кому-то из английских аристократов (если верить И. Н. Форкелю) или же опубликовать в Лондоне по образцу Генделя и И. Маттезона, работа эта, по всей вероятности, была внезапно прервана – об этом свидетельствует прежде всего тот факт, что композитор написал лишь пять однотипных сюит – количество для «полноценного» по тем временам опуса явно недостаточное. Причины этого могли быть разными. Если поверить в рассказанную Форкелем историю про знатного англичанина, тот мог, скажем, скоропостижно скончаться либо вызвать негативное к себе отношение со стороны баховского работодателя – князя Леопольда Ангальт-Кётенского. Ну а если говорить о возможном издании, то надежда на него могла неожиданно улетучиться из-за того, что князь, возможно, и обещавший Баху материальную поддержку[1], неожиданно в этом отказал (последнее, кстати, стало вполне реальным уже в начале 1722 года, когда под влиянием молодой жены он стал гораздо меньше обращать внимание на музыку при своем дворе, существенно сократив расходы на капеллу[2]).

В ситуации, когда надобность в сборнике клавирных сюит неожиданно отпала, Бах, что вполне естественно, не стал сочинять еще одну сюиту в дополнение к пяти имеющимся, которые, судя по всему, к моменту переезда в Лейпциг так и оставались в черновиках[3]. Ну а через некоторое время, когда у композитора появились достойные ученики, и он решил использовать эту музыку в учебных целях, ноты были отданы им на копирование[4]. Более того, весьма характерная для Баха тенденция к упорядочению собственного наследия все-таки привела его к осознанию необходимости сформировать из сюит с прелюдиями единое стандартное собрание из шести сочинений, добавив к пяти специально созданным еще одно наиболее похожее из имеющихся в наличии.

Портрет князя Леопольда Ангальт-Кётенского (1720-е гг.)

Таковым, как мы теперь знаем, в итоге оказалась сюита A-dur (BWV 806). Хотя существовало еще одно сочинение, которое могло бы в данном случае подойти. Речь идет о сюите a-moll (BWV 818a), которую обычно по чисто стилевым особенностям относят к числу относительно ранних баховских сочинений[5]. Внешне она похожа на остальные Английские сюиты. В ней, правда, не два «вставных» танца между сарабандой и жигой (в манере altrernativement), а всего один, зато имеется развернутая прелюдия в концертном стиле, которая в композиционном отношении гораздо ближе начальным частям прочих сюит, нежели прелюдия сюиты A-dur (BWV 806). Основная тональность

[1] Несмотря на весьма солидное по тем временам жалование в 400 талеров в год (без учета различного рода дополнительных доходов) Бах все же не мог самостоятельно оплатить издание сборника сюит без существенного ухудшения материального положения своей семьи.

[2] Последнее обстоятельство, кстати, во многом стимулировало поиски Бахом нового места службы, которые в итоге привели его на должность кантора лейпцигской церкви св. Фомы.

[3] Факт того, что Баху лично пришлось вписывать в копию Anonimus'a 5 семитактовое построение (переход к разделу Da capo в Прелюдии из Сюиты g-moll), свидетельствует в пользу того, что копия делалась именно с черновика: композитор вполне мог в нем не зафиксировать упомянутый переход, держа его в уме.

[4] Не представлявшие по тем временам никакой ценности оригиналы-черновики, судя по всему, впоследствии за ненадобностью были попросту выброшены.

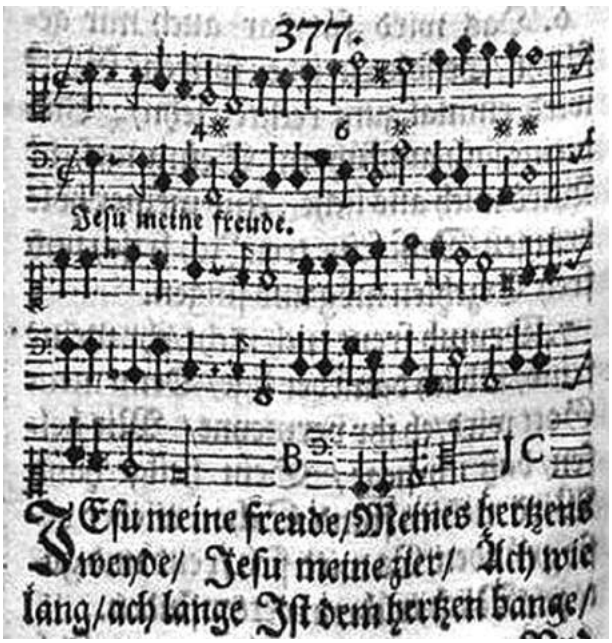
[5] О существовании автографа данной сюиты какая-либо информация отсутствует. А ее известная прижизненная рукописная копия, предположительно, выполненная тюрингским органистом Иоганном Николаусом Мемпелем (1713–1747), входит в состав большого конволюта, который создавался, предположительно, на протяжении 1730-х годов, а ныне хранится в Государственной библиотеке Берлина (шифр: Mus.ms.Bach P 804; S. 221–227).

сюиты BWV 818a делает довольно естественным ее расположение в конце сборника: можно говорить об образовании в нем своеобразной тональной репризы. Разумеется, если считать изначально первой сюиту a-moll (BWV 807), что, кстати, вполне вероятно, исходя из общей логики формирования целого. К тому же дополнительные аргументы в пользу этого можно обнаружить в уже упоминавшейся рукописной копии Anonimus'a 5: во-первых, в виде дополнительного титульного листа с надписью *Six Suittes, avec leurs Preludes, pour le Clavessin*, помещенного непосредственно перед сюитой a-moll (BWV 807), а во-вторых, в виде явных следов исправления в порядковом номере «2» в заголовке *Svit. 2 avec Prelude*, расположенном непосредственно перед началом нотного текста прелюдии a-moll[1].

И тем не менее выбор был все-таки сделан в пользу Сюиты A-dur (BWV 806). Возможно, потому, что в стилистическом отношении она оказалась более зрелой и сбалансированной, нежели сюита a-moll (BWV 818a). К тому же, вероятно, сыграли свою роль аллюзии со сборником сюит Генделя, открывающимся, как известно, сюитой в тональности A-dur.

Хотя, строго говоря, отсутствие автографа все-таки позволяет, скорее, предполагать, нежели утверждать со 100-процентной уверенностью, что состав и структура Английских сюит в том виде, в котором мы их знаем, были строго и однозначно определены самим композитором. Во всяком случае, свидетельств того, что он жестко на этом настаивал, у нас нет. К тому же если обратиться к сохранившимся копиям XVIII столетия, в которых дошли до нас эти сюиты (а их насчитывается не менее тридцати), мы далеко не всегда увидим «полные комплекты». Общее количество сюит не обязательно было равным шести. Напомним в этой связи, что в копии 1740-х годов, некогда находившейся во владении Иоганна Кристиана Баха и содержавшей на титульном листе вписанную неустановленной рукой знаменитую фразу *Fait pour les Anglois*[2], которая является единственным на сегодня «документальным» обоснованием национально-характерного наименования сюит, насчитывается всего 5 сочинений (без BWV 809)[3], а в более ранней копии, сделанной в 1725 году баховским учеником Генрихом Николаусом Гербером[4], – всего 4 сюиты (в ней нет не только BWV 809, но и BWV 807)[5].

Все это, тем не менее, не противоречит тому, что сюиты BWV 807–811 Бах, скорее всего, создавал, имея



Фрагмент сборника Иоганна Крюгера «Praxis pietatis melica» (1653) с мелодией лютеранской церковной песни «Jesu, meine Freude»

в виду нечто целое. Ведь они не только единообразны композиционно, но и выстроены во вполне определенном порядке. Их тональности образуют поступенный ряд от «ля» на квинту вниз. Если к этому блоку и добавлять, какую-то сюиту, то, по логике, это должна быть либо сюита в тоне «до», продолжающая «тонально-мелодическую» линию до полного нисходящего гексахорда (но таковую Бах, как известно, писать не стал), либо сюита в тоне «ля», придающая целому некое смысловое завершение в виде тональной репризы. «Исторически сложилось» так, что добавлена была Сюита A-dur, однако не в качестве репризы, а в роли открывающей все собрание. В результате начальный тон «ля» оказался представлен сразу в двух вариантах – мажорном и минорном. А благодаря дублировке исходного тона сформировалось мелодическое последование *A–a–g–F–e–d*, соответствующее начальной фразе известной в те времена лютеранской церковной песни Иоганна Крюгера на текст Иоганна Франка *Jesu, meine Freude* («Иисус, моя радость»). Согласитесь, весьма красноречивое свидетельство в пользу того, что решение о включении в собрание клавирных сюит с прелюдиями Сюиты A-dur в качестве началь-

[1] См.: D-B Mus. ms. Bach P 1072, Faszikel 2.

[2] «Сделано для англичан» (фр.).

[3] См.: D-B N. Mus. ms. 365.

[4] Ныне – в частном собрании (Р. Кон, Лондон).

[5] Впрочем, есть некоторые основания полагать, что манускрипт Гербера сохранился не полностью. По предположению А. Дюрра, количество переписанных баховских сюит с прелюдиями могло достигать семи (!), при том что одна из них была составлена из прелюдии E-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» и написанной в той же тональности танцевальной сюиты, которая итоге под № 6 вошла в состав Французских сюит. Подробнее об этом см.: [7].

ной все-таки принималось самим Бахом, который, как известно, был весьма склонен к подобного рода «шифрованию».

О параллелях между общим тональным планом Английских сюит и начальной фразой известной лютеранской мелодии, которую Бах не просто хорошо знал, но и положил в основу своего одноименного мотета (BWV 227), написанного в 1730-е годы, известно уже довольно давно. Сегодня об этом можно прочитать даже на популярных интернет-сайтах. Однако хотелось бы обратить внимание не просто на саму эту аналогию, а на пару весьма примечательных фактов, связанных с использованием композитором упомянутой мелодии в хоралах, которыми завершаются кантаты *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (BWV 64) и *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* (BWV 81), впервые исполненные, соответственно, 27 декабря 1723 года и 30 января 1724 года. Значит, есть веские основания полагать, что идея объединить ранее написанные сюиты BWV 806 и BWV 807–811 на основе символической религиозной аналогии могла возникнуть у композитора в то же самое время. А уже это, в свою очередь позволяет сдвинуть позднюю границу датировки Английских сюит как целостного собрания из шести сочинений приблизительно к рубежу 1723–1724 годов.

Таким образом, учитывая весьма сложные и запутанные обстоятельства истории создания Английских сюит, следует иметь в виду, что к работе над собранием, состоящим из Больших клавирных сюит с прелюдиями, которые, скорее всего, предназначались для издания либо посвящения знатной особе, Бах приступил в Кётене не ранее 1719 года (при том что более предпочтительной видится дата 1721 год)[1]. Не позднее начала 1722 года (когда уже были написаны сюиты BWV 807–811) работа была неожиданно прервана. Первоначальный замысел создания сборника сюит остался не реализован. Впоследствии (не ранее конца 1723 года) Бах вновь решает обратиться к этой музыке, используя ее в учебных целях. Более того, добавив к имеющимся пяти сюитам ранее созданную сюиту с прелюдией A-dur (BWV 806), сформировав в итоге не позднее начала 1724 года новое собрание, состоящее из шести сочинений (по типу барочного опуса), которое и стало в дальнейшем именоваться Английскими сюитами.

Литература

1. *Друскин М.С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982.
2. Хронограф жизни творчества Иоганна Себастьяна Баха / сост., вступит. ст. и коммент. Т. В. Шабалиной. СПб.: Северный Олень, 1997.
3. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965.
4. *Breig W.* Bach, Johann Sebastian // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubeareitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. 1. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1999. Sp. 1397–1532.
5. A Dictionary of Musuc and Musicians / ed. by George Grove. Vol. I. London: Macmillan and Co, 1879.
6. *Dörffel A.* Thematisches Verzeichniss der Instrumentalwerke von Johann Sebastian Bach. Leipzig: C. F. Peters, 1882.
7. *Dürr A.* Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs // Bach Jahrbuch. 1978. S. 7–18.
8. *Dürr A.* The Historical Background of the Composition of Johann Sebastian Bach's Clavier Suite // Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute, Vol. XVI (1985). № 1. P. 53–68.
9. *Dürr A.* Die Sechs Englischen Suiten. Kritische Bericht. Leipzig: DVfM, 1981 (Neue Bach Ausgabe).
10. *Dürr A.* Vorwort // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe samtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Bd. 7: Die sechs Englischen Suiten. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1979.
11. *Eppstein H.* Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten fur Soloinstrument // Bach Jahrbuch. 1976. S. 35–57.
12. *Forkel J.N.* Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique), 1802.
13. *Jones R.D.P.* The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Vol. II: 1717–1750. Oxford: Oxford University Press, 2013.
14. *Rampe S.* Englische Suiten BWV 806–808 // Bach Klavier- und Orgelwerke: Das Handbuch / hrsg. von S. Rampe. Teilband I. Laaber: Laaber Verlag, 2007. S. 270–284.
15. *Schulze H.-J.* Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Uberlieferung und Chronologie // Bach-Studien 6. Leipzig, 1981. S. 9–26
16. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.
17. *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach. The Learned Musician. New York; London: W. W. Norton, 2000.
18. *Wolff Chr., Emery W.* Johann Sebastian Bach // The New Grove Dictionary of Music and Musician. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 2. P. 309–382.
19. *Wolff Chr.* J.S. Bach's English Suites // Academy of Ancient Music. 2012. URL: http:// AAM-Bach-English-Suites%20(3).pdf.

[1] Напомним в этой связи, что использованная в окончательном нотном тексте Английских сюит музыка, создававшаяся Бахом в более ранний период (известная как первая версия сюиты A-dur), к замыслу всего собрания как целостного художественного феномена прямого отношения не имеет и потому при его датировке не учитывается.

*Елена ВЯЗКОВА**
(Москва)

Ошибка И.С. Баха или А. Швейцера? (О роли дуэтов в «Clavierübung III»)

Инструментальные циклы И.С. Баха, написанные в последние двенадцать лет лейпцигского периода, до сего времени вызывают дискуссии, порождают смелые гипотезы, оставляя нерешенными многие существенные вопросы. Открывает «список» этих произведений «Clavierübung III» (1739), далее следуют «Гольдберг-вариации» (1741), так называемые «17 Лейпцигских хоралов» (окончены в 1746 или 1747 г.), «Канонические вариации» (1747), «Музыкальное приношение» (1747), «Шюблеровские хоралы» (1748) и «Искусство фуги» (1747/48–1750).

Дискуссионными остаются как некоторые из приведенных дат, так и название этих многочастных произведений «циклами». Хотя в теории того времени такое понятие еще не было закреплено, музыкальная практика и, в частности, перечисленные сочинения Баха уже представляли их образцы. Концептуальное единство, логика интонационно-тематических связей, закономерности тонального и структурного планов превращали их в целостность такого рода, которую теория более позднего времени назовет «циклической формой».

В настоящей статье мы рассматриваем первое из названных сочинений И.С. Баха – «Клавирные упражнения, часть 3»[1].

В зарубежной литературе принято понимание данного баховского Clavierübung как свободного «собрания» (Sammlung)[2]: «упражнений» различной сложности для обучающихся игре на органе и пригодных для сопровождения церковной службы. Однако вряд ли случайным было указанное Бахом на титульном листе предназначение этого сочинения не только любителям, но «в особенности знатокам подобного труда»: оно таило в себе нечто, требующее особого внимания и понимания «специалистов».

Причины продолжающихся споров А. Клемент, автор монографии, посвященной этому произведению, видит как в том, что «Бах не всегда ясно выражал свои намерения», так и в «односторонне-филологических действиях, нетщательном анализе музыки, поверхностных теологических знаниях авторов» [см. 9, с. 3–4]. С течением времени «теологические» и «филологические» исследования дали некоторые результаты, а вот верно отмеченное Клементом отсутствие тщательного анализа привело не только к ошибочным выводам, но и к неправильному замечанию о «неясном выражении Бахом своих намерений»: на самом деле Бах каждой деталью объясняет свои художественные цели.

Drutter Theil
der
Clavier Übung
bestehend
in
verschiedenen Vorspielen
über die
Catechismus- und andere Gesænge,
vor die Orgel.
Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern
von dergleichen Arbeit, zur Gemuths Ergezung
verfertiget von
Johann Sebastian Bach,
Königl. Pohlnischen, und Churfürstl. Sächs.
Hoff-Compositeur, Capellmeister, und
Directore Chori Musici in Leipzig
In Verlegung des Authoris

Титульный лист прижизненного издания Третьей части «Клавирных упражнений» И. С. Баха

«Clavierübung III» состоит из 27-ми частей. В обрамлении Прелюдии и Фуги – три группы пьес. Первая группа – 9 хоральных обработок песнопений (Gesänge) из лютеровской мессы, вторая – 12 хоральных обработок «песен» из лютеровского Катехизиса, третья – 4 дуэта, в связи с чем М. Шиффнер видит в этом «собрании» черты трех «внутренних циклов», не считая циклом произведение в целом [12, с. 78–79]. Символика числа «3» (св. Троица) вообще определяет здесь и содержательную идею, и структурно-тематическое развитие[3]. Бах делает это столь очевидно, что наблюдение за «троичностью» стало, как отмечает Дж. Батт, «общим местом» всех работ о «Клавирных упражнениях III» [8, с. 915].

Казалось бы, уже сам структурный принцип обрамления, отмечаемый всеми исследователями в этом баховском «собрании», должен был натолкнуть их на мысль о возможности существования некоторой общей структурной идеи, организующей последовательность и

* **Вязкова Елена Васильевна** – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

[1] Такова традиционная версия перевода, распространенная в русскоязычной литературе. В подлинном же немецком названии этого сочинения («Dritter Theil der Clavier Übung») значится единственное число («Клавирное упражнение»), как и в двух сходных по названию предшествующих сочинениях самого Баха, а также во многочисленных сборниках других авторов, включавших в титул эти слова. Их списки приведены в книгах П. Уильямса [14, с. 225] и А. Клемента [9, с. 6–7].

[2] Такого мнения придерживаются Ф. Шпитта, А. Швейцер, В. Руст, Х. Келлер, Р. Штефан, М. Шиффнер, Кр. Вольф, П. Уильямс, А. Клемент, М. Кубе, Дж. Батт, Г. Батлер, В. Брейг и другие.

[3] Как известно, это произведение было написано Бахом в связи с 200-летием посещения Лейпцига Мартином Лютером, произнесшим проповедь в праздник св. Троицы.

заключенных в эту «рамку» частей. Однако этого не произошло, так что в зарубежном баховедении удерживается точка зрения, четко сформулированная П. Уильямсом: «Нет основания рассматривать "Clavierübung III" в качестве цикла»[1].

Результатом подобного понимания является свободное распределение частей этого произведения в разных томах при издании (см., например, публикации издательства «Петерс»), анализ их музыковедами вне связи друг с другом в качестве отдельных жанров («прелюдия и фуга», «хоральные обработки», «клавирные дуэты»). И если в «блоке» хоральных обработок они отмечают логичность последовательности, определяемую текстами напевов, то присутствие дуэтов, по их мнению, нарушает ее.

«Пусковым импульсом» этой идеи оказалось утверждение Альберта Швейцера о том, что сами по себе дуэты «не имеют ничего общего со сборником "Клавирных упражнений". Они попали туда случайно» [цит. по: 5, с. 207, сноска 2]. Третья часть «Клавирных упражнений», по мнению этого авторитетнейшего в баховедении исследователя, «должна была содержать только органные произведения – прелюдии на "вероисповедальные песни"; четыре клавирных дуэта попали туда по недосмотру» [там же, с. 232].

Однако трудно представить, что Бах, непосредственно участвовавший в процессе издания[2], мог допустить подобную оплошность: надо лишь понять его замысел. Попытки объяснить присутствие здесь дуэтов делались неоднократно. Их относили то к последнему хоралу как некоторое распространенное дополнение к нему, то считали их связанными с четырьмя Евангелиями, то видели в них представление четырех стихий, то объясняли их предназначением для домашнего богослужения или музицирования[3]. Пожалуй, до сего времени остается справедливой высказанная Х. Келлером мысль о том, что к дуэтам «никому пока не удалось найти верный ключ» [10, с. 210].

Циклической формой «Клавирные упражнения III» впервые называет, насколько мне известно, российский органист и педагог А.В. Фисейский [4, с. 334], хотя основанием для определения произведения в качестве цикла являлись для него в основном «математические» показатели: соответствия в количестве тактов пьес, закономерности пропорций, символика чисел. Другие признаки цикличности упомянуты кратко: из интонационных связей частей отмечены «поступенность» и «квинтовость» [там же, с. 303], отдельные замечания касаются тонального плана [там же, с. 337], но без выводов о закономерностях его общего развития. Большое внимание уделено числовым и мелодическим символам «имени» Баха. Однако некоторое сомнение, особенно в отношении исполнения цикла, все же слышится нам в вопросах, дважды заданных автором: «...следует ли рассматривать его как единое драматургическое целое или всего лишь как некое собрание пьес для клавира? Показательно, что вся мировая исполнительская практика подтверждает "нецелостный" характер *Третьей части клавирных упражнений*: почти никто на земном шаре не исполняет это сочинение без купюр» [там же, с. 302]. И далее в книге повторяется и остается звучать «главный вопрос: можно ли говорить о сквозном развитии цикла и целесообразности его публичного исполнения без купюр?» [там же, с. 339].

Исследование этого произведения привело нас к неожиданному выводу: оно действительно является не только циклом, но циклом вариационно-полифоническим. Вариационный принцип действует в нем в том виде, который В.В. Протопопов определил как «вариационность, основанную на общности тематических интонаций» [3, с. 21]. Оказалось, что церковные песнопения, входящие в цикл, избраны Бахом по принципу интонационной общности с начальной «темой», которой является немецкий (лютеровский) вариант старинного григорианского гимна «Kyrie, fons bonitatis», представляющий собой единое песнопение, состоящее из трех строф-вариаций (их схема $AB–A^1B–A^2B$: первый отдел строфы варьируется, второй повторяется точно). Предопределяя вариационный принцип цикла, Бах превращает каждую вариацию этого напева в отдельную часть[4]. Следующие далее мануальные («малые») варианты первых трех, имеющие те же названия, но развивающие только начальный тематический материал каждого, подтверждают баховское «вариационное намерение». Оно продолжается очередной группой из трех частей[5] с одинаковыми титулами («Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»), а далее – «тройками», образованными вариационными парами («большими» и «малыми» хоралами) с общим названием и материалом[6] (см. Таблицу на с. 18). Мотивно-тематически связываются с остальными также и обрамляющие части цикла. Во всех его частях очевидно присутствие вариационности, так или иначе проявляющейся в характерных особенностях формы.

Четыре дуэта, «внезапно» прекратившие работу с известными напевами, обычно воспринимаются исследователями как нечто чуждое предшествующему. Однако при внимательном анализе деталей в них обнаруживаются встречавшиеся ранее формы мелодического движения, ритмического рисунка, сходство в характере музыки (особенно в тонально одинаковых частях). Так, например, одну из тем двойной фуги в дуэте № 1 можно сравнить с фрагментами мелодий разных частей, имеющих скрытое двухголосие (*пример 1, а–г*), характерное

[1] «... gibt es keinen Grund, die "Clavierübung III" als Zyklus zu betrachten» [14, с. 231].

[2] Как установил Манфред Тессмер, Бах собственноручно делал значительную часть гравировальных копий [13, с. 13].

[3] Эти сведения приводятся в работах А. Клемента [9], Дж. Бата [8], А. Фисейского [4] и др.

[4] «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», «Christe, aller Welt Trost», «Kyrie, Gott heiliger Geist». Каждая часть оказывается тонально модулирующей, чем напоминает о своем первоисточнике, характерной деталью которого было смещение ладового устоя в завершении отделов «А» и «В».

[5] Заметим, что подчеркивание «троичности» структурой цикла делается очевидным уже в Прелюдии.

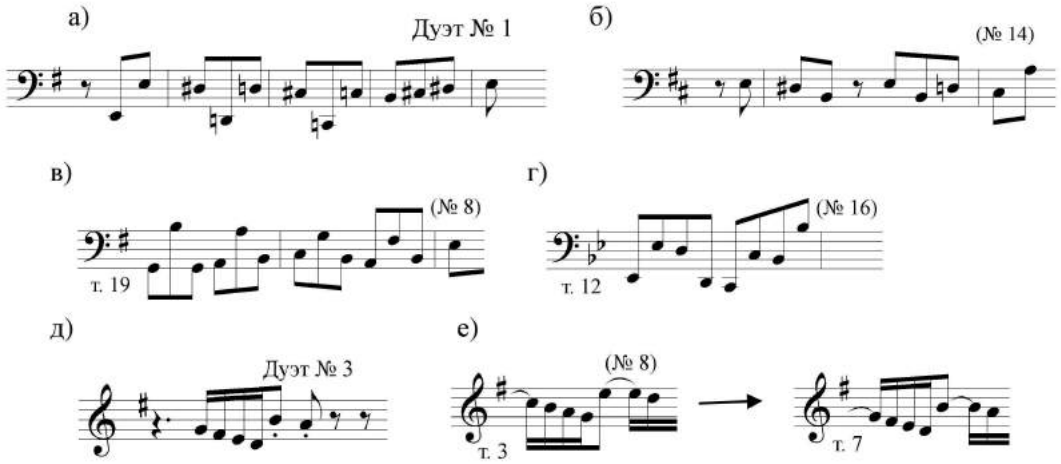
[6] Интонационные связи хоралов можно проследить по отечественному изданию «Клавирных упражнений III», в котором напевы-источники обработок приведены в предисловии [1, с. XII–XV]. Этому вопросу посвящена наша статья [2].

№	Текст	Тональность
	Прелюдия	***Es- dur***
	Kyrie	
1.	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	***B→G****
2.	Criste, aller Welt Trost	***B→c*****
3.	Kyrie, Gott heiliger Geist	***B→G***
4.	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	***G→E***
5.	Criste, aller Welt Trost	***G→E***
6.	Kyrie, Gott heiliger Geist	***G→E***
	Gloria	
7.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	***F***
8.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	***G***
9.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	***A***
	Десять заповедей (Zehn Gebote)	
10.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	***G***
11.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	***G***
	Символ веры (Glaube)	
12.	Wir glauben all' an einen Gott	***d***
13.	Wir glauben all' an einen Gott	***e***
	Отче наш (Vater unser)	
14.	Vater unser im Himmelreich	***e***
15.	Vater unser im Himmelreich	***d***
	Крещение (Taufe)	
16.	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	***c→G***
17.	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	***d→a***
	Покаяние (Buße)	
18.	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	***e***
19.	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	***fis***
	Причастие (Abendmahl)	
20.	Jesus Christus unser Heiland	***d***
21.	Jesus Christus unser Heiland	***f***
1.	Дуэт	***e***
2.	Дуэт	***F***
3.	Дуэт	***G***
4.	Дуэт	***a***
	Фуга	***Es-dur***

Структура цикла "Clavierübung III" И. С. Баха

динамичное движение шестнадцатых вверх-вниз в диапазоне октавы, присущее второй теме, – с типом движения в хорале № 10 (т. 42 и др.). Родственными выглядят начала хоральной обработки № 7 и дуэта № 2, написанных в одной тональности (F-dur), фрагменты мелодий в темах дуэта № 3 и хорала № 8 (ответ в фуге оказывается на тех же звуках – см. *пример 1, д, е*); в теме дуэта № 4 поступенное движение в пределах терции вверх-вниз в скрытом голосе развертывания связывается с началами хоралов № 1 и № 8.

Пример 1



Особую роль в организации цикла, состоящего из столь большого количества частей, играет тональный план. На первый взгляд свободный (и даже пестрый), он на самом деле удивительно системно организован. Сначала намечаются черты рондо (рефреном оказывается G-dur), постепенно выявляются черты симметрии (см. Таблицу на с. 18).

По-видимому, предметом специального внимания Баха было тональное соотношение соседних частей. Первый их тип устанавливает связь частей посредством общего мелодического звука[1], оригинально «перегармонизующегося» началом следующей части[2].

Второй тип тонального «соседства» – секундовый восходящий сдвиг. Он намечен на грани хоралов № 2–3 движением верхнего мелодического голоса от звука *c* к *d*, при тональном соотношении частей c-moll и B-dur (подчеркивая особенность ситуации, тема фуги во второй из них начинается необычно – с III ступени). Далее этот тип соотношения последовательно идущих частей наблюдаем между хоралами № 6–7–8–9, 12–13, 18–19[3]. Именно такая последовательность организует и дуэты (*e–F–G–a*), при этом они устанавливают связь с последовательностью одноименных тоник *E–F–G–A* в хоралах № 6–9. Факт этого соответствия неоднократно отмечался исследователями. Оригинальная тональная секундовая «лесенка», обрамляющая напевы Катехизиса, выявит в цикле не только еще одну красивую «троичную» систему, но внесет в нее и новый смысловой оттенок с помощью символического значения числа «6» («шесть дней Творения»)[4], и обратит внимание на проявление одного принципа на уровне разных пропорций (характерная для этого цикла особенность).

6 пьес (№ 1– 6*)	Секундовое восхождение (№ 6** – 9)	6 пар пьес (№ 10 – 21)	Секундовое восхождение (дуэты)	6 разделов закл. фуги

* тональность начала в № 6 – *G-dur*;
***E-dur* – тональность окончания № 6.

Инерция секундовых сдвигов, присущая дуэтной группе, плавно «соединит» последний дуэт (*a-moll*) и Заключительную фугу: ее тема, начинающаяся со звука *b*, будто бы предвещает и тональность *B-dur*. Однако каданс в ее окончании определит в качестве главной тональности *Es-dur*.

Тональная организация цикла, видимо, имеет свои скрытые «уровни». Рассмотренная тональная последовательность дуэтов вписывается еще в одну «троичную» систему, расширяющую границы предыдущей и имеющую, как нам представляется, мелодическое (тематическое) происхождение.

Некоторую «мелодию» образуют тоники хоралов № 6–10 (см. *пример 2 а*). Далее следуют ее варианты – в обращении и «с прорастанием»: № 12–19 и № 21 – четыре дуэта. Эта «мелодия» окажется... цитатой (без последнего звука), сопровождающей слово «*eleison*» в окончании раздела «B» первого песнопения (*пример 2б*).

---

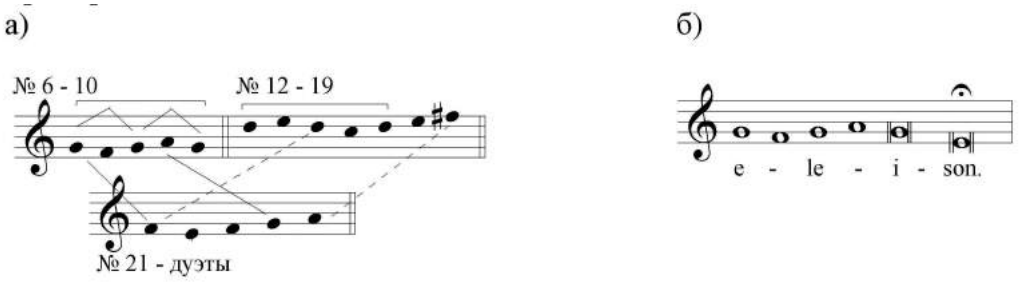
[1] Общая тональность встречается здесь трижды: на грани – окончание хорала № 3 – начало № 4 (оба хорала – модулирующие), тональная общность «в чистом виде» – в хоралах № 10–11, на грани хоралов № 13–14 после мажорного окончания первого из них минорное начало следующего слышится ярко контрастным.

[2] Этот тип присущ напеву-источнику Kyrie – Christe – Kyrie. В цикле он встретится неоднократно: см. грани хоралов № 1–2, № 4–5, № 5–6; он видоизменится на гранях хоралов № 11–12 и № 16–17, где общим окажется один из звуков гармонии.

[3] На грани хоралов № 17–18, 19–20 секундовый «шаг» делает один из звуков гармонии.

[4] Впрочем, может быть, и в этой «шестерке» скрыт смысл «удвоенной тройки» в соответствии с главной мыслью цикла.

Пример 2



Вывод: без дуэтов тональная организация целого теряет свою системность, и обрамление Прелюдией и Фугой[1] становится искусственным.

Однако главным обоснованием необходимости дуэтов в цикле становится понимание логики формообразования, структурных принципов, имеющих в нем сквозное развитие.

«Искусство техники» в композициях Баха обычно не бросается в глаза: красота звучания, сила чувства, глубина мысли, особый, высокий «посыл» духовности увлекают слушателя, но именно это «искусство» придает материальную форму идеальной музыке, является условием проявления всего остального и нередко – «ключом» к пониманию авторского замысла[2].

Главным сквозным стержнем развития в «Clavierübung III» оказывается фуга. Именно ее «история» – от зарождения, через разнообразное развитие к торжеству утверждения – определяет драматургию цикла.

Начало «истории» – в Прелюдии[3]: это еще не фуга, а только два рассредоточенных фугированных раздела-вариации («С» и «C^1»). Далее в трех «больших» хоралах (№ 1–3) однотемная фуга становится «пластом», контрапунктирующим с проведениями *c. f.* (первый вид так называемой «фуги на хорал»), и в первом же «малом» Kyrie (№ 4) она обретает самостоятельность, развивая в качестве темы первую фразу напева (второй тип «фуги на хорал»). Показательно, что эта фуга оказывается двойной (хотя и небольшой по масштабам), становясь как бы следующей ступенью сложности после контрафуги предыдущего номера[4].

Дальнейшее движение «идеи» фуги поражает разнообразием и логичностью самой его направленности. Здесь увидим простые и двойные фуги, контрафуги с *c. f.* и без него, фуги со свободным голосом... Каждый тип имеет свое сквозное развитие, усложнение при повторном обращении к нему.

Двухголосие дуэтов подготовлено и соответствующим «пластом» в предшествующих им «больших» хоралах: после хорала «*Aus tiefer Not*» (№ 18), в котором фуга, контрапунктирующая с *c. f.*, была пятиголосной, в хорале «*Jesus Christus, unser Heiland*» (№ 20) пласт фуги становится двухголосным[5]. Непосредственно предшествующая дуэтам мануальная фуга в хорале № 21 – четырехголосная, однотемная, но достаточно сложная по методам развития. Она оказывается логичной подготовкой первого в группе дуэта, написанного в форме двойной фуги[6].

Уменьшение количества голосов в дуэтах восполняется сложностью полифонической работы, оригинальностью формообразования, выявляющей ведущую роль фуги в цикле: в них фуга выходит на первый план, становится тематически независимой, логично приводя к мощному финалу – тройной фуге, апофеозу всего предшествующего развития. Без дуэтов ее появление выглядит неоправданно неожиданным.

Интонационно темы этой фуги отдельными элементами подготовлены в предшествующих ей частях. Однако первая, главная ее тема в полном виде появляется в цикле задолго до его завершения[7]: в хоральной обработке «*Aus tiefer Not*» (№ 18 – *пример 3 а*), а ее ракоходный вариант (без последнего звука) скрыт в теме фуги третьего хорала из группы «*Allein Gott...*» (№ 9 – *в примере 3 б* приводим вариант ответа, точный по тоновой величине интервалов).

---

[1] Добавим, что в этом цикле не встречается соседство частей, написанных в родственных тональностях. Удаление дуэтов создает такой прецедент (f-moll–Es-dur), ничем ранее не подготовленный.

[2] Пожалуй, лишь в «Искусстве фуги» Бах направляет внимание исследователя на эту сторону музыкального произведения, назвав части словом «Contrapunctus».

[3] Строение Прелюдии определяет вариационный принцип. Общая композиционная схема: $ABA^1C - A^2B^1C^1A$.

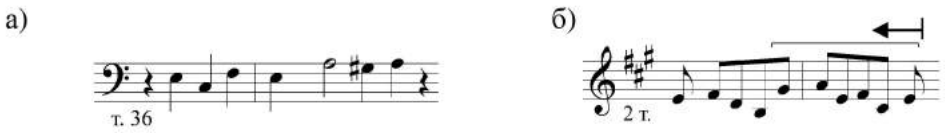
[4] Такой же порядок фуг, последовательность которых определяется правилом постепенного усложнения, будет и в «Искусстве фуги».

[5] При этом уменьшение количества голосов компенсируется скрытым двухголосием темы и разнообразием ее вариантов (обращение, ракоход, ракоход в обращении...).

[6] Этот момент заставляет вспомнить переход к двойной фуге в хоральной обработке № 4 и оценить его возросшую степень сложности.

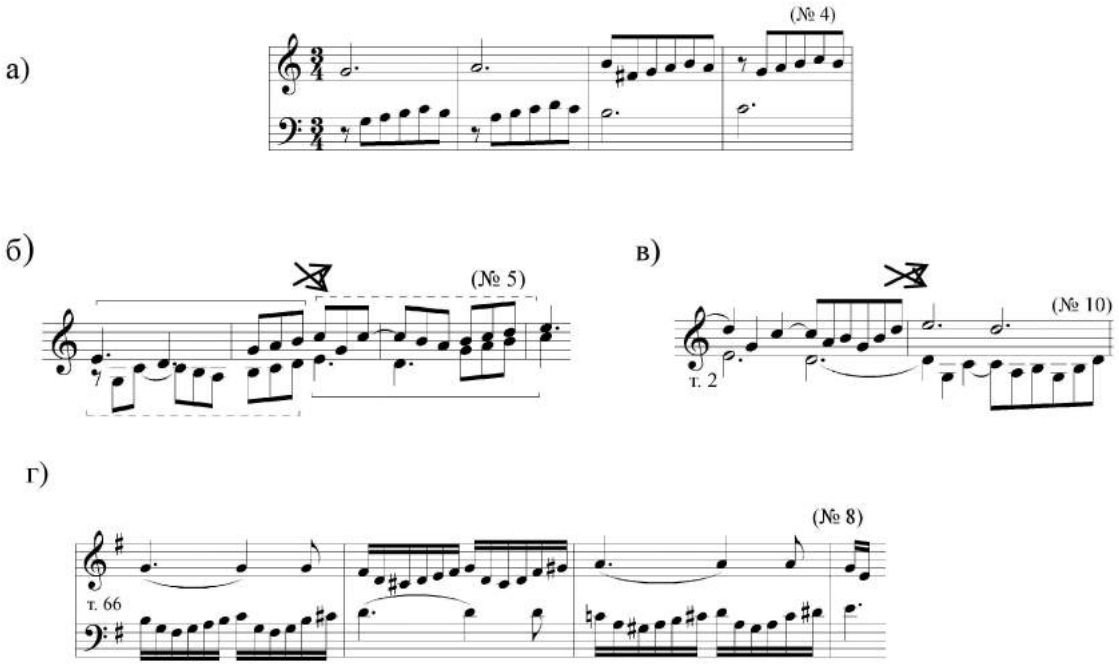
[7] Кстати, этот факт опровергает гипотезу Г. Батлера [7] о первоначальном плане «Клавирных упражнений 3», якобы не включавшем Заключительную фугу.

Пример 3

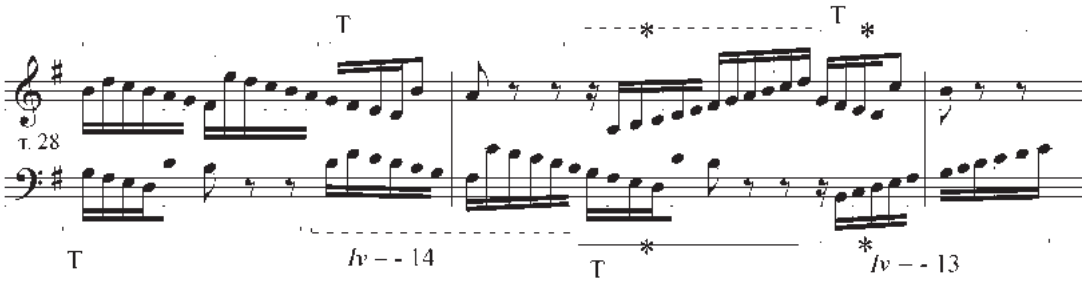


Цикл связывают различные полифонические приемы, которые имеют свою «сквозную историю», продолжаемую или завершаемую в дуэтах. Одним из них оказываются «двойные имитации»: изложение, при котором «первоначальное и производное соединение двойного контрапункта следуют друг за другом непосредственно» [6, с. 96][1]. Проследив его в цикле, можно заметить удивительно логичное *crescendo* этого принципа, ведущего к кульминации, а затем спаду в дуэтах. В примере 4, приводим некоторые образцы, встречающиеся в цикле до дуэтов[2].

Пример 4



Пример 5



В Первом дуэте протяженные двойные имитации открывают двойную фугу: ответ является перестановкой тем в двойном контрапункте октавы. Далее увидим подобные имитации в канонических секвенциях и бесконечных канонах, затем наметится и новый вид контрапункта при имитировании: неполно обратимый (т. 57–58). Подчерки-

[1] В дуэтах «Клавирных упражнений 3» его достаточно подробно проследила К.И. Южак, однако роль этого приема в цикле автор не рассматривала.

[2] В цикле это явление неоднократно встречается в канонических секвенциях, начинающихся сразу с противосложением (см. пример 4 г), впрочем, оно возникнет в канонической секвенции (или в бесконечном каноне) с момента звучания риспосты и без начального двухголосия.

вая процессуальность развития, он «ведет» к полному обратимому контрапункту в центре композиции Второго дуэта (см. его схему ниже). В начале репризы Третьего дуэта видим интересные «игры» с двойной имитацией в стреттно и рассредоточенно вступающей теме (пример 5), однако до этого момента Бах уже подчеркнуто избегает приема двойных имитаций, меняя противосложения в соседних проведениях темы, на что обращает специальное внимание, выстраивая их последовательность симметрично вокруг проведения темы, имеющей индивидуальное, не повторяемое позже противосложение (в схеме дуэта № 3 оно отмечено знаком «плюс»).

Продолжая наметившуюся тенденцию, в изложении тем Четвертого дуэта этот вид техники, можно сказать, «истаивает» (в имитации участвуют лишь краткие и не во всем точно повторяемые фрагменты – см. т. 31–34 и 94–97), но переносится в одну из интермедий. Почему?

Фуга Четвертого дуэта, неожиданно однотональная, будто переключает внимание на что-то другое. Тема ее – протяженная (9 тактов), и тем не менее интермедийный план суммарно превышает тематический. Бах явно привлекает к нему внимание и новизной материала, и очевидной повторяемостью его «длинных» построений в вертикально-подвижном контрапункте. Если обозначить буквами последовательность появления этого материала, то получим схему *ab abc ac.*

Сравнив ее со схемой тематического плана в Заключительной фуге (см. ниже), мы увидим в последней новую комбинацию так же трех элементов (теперь это темы), полученную путем «превращения горизонтали в вертикаль», то есть посредством внесения контрапунктирования в материал, ранее шедший последовательно:

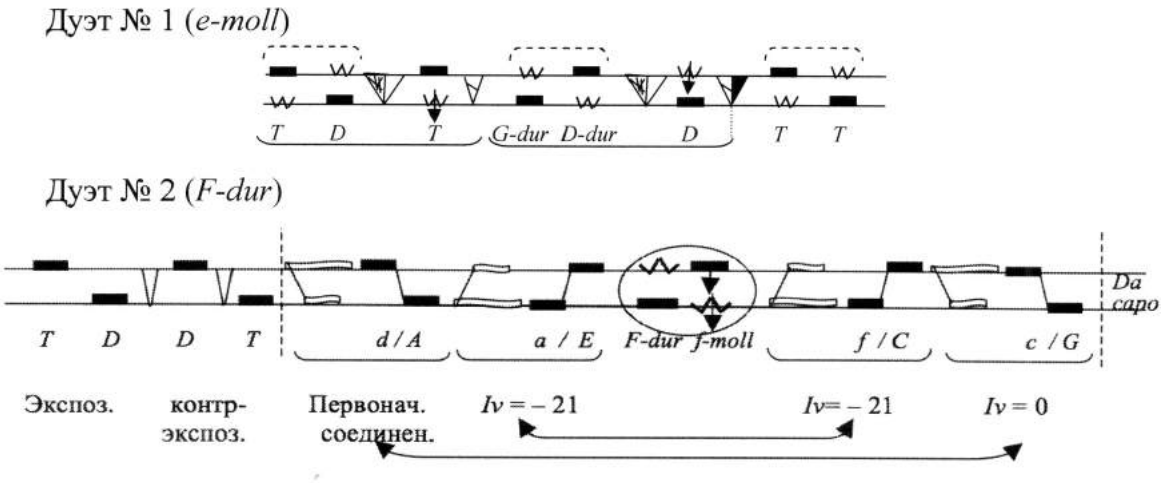
$$A\,B\,\frac{A}{B}\,C\,\frac{A}{C}$$

Таким образом, дуэт № 4 оказывается в цикле обязательной ступенью, непосредственно «готовящей» необычный тип Заключительной фуги – «тройной, с контрапунктированием не всех тем».

Итак,сквозная «история» фуги завершилась: выйдя из недр других форм, она утвердилась в качестве ведущей идеи цикла, и дуэты были необходимы для этой цели[1].

Другой важный принцип, объединяющий цикл, как говорилось, – вариационный. Первый же дуэт «предлагает» оценить разнообразие его возможностей. Экспозиция и «разработка» (средний раздел фуги) образуют вариации благодаря подчеркнуто одинаковой последовательности яркого по изложению материала. Другой вариационный «план» образуют пары проведений (см. схему ниже). Следующие далее дуэты также имеют вариационные черты разного рода: контрэкспозиции, тонико-доминантовую парность проведений темы; симметрию, имеющую следствием зеркальное сходство сравниваемых построений и т. д. (см. схемы). Принцип, действующий на всех уровнях цикла, совершенно естественно «привязывает» к нему и дуэты. (Добавим: Заключительная фуга продолжит и завершит его развитие.)

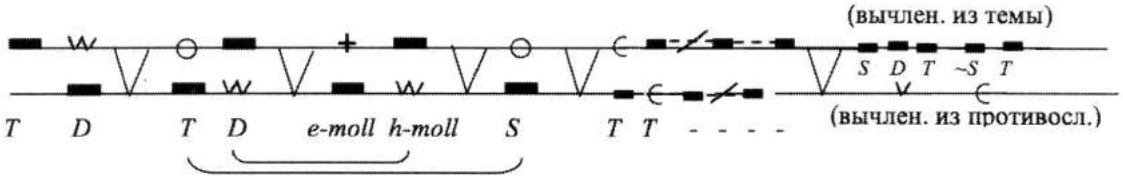
Приводим схемы дуэтов[2].



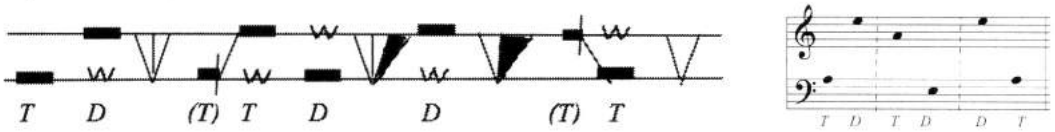
[1] Не отражает ли этот процесс путь исторического развития жанра фуги?

[2] Для обозначения двух тем или разных противосложений к одной теме используем разные символы, интермедии обозначаем перевернутыми треугольниками (при этом для показа повторяемого в них материала «треугольники» могут получать дополнительные штрихи), каноническое изложение в интермедиях средней части дуэта № 2 изображаем изогнутыми «лентами».

Дуэт № 3 (*G-dur*)



Дуэт № 4 (*a-moll*)



Анализируя цикл часть за частью, нельзя не восхититься тем, насколько последовательно Бах выстраивает здание своего целого, выращивая его единство с величайшим вниманием к каждой детали (в настоящей статье мы коснулись лишь некоторых из них). Как это знание применимо к исполнению?

Исполнительские задачи могут быть разными. С учебной целью можно выбирать из цикла отдельные номера, то же – для церковной службы. Если же органист объявляет это произведение в качестве своей концертной программы, то исполнять его надо полностью: только тогда гениальный баховский замысел получит должное воплощение.

Цикл «Clavierübung III» в творческом процессе Баха последнего десятилетия оказался плодотворным импульсом для последующих произведений, которые «разъединили» два заложенные в них начала и привели: 1) к самостоятельному циклу, посвященному исключительно фуге («Искусство фуги»), 2) к созданию циклов собственно хоральных обработок («17 Лейпцигских хоралов», «Шюблеровские хоралы»), 3) к вариационным циклам («Гольдберг-вариации», «Канонические вариации»). Сам же он оказался не только музыкальным шедевром И.С. Баха, но и загадкой, над решением которой трудится не одно поколение исследователей.

Литература

1. *Бах И.С.* Клавирные упражнения III. М.: Русское музыкальное издательство, 2007 (Полное собрание произведений для органа. Т. 4).
2. *Вязкова Е.* Дискуссионные вопросы бахианы: Clavierübung III // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 43–49.
3. *Протопопов В.* История полифонии. Западноевропейская классика. М.: Музыка, 1965.
4. *Фисейский А.* Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. – 1800 г.). М.: [б. и.], 2009.
5. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика –XXI, 2011.
6. *Южак К.* Дуэты из Clavier-Übung III: единство в многообразии // Opera musicologica. 2009. № 1. С. 83–100.
7. *Butler G.* Bach's Clavier-Übung III: the making of a print. Durham; London: Duke University Press, 1990.
8. *Butt J.* Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch / Hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber: Laaber Verlag, 2008. Teilband 2. S. 906–929.
9. *Clement A.* Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach – Musik, Text, Theologie. Middelburg: AlmaRes, 1999.
10. *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig: C. F. Peters, 1950.
11. *Kube M.* Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung // Bach Handbuch / Hrsg. von Konrad Küster. Kassel: Bärenreiter, 1999. S. 586–594.
12. *Schiffner M.* Werk – Sammlung – Zyklus: Bachs Clavierübung III // Beitrage zur Bachforschung, 9/10 (1991). S. 77–84.
13. *Tessmer M.* Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4. – Kassel u. a.: Bärenreiter, 1974.
14. *Williams P.* Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Mainz u. a.: Schott, 1998.

*Галина ПЕТРОВА**
(Санкт-Петербург)

Камерные утра в Петришуле: полемика
(по страницам *Sankt-Petersburgische Zeitung*, 1847–1848 гг.)

В конце 1846 года в Петербурге по инициативе скрипача Анри Вьетана, виолончелиста Иоганна Беньямина Гросса и при поддержке других музыкантов впервые были организованы циклы камерных публичных концертов. Нельзя сказать, что до этого времени камерная музыка в российской столице звучала только в аристократических гостиных А. Ф. Львова или братьев Виельгорских (причем с завидной регулярностью). Так, 12 марта 1844 года во время визита четы Шуманов в Россию в зале Дома Энгельгардта (в третьем концерте Клары) Шуман сыграл свой большой Квинтет (ор. 44, Es-dur) при участии Л. и В. Мауреров, Хагера и И. Б. Гросса[1]. Однако это были единичные выступления, приуроченные «к случаю».

«Местные художники до этого времени, – писал И. Б. Гросс, – ни разу не пробовали показаться публично в формации струнного квартета. В этом отношении Петербург, вопреки всему своему музыкальному блеску, уступает многим небольшим городам [в Германии. – *Г. П.*]» [3, с. 118]. Для выступлений арендовали зал Главного немецкого училища Святого Петра (Петришуле) на Невском проспекте, несмотря на то, что его акустические параметры не вполне соответствовали потребностям исполнителей. Идея концертов, видимо, широко обсуждалась, и поначалу организаторы не были уверены в успехе своего предприятия: «Когда два года назад это прекрасное мероприятие началось, – писал в 1848 году Б. Дамке[2], – раздались голоса сомневающихся. Говорили, что художественное развитие петербургской публики не настолько высоко, чтобы этому предприятию предоставить исключительный цикл, посвященный серьезному жанру инструментальной музыки. Музыканты будут стараться <...>, но чтобы привлечь многочисленную публику, для этого придется призвать на помощь пение и виртуозность, и тем самым замысел будет утрачен. Если сомневающимся напоминали о симпатии, которую вызвали здесь квартет братьев Мюллер[3], то ответом было, что это были чужие – музыканты, которые приехали сюда как знаменитости <...> и смогли на некоторое время войти в моду. К тому же не вызывает сомнения, что из десяти человек, которые хорошо говорили о мюллеровском квартете, лишь один говорил искренне. Наши же домашние артисты, не имеющие преимущества новизны, сколь бы удачно они не исполняли эти квартеты, не смогут вызвать у публики интерес к жанру, лежащему далеко от ее вкусов...» [2, с. 1085]. Упоминание о квартете братьев Мюллер не случайно, поскольку выступления этого коллектива в Петербурге в 1845 году отчасти послужили толчком к созданию «местного» квартета и камерных собраний, открытых для широкой публики в концертном зале Петришуле.

Чтобы послушать «die Vieuxtemps'sche Quartett Matinée»[4], «образованная публика» собиралась по воскресеньям; концерты начинались в 14 часов, без объявления в афишах[5]. Анализируя корреспонденцию *Sankt-Petersburgische Zeitung*[6], наиболее ярко

---

* **Петрова Галина Владимировна** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств.

[1] См.: Sankt-Petersburgische Zeitung. 1844. № 56. 10/22 März. Freitag. S. 258.

[2] Бертольд Дамке (1812–1875) – немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный критик, в 1845–1855 годах работавший в Санкт-Петербурге.

[3] Немецкий струнный квартет, состоявший из четырех братьев Мюллер. Создан в 1831 году при дворе герцога Брауншвейгского. Выступал более 20 лет, отличался высоким профессионализмом. В Петербурге гастролировал по приглашению графа Мих. Виельгорского.

[4] «Квартетные утра Вьетана» – так зачастую и назывались камерные собрания в Петришуле, а также заголовки статей в *Sankt-Petersburgische Zeitung*. Французское *la matinée* использовалось для обозначения дневных концертов в разных странах Европы (например, в Германии они назывались *musikalische Matinée*).

[5] «Выдать Г. Солисту Вьетану свидетельство на назначенное им музыкальное утро без объявления в афишах в следующих числах: 19, 26 октября, 1, 16, 23 и 30 ноября». Свидетельство подписано 18 сентября 1847 года. См. об этом: РГИА. Ф. 497.1847. Оп.1. Ед. хр. 11308. Л. 11.

[6] Далее – SPbZ.

и полно запечатлевшую историю камерных собраний, можно установить, что, в отличие от великопостных вокально-инструментальных концертов, квартетные утра не были привязаны к церковному календарю, а давались в осенние и зимние месяцы. В 1847 году концерты проходили в январе, а затем «циклами» в октябре и ноябре; в 1848 году – в ноябре и декабре. Особенно насыщенным оказался сезон 1847 года (сохранились сведения о шести камерных собраниях); с 1848 года регулярно давалось по четыре концерта.

По своему первому составу (А. Вьетан – К. Альбрехт – Р. Альбрехт – И. Б. Гросс) квартет подобрался самым удачным образом. Согласно сложившейся традиции бытования европейских коллективов подобного ранга, его возглавлял именитый скрипач с большим опытом сольного концертирования. Вьетан идеально подходил на роль главы квартета: его технику современники описывали как «грандиознейшую», тон «благородным и полнозвучным», а манеру исполнения «в большей степени эпическую, чем драматическую» [8, стб. 338][1].

Теми же качествами музыканта-виртуоза обладал немецкий виолончелист Иоганн Беньямин Гросс. У него были даже некоторые преимущества перед Вьетаном: к моменту переезда в Петербург в (1838 году) Гросс имел большой опыт квартетного исполнительства. В разные годы он принимал участие в квартетных собраниях Гевандхауза, с июля 1833 по 1834 год играл в домашнем квартете барона К. Г. фон Липхарда (вместе с выдающимся скрипачом своего времени Фердинандом Давидом).

Партию альта в квартете Вьетана исполнял Карл (Францевич) Альбрехт, охарактеризованный Б. Дамке как «der tüchtige Bratschist» («умелый альтист»). Показателен в этой связи эпитет *tüchtige*, которым в прессе того времени обычно характеризовался хороший капельмейстер. Альбрехт действительно был известным в Петербурге капельмейстером, руководившим в 1840-е годы наиболее престижными концертными и оперными исполнениями (он, в частности, подготовил в 1842 году премьеру «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки).

Анри Вьетан (литография 1840-х гг.)

О его приверженности камерному музицированию известно, главным образом, со страниц SPbZ.

Партию второй скрипки в квартете Вьетана также исполнял музыкант по фамилии Альбрехт[2]. Несмотря на то, что Л. Гинзбург именует его Евгением [1, с. 47], в действительности это был скрипач Роберт Альбрехт (позднее вошедший в состав квартета И. Х. Пиккеля), который, впрочем, по своей известности в Петербурге явно уступал Карлу Альбрехту[3].

После смерти Гросса (в сентябре 1848 года) его место в квартете занял известный петербургский музыкант-виолончелист и дирижер К. Б. Шуберт. А вскоре на смену К. Альбрехту пришел альтист (и виолончелист) А. Ф. Дробиш. Несмотря на высокий уровень каждого исполнителя, изменения состава не могли пройти бесследно. Неудивительно поэтому, что один из критиков SPbZ заметил, что «новый состав в своем звучании не достиг еще такого звукового равновесия, к которому квартет Вьетана в прошлые годы подошел уже очень близко» [2, с. 1085].

---

[1] Тем не менее Б. Дамке, описывая музыкальные новости концертного сезона 1846 года, без большой похвалы отозвался о выступлениях Вьетана: «Вьетан у нас дал два концерта. Господин Вьетан – бесспорно, первоклассный скрипач; но то, что восхищало публику до восторгов в удивительном юноше, показалось несколько бледным и холодным в возмужалом артисте <...> Вьетан оставляет нас ненадолго: он воротится сюда осенью; мы будем часто его слышать, и охотно станем восхищаться всем восхитительным в его первоклассной игре: он получил при здешних театрах место покойного Бема, звание первого скрипача-солиста, с двумя тысячами рублей серебром жалованья». См.: Библиотека для чтения. 1846. Т. 76. Смесь. С. 75–76.

[2] В периодике того времени указывались лишь фамилии исполнителей.

[3] В SPbZ скрипача и альтиста Альбрехтов называют братьями, однако нам не удалось обнаружить документального подтверждения их родства.

Ядро камерных собраний составляли сочинения «музыкального триумвирата» – Гайдна, Моцарта, Бетховена. На практике сами исполнители (а только они и могли устанавливать «правила игры») тяготели к расширению классического репертуара: романтическое наклонение было представлено камерными ансамблями Шуберта, Шумана и особенно Мендельсона, которой к тому времени стал своего рода «социальным» явлением в камерной музыке. Ярким открытием были струнные квартеты и квинтеты Ж. Онслоу[1], автора внушительного количества камерной музыки, большая часть которой была написана и опубликована в 1830-е годы.

Чтобы ясно представить себе особенности «репертуарной политики» квартета Вьетана, достаточно обратиться к программе его концерта в Петришуле, завершавшего сезон 1846/1847 гг.[2] В трех отделениях этого музыкального Matinée были исполнены: струнный квинтет Моцарта (опус не указан, вторую скрипку играл Л. В. Маурер), два квартета Бетховена (№ 10 и № 7), соната для скрипки и фортепиано Вьетана, трио c-moll – «продукт очень юного Мендельсона», а также квартет Гайдна Es-dur, op. 76, № 6 (Hob III: 80). Поразительна насыщенность программы, при этом само исполнение стало предметом полемики между обозревателем концерта Р. Минцловым[3] и участником ансамбля виолончелистом И. Б. Гроссом. Минцлов отметил «фантастический дух мендельсоновского Sommernachtstraumes», при этом само сочинение (особенно скерцо), по его мнению, страдало Noten-Indigestion[4], что послужило поводом воззвать к партитурам Моцарта: «Как мало чернил! И как много духа!» [5, с. 54]. Минцлов также весьма критично отозвался об исполнении гайдновского квартета. По его мнению, Вьетан сыграл «с отцом Гайдном скверную шутку»: «хотя все двигали смычками», в концерте была слышна лишь солирующая скрипка [5, с. 53]. В своем ответе доктору Минцлову Гросс назвал сочинение Мендельсона «шедевром первого ранга». Он писал: «Если скерцо в нем действительно болеет “нотным недомоганием”, то все-таки странно, что присутствующая публика, названная

Иоганн Беньямин Гросс

Вами “хорошо воспитанной”, а нами уважаемая, требовала повторения этого скерцо» [4, с. 89]. Еще более истово Гросс защищал Вьетана и исполнение квартета Гайдна, предлагая вынести дискуссию на страницы специального музыкального (немецкого) журнала. Виолончелист объяснял несбалансированность звучания ансамбля («средние голоса были перекрыты первой скрипкой») разным качеством инструментов, акустическими особенностями помещения и расположением исполнителей. «Квартеты этого мастера, в которых гомофонная позиция первой скрипки преобладает, – писал он, – реже выбираются для публичного исполнения и именно по этой причине представляют музыкальный интерес» [там же]. Полемика критика и исполнителя, развернувшаяся на страницах SPbZ[5] – почти беспрецедентный пример *острой* дискуссии в те времена, когда музыкальная критика делала свои первые профессиональные шаги, явно отставая в своем развитии от музыкально-эстетических трактатов, методик игры на инструментах и т. д.

Немногочисленная литература приписывает основные заслуги квартетного предприятия Вьетану,

---

[1] Онслоу (Onslow) Жорж (1784–1853) – французский композитор английского происхождения.

[2] Точной даты проведения концерта не установлено. Вероятно, он состоялся в первой декаде января 1847 года.

[3] Роберт Минцлов (точнее – Мюнцлов; Münzloff) – переводчик, библиограф Императорской публичной библиотеки.

[4] Буквально – «несварение»; в данном контексте – «обилие нот».

[5] См. также: [3, с. 118].

[6] «Вьетан <...> ввел у нас публичные квартеты. Этим учреждением и своими постоянными усилиями к подержанию его господин Вьетан оказал большую услугу искусству и имел благотворное влияние на развитие в нашей публике вкуса к классической музыке» // Библиотека для чтения. 1852. Т.116. Смесь. С. 236. «Вьетану принадлежит заслуга организации чуть ли не первых в русской столице постоянных публичных концертов...» [1, с. 47].

что во многом справедливо[6]. Однако нам хотелось бы также подчеркнуть заслуги Гросса – образованного музыканта, исполнителя и композитора. «Мысль учредить музыкальные утра <...> собственно принадлежит ему», – писал в развернутом очерке о Гроссе корреспондент журнала «Библиотека для чтения»[1]. Позднее Ф. Трун (в некрологе), подчеркнув несомненный сочинительский дар этого музыканта[2], продолжал: «... он исполнял также, как сочинял: корректно, поэтично, с глубоким смыслом, как квартетист был непревзойденным...»[3].

В ноябрьских концертах 1848 года новый состав вьетановского коллектива исполнил квартеты Гайдна (№ 50, B dur. Op. 64 № 3), Бетховена (№ 5), Мендельсона (№ 5, Es-dur, op. 44), Онслоу (№ 20, d-moll)[4]. Прозвучали также первая часть из сонаты № 3 E-dur для скрипки и клавира И. С. Баха и его же фуга из сонаты № 2 A-dur[5]. Партию скрипки исполнял Вьетан, партию клавира – А. Рубинштейн. Однако Б. Дамке раскритиковал игру обоих музыкантов. «Больше сердечности выражения даже в самом маленьком звуке больше подошло бы этим произведениям», – писал он, вспоминая о прошлогоднем, гораздо более удачном («шедевр») исполнении Вьетаном Чаконы Баха. Еще строже Дамке (будучи пианистом) высказался о манере Рубинштейна: «Баховские композиции требуют, прежде всего, глубокого художника с выраженным вкусом. Виртуоз здесь должен полностью отступить. А г. Рубинштейн позволил себе добавления (например, полные тяжелые басы вместо октав), которые не подходят к строгому голосоведению данной композиции, и, кроме того, ему не всегда удавалось свой аккомпанемент приспособить к партии скрипки (я вспоминаю трели в первой части). В фуге чувствовалась ритмическая неточность, которая тем более была заметна рядом с Вьетаном» [2, с. 1086][6].

Присутствие сочинений Бетховена в репертуаре камерных собраний Вьетана также вызвало неоднозначную оценку в прессе. Отмечая, что в трех первых «заседаниях» сезона 1847/1848 гг. были исполнены шесть первых квартетов ор. 18, в техническом отношении относительно нетрудных, И. Промбергер справедливо вопрошал: «Почему впоследствии из десяти больших квартетов Бетховена (вершины квартетной музыки) исполнили только один, Ре-мажор?» [7, с. 1166]. Критик также отмечал не слишком удачное, по его мнению, включение бетховенских сочинений в концертные программы: «Не ошибка ли это, после лучших квартетов Гайдна и Моцарта поставить эти, пусть гениальные, однако все же ранние творения бетховенской музы?» [там же]. Впрочем, до поздних квартетов Бетховена,

Здание Петришуле в Петербурге, в котором проходили концерты квартета Вьетана (фото начала XX века)

[1] См.: Библиотека для чтения. 1848. Т. 90. № 10. Смесь. С. 64–66.

[2] И. Б. Гросс был автором целого ряда камерных сочинений, в том числе вокальных (для мужского хора). В Петербурге в 1840-е годы им были написаны Квартет № 3 op. 37 (f-moll, 1840; Allegro di molto; Cavatina. Andante non troppo lento; Alternativo (scherzoso); Finale. Allegro con passione) и Квартет № 4 op. 39 (es-moll).

[3] Sankt-Petersburgische Zeitung. 1848. № 218. 29 Sept./ 11 Okt. S. 886.

[4] Квартеты Онслоу №19–21 (1832–1833) вошли в опус 46.

[5] «Бедный Бах! Как тебя пытаются разъять и сконструировать новое тело! Я против такого искажения!» – восклицал Б. Дамке, критикуя практику исполнения баховских сочинений вразбивку [2, с. 1085].

[6] Впрочем, И. Промбергер в опубликованном в конце декабря 1847 года развернутом критическом очерке, обобщавшем музыкальные достижения текущего год, в свою очередь, резко критиковал самого Б. Дамке как пианиста за бедность репертуара (оперные фантазии, этюды «и тому подобную мелочь») и исполнительскую манеру («неспособность нисколько приподняться над посредственностью»). См.: [7, с. 1166].

было, видимо, пока «не дотянуться» – ни психологически, ни исполнительски[1]. Однако музыканты, начиная с первого состава квартета, пытались, вероятно, решать исполнительские проблемы не только на бетховенской музыке, интерес к которой по-прежнему был весьма актуален. Жорж Онслоу, активно исполнявшийся в Германии, – «резкий прыжок в новейший романтизм» (по выражению Б. Дамке) открывал другие возможности; стиль и энергия его сочинений, «алхимия», создаваемая на уровне тембровых контрастов, заставляли говорить о категории *драматического* по отношению к камерной музыке, на определенном уровне затрагивать проблемы поэтики и эстетики жанра квартета[3]. Иное – Мендельсон. Его сочинения требовали подчас новой изысканной звучности: неслучайно тема Sommernachtstraum то и дело появлялась на страницах SPbZ.

Камерные утра Вьетана подтолкнули обозревателей к обсуждению проблемы амплуа солиста в квартете. Мысль о том, что совместная игра в ансамбле должна ограничивать пределы виртуозного самовыражения, получила специфическое отражение в публикациях SPbZ как осознание заката золотого века солиста-виртуоза. При этом о содержательных аспектах квартетной музыки речь шла не только в традиционном ее оппозиции виртуозным жанрам. Живая практика камерного музицирования, и это важно подчеркнуть, формировала критический опыт анализа ансамблевой техники, затрагивая в том числе вопросы артикуляции, интонирования, верных темпов, *образцового* исполнительства[3].

Звучание квартета Вьетана не случайно сравнивали с *искусством* ансамблевой игры квартета братьев Мюллер, который некоторое время оставался недосягаемым звуковым идеалом. Однако со временем стали раздаваться и другие голоса: более масштабная, благородная манера игры Вьетана противопоставлялась более «мелкой манере первой скрипки мюллеровского квартета» [7, с. 1166].

Благодаря квартету Вьетана камерная музыка в Петербурге, хотя и не завладела широкой аудиторией[4], тем не менее решительно перешагнула рамки салона. Стремление музыкантов пробиться к новой музыкальной эстетике, определить иные по сравнению с салоном каноны исполнения и бытования камерной музыки, указывают на формирование творческого музыкального сообщества, не регламентированного вкусами публики, рамками церковного календаря, нуждами Дирекции Императорских театров, – сообщества, ориентированного исключительно на сферу *музыкального искусства*.

Литература

1. *Гинзбург Л.* Анри Вьетан. М.: Музыка, 1983.
2. *Damke B.* Die Vieuxtemps'schen Quartettmatinéen // Sankt-Petersburgische Zeitung. 1848. № 267. 26 Nov. / 8 Dez. S. 1085–1086.
3. *Groß Joh. B.* Noch ein Wort in der Quartettangelegenheit des Hrn. Henri Vieuxtemps // Sankt-Petersburgische Zeitung 1847. № 30. 8/20 Febr. S. 118.
4. *Groß Joh. B.* Schreiben an Herrn Dr. Rudolf Münloff // SPbZ. 1847. № 23. 29 Jan./10 Febr. S. 89.
5. *Münzloff R.* Henri Vieuxtemps misikilische Morgen // SPbZ. 1847. № 14. 18/30 Januar. S. 53.
6. *Niaux V.* Georg Onslow: le Beethoven français? // Les sources du romantisme français: à la croisée des influences italiennes et germaniques (1730-1830). Colloque international 11, 12 et 17 octobre 2009. URL: https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/510733/filename/Niaux_George_Onslow_le_Beethoven_francais.pdf.
7. *Promberger J.* Gesammtwort über die Quartett Matinéen des Herrn Vieuxtemps // Sankt-Petersburgische Zeitung. 1847. № 283. 12/ 24 Dez. S. 1165–1166.
8. *Truhn H.* Henri Vieuxtemps // Allgemeine musikalische Zeitung. 1846. B. 48. № 20 Den 20-sten Mai. Sp. 330–34.

---

[1] Квартет Бетховена cis-moll op. 131, исполнение которого было анонсировано еще в 1847 году, прозвучал лишь в конце 1850 года (Вьетан, В. Маурер, (?)Альбрехт, Ф. Кнехт).

[2] Современники называли Онслоу «французским Бетховеном». Вивиан Нью показала, что Онслоу связан в большей степени с «атмосферой» ранних квартетов Бетховена, чем со спецификой его языка. По мнению исследователя, камерная музыка Онслоу «технически и духовно» ближе «современным» авторам – Шуберту и Мендельсону [6].

[3] Правда, с 1849 полемика о квартетных утрах постепенно утрачивает свою остроту, а в 1850 вместо развернутых дискуссий, как правило, находим лишь упоминания о концертных программах в кратком разделе Muslkalische Anzeige (Музыкальные уведомления).

[4] Одна из причин относительно невысокой посещаемости музыкальных собраний широкой публикой виделась в дороговизне билетов в сравнении с другими музыкальными столицами. Цена билета составляла 15 рублей.

*Анастасия СЫРЕЙЩИКОВА**
(Москва)

О русском ангажементе Берлиоза: из архивов Русского музыкального общества

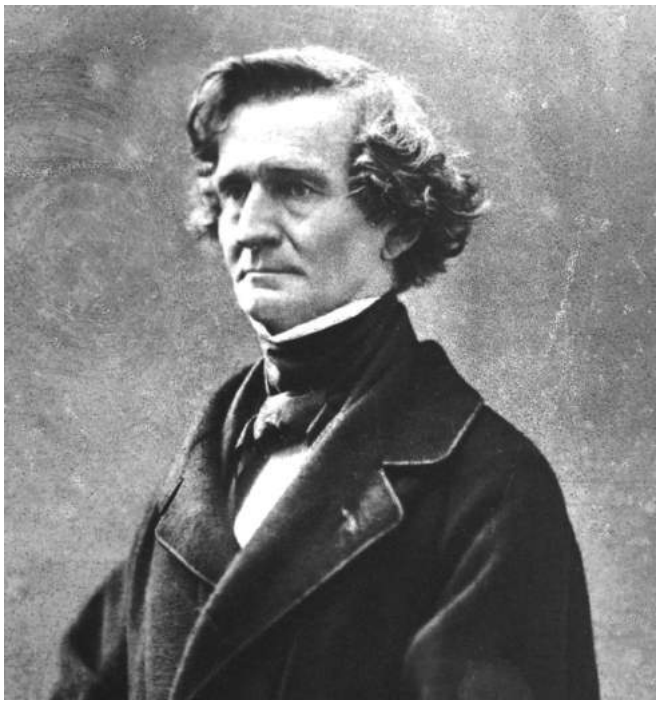
Если я и умру, то буду знать,
что оно того стоило...
Г. Берлиоз

Слова, вынесенные в эпиграф, Гектор Берлиоз записал незадолго до своего второго приезда в Россию в 1867 году. К тому времени знаменитый французский композитор и дирижер был уже «почтенным старцем» (как называли его в русских газетах)[1]. Однако после долгих раздумий он все-таки согласился на утомительную поездку в Санкт-Петербург, с тем чтобы продирижировать шестью концертами в рамках концертного сезона Русского музыкального общества (РМО). Эти концерты в итоге принесли ему небывалый успех в кругу русских музыкантов, глубокое артистическое удовлетворение и солидное денежное вознаграждение.

Известно, что приезд Берлиоза в 1867 году был, что называется, официальным – композитор получил приглашение августейшей покровительницы Русского музыкального общества, великой княгини Елены Павловны. Однако, за исключением этого факта, об организационной стороне поездки сегодня известно крайне мало. Каковы были условия ангажемента Берлиоза? Кто участвовал в переписке? Кто составлял программы концертов?

Большинство относящихся к этому делу материалов (в основном на французском языке) остаются не опубликованными и не переведенными на русский язык. Так, в архивах РМО в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга хранится переписка, касающаяся ангажемента Берлиоза, а также находятся отчеты заседаний общества в 1867–1868 годах[2]. Эти тщательно собранные источники могут помочь воссоздать реальную, документированную картину интересующих нас событий.

Приглашению Берлиоза предшествовало одно любопытное обстоятельство: в конце лета 1867 года Антон Рубинштейн, бессменный дирижер Петербургского отделения РМО и директор Петербургской консерватории, подал в отставку. После него «не оказалось налицо музыканта, достаточно сильного и авторитетного, чтобы продолжать вести все дело неразрывно»



Гектор Берлиоз (фото 1860-х гг.)

[2, с. 42–43]. Существенной оказалась и финансовая сторона вопроса: если А. Рубинштейн с самого начала участвовал в деятельности Общества на добровольных началах, то теперь нужно было выделять дополнительные средства на оплату капельмейстера. Возник даже вопрос о дальнейшем существовании «музыкальных собраний», как они официально назывались в Уставе Общества.

Итак, перед Дирекцией Общества и его августейшей покровительницей встала задача – срочно, к началу нового концертного сезона найти замену А. Рубинштейну. Информация об этих событиях описана в докладе Василия Кологривова, секретаря Общества, к Елене Павловне о заседании РМО конца августа 1867 года. В нем говорится об отказе Антона Рубинштейна

* **Сырейщикова Анастасия Александровна** – аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных и Высшей школы практических исследований (École Pratique des Hautes Études).

[1] См., например: *Фаминцын А.* Петербургская хроника // Голос. 1867. 18 ноября (№ 319).

[2] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 90. Переписка и бумаги о Берлиозе (с 18 сентября 1867 по 4 июня 1868 года); ЦГИА СПб. Ф 408. Оп 1. Д. 89. Об ангажементе Берлиоза; ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп.1 Д. 70. Отчет РМО за 1866–1868 годы.

от управления консерваторией, а также о выдвижении А. С. Даргомыжского и Н. И. Зарембы для руководства консерваторией. Для разучивания хоров и управления концертными вечерами РМО предлагался М. А. Балакирев. На что Елена Павловна отвечала: «Желаю <...> дать Балакиреву выказать вполне свой талант, предлагаю ему управление некоторым концертами, примерно четырьмя, и музыкальными вечерами в обществе, поручить ему также разучивание хоров. Место капельмейстера Общества оставить покуда свободным»[1].

Балакирев действительно был назначен дирижировать только четырьмя концертами РМО в сезоне 1867–1868 годов, о чем докладывает Василий Кологривов, секретарь Общества, в письме к Елене Павловне: «Балакирев принят в Общество совершенно на условиях, как было угодно Вашему Высочеству <...> Оркестры и многие артисты приняли назначение Балакирева весьма хорошо, он в особенности привлекает к нам так называемую *Русскую партию*, которая довольно многочисленна (курсив мой. – *А.С.*)»[2]. В то же время именно принадлежность Балакирева к так называемой Русской партии (иными словами – к сторонникам национального своеобразия русской музыки, ориентирующимся на творческие принципы «Могучей кучки»), скорее всего, послужила причиной того, что он не был назначен на «полную ставку» в должности капельмейстера в 1867 году. Это же обстоятельство стало косвенной предпосылкой приезда Берлиоза.

Елена Павловна единолично (судя по переписке) принимает решение пригласить на роль капельмейстера будущего концертного сезона известного иностранного дирижера и при этом выплатить ему гонорар из личных средств, о чем она пишет Дирекции: «Считая необходимым сделать концерты будущей зимы как можно более успешными, думаю пригласить на мой счет иностранного артиста, общеизвестного для управления большею частею их»[3]. Ее выбор пал на Берлиоза, приезд которого, при его известности в России после первого турне 1847 года, сулил несомненный успех концертного сезона, о чем и пишет Кологривов: «...[могу] ручаться, что это даст нам хороший сбор, который необходим для покрытия расходов, а вместе [с тем] и поддержит наши концерты»[4].

Время принимать решение

Переговоры с Берлиозом начались в сентябре 1867 года, во время пребывания Елены Павловны в Париже. Композитор, однако, далеко не сразу принял решение совершить поездку в Санкт-Петербург – очевидно, из-за плохого самочувствия и недостатка сил, на что в тот период он постоянно сетовал в своих письмах к друзьям и родным. Однако Елена Павловна, судя по всему, умела убеждать. Вот как описывает это сам композитор: «Госпожа Великая Княгиня Елена была здесь несколько дней назад, она сделала предложения, на которые я, после некоторых сомнений и по настоянию всех моих друзей, в итоге согласился»[5] [7, с. 598 / № 3283]; «Княгиня <...> сулит мне золотые горы»[6] [7, с. 610 / № 3290].

Вопрос о поездке композитора в Россию окончательно решился 18 сентября. В тот день Берлиоз отправил графу Кайзерлингу (гофмейстеру императора, сопровождавшего великую княгиню в путешествии) письмо с согласием на управление концертами, изложив в нем свои условия[7]. Условия, очевидно, были сразу же приняты, поскольку в тот же день Елена Павловна отправляет победную телеграмму в Петербург: «Берлиоз согласен [на] шесть концертов приедет [в] ноябре»[8], на что приходит ответная депеша: «Дирекция, благодаря за Берлиоза, умоляет сообщить условия относительно программ хора оркестра для публикации»[9].

---

[1] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 1. Об ангажементе Берлиоза. Доложение о заседании Елене Павловне. 28 (старый стиль) августа 1867 года (здесь и далее стиль определен автором статьи из контекста). На русском языке.

[2] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 90. Л. 5. Телеграмма от В. Кологривова к Елене Павловне. Из Петербурга в Рагац. Датировано 22 сентября (новый стиль) 1867 года. На русском языке. См. также копию: ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 3.

[3] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89 Л. 1. Об ангажементе Берлиоза. Доложение о заседании Елене Павловне. 28 августа (старый стиль) 1867 года. На русском языке.

[4] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1 № 90. Л. 5. Письмо к ее Высочеству В. Кологривова. Датировано 11 сентября (старый стиль) 1867 года. На русском языке.

[5] «Mme Grande Duchesse Hélène de Russie était ici il y a quelques de jours et m'a fait faire des propositions que, après un peu d'hésitation et d'vie de tous mes amis j'ai accepter». Здесь и далее, кроме случаев специально оговоренных, перевод с французского выполнен автором настоящей статьи.

[6] В оригинале: «La Duchesse pour tant en promet monts et merveilles».

[7] В русском переводе данного письма [см.: 1, с. 217] наличествует ошибка. Следует читать: «концерты могут состояться <...> еженедельно» (de semaine en semaine), а не «ежедневно».

[8] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 2. Телеграмма Елены Павловны (Рагац) к Кологривову (Петербург). Датировано 6 сентября (старый стиль) 1867 года. На французском языке. Оригинал: «Berlioz accepte six concerts viendra Novembre».

[9] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 90. Л. 5 (копия: ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 3.). Телеграмма от В. Кологривова (Петербург) к Елене Павловне (Рагац). Датировано 22 сентября (новый стиль) 1867 года. На французском. Оригинал: «Grand Duchesse Hélène de Russie. Direction remerciant pour Berlioz supplie communiqué condition relativement programmes chœurs orchestra pour publier. Kologrivoff».

Великая княгиня Елена Павловна
(портрет работы Ф. Кс. Винтерхальтера, 1862 г.)

Причин, по которым Берлиоз все-таки согласился на долгую и дальнюю поездку, было, вероятно, две: артистическая и финансовая. С одной стороны, французский маэстро был окончательно разочарован к тому времени в перспективах музыкальной жизни Парижа. «В Париже больше ничего нет, – писал он в октябре 1867 года. – Ничего кроме ремесленников, и почти совсем нет артистов, публика из идиотов, театры в беспорядке, директора безумные. Что можно сделать в этом большом Содоме?»[1] [7, с. 616 / № 3295]. Мысль о поездке в Россию, где за двадцать лет до этого так восторженно приняли его сочинения, казалась очень воодушевляющей.

С другой стороны, уйдя с должности музыкального критика в *Journal de Débats,* Берлиоз явно испытывал финансовые трудности, о чем не раз упоминал в письмах к Каролине Витгенштейн: «Я решился совершить путешествие в Россию, потому что мне нужны деньги, и я ничего не зарабатываю во Франции, а надо сводить концы с концами» [1, с. 617]. «Из-за денег я решился на эту мучительную поездку. Необходимость какого-никакого достатка вынудила меня сделать над собой усилие»[2] [7, с. 610 / № 3290].

Условия контракта

Согласно ангажементу, заключенному с РМО, Берлиоз обязывался дать шесть концертов. Пять, посвященных классической музыке, шестой же был предоставлен в распоряжение маэстро для исполнения его собственных сочинений. Елена Павловна оплачивала все расходы на поездку и предоставляла Берлиозу апартаменты в Михайловском дворце и собственный экипаж. Собственно дирижерский гонорар составлял 15000 франков. Подобные суммы для известных иностранных артистов, приезжавших в то время в Петербург, были нормой. Рихард Вагнер, к примеру, за два концерта в Петербурге в 1863 году получил от русского Филармонического общества 8000 франков (или 2000 рублей). В то время как гонорары отечественных музыкантов были значительно скромнее. Так, например, Балакирев получил за управление четырьмя концертами РМО и за разучивание хоров всего 900 рублей. Это подтверждает финансовый отчет РМО за сезон 1867–1868 годов[3]. Из этого же документа следует, что гонорар Берлиозу действительно был выплачен не из бюджета Общества, а из личных средств Елены Павловны.

Важным условием, выставленным французским музыкантом и прописанным в контракте, явилась необходимость достаточного количества репетиций, о чем Елена Павловна сообщила депешей в Петербург 29 сентября 1867 года: «[Берлиоз] настаивает на многочисленных репетициях чтобы исполнение не оставляло желать лучшего...»[4].

Этот пункт, как следует из письма Шарля Беккера к Василию Кологривову, был принципиальным условием контракта, нарушение которого могло привести даже к аннулированию самой поездки: «Г-н Берлиоз, кажется, считает, что ему не предоставляют достаточного количества репетиций для концертов... Г-н Берлиоз может вовсе отказаться от их дирижирования,

[1] В оригинале: «A Paris il n'y a plus rien, rien que des artisans et presque plus d'artistes, un public d'idiots, des théâtres bordels, des directeurs fous, que peut-on faire dans cette grande Sodome?»

[2] В оригинале: «Le raison d'argent m'a fait tenter ce pénible voyage. Mais le besoin d'un peu d'aisance me fait faire cet effort».

[3] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Отчет РМО с 1 сентября 1867 по 1 сентября 1868 года. Л. 47–48. В отличие от отчетов за другие года, он не был опубликован.

[4] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л.10. Телеграмма Елены Павловны в Петербург. Датирована 29 сентября (новый стиль) 1867 года. На французском языке. В оригинале: «Remercie direction Zaremba / lettre sur Berlioz part demain avec détails dirigera six concerts dont cinq musique classique ses composition / insiste sur nombreuses répétition. Enfin que exécution ne laisse rien à désire, fait programme premier concert. Hélène».

если обнаружит трудности в отношении этого пункта, который он рассматривает как самый [существенный] в своем контракте»[1].

Можно представить, как был Берлиоз разочарован, когда, уже после заключенного ангажемента, он узнал, что перед каждым концертом ему предоставляется всего по две трехчасовые репетиции! В письме к Альфреду Дёрфелю от 9 октября 1867 года он сообщает: «Я вижу, что в России, как и везде, невозможно заниматься искусством. Я полагал предоставить русской публике возможность услышать исполнение безукоризненное, исключительное. Я глупец. Мы сделаем, что возможно, но из этого не получится ничего особенного. <...> Если нет возможности провести репетиции моих сочинений, мы их не будем исполнять, вот и все!»[2] [7, с. 604 / № 3287].

Несмотря на это удручающее обстоятельство, Берлиоз все же не отказался от поездки в Россию, отправив уже на следующий день письмо директору Парижской консерватории с просьбой предоставить ему трехмесячный отпуск[3].

Переписка с Кологривовым

Василий Кологривов[4] – секретарь и один из директоров Петербургского отделения РМО – играл значительную роль в организации концертов Берлиоза. Он также докладывал обо всех приготовлениях Елене Павловне, как, например, в следующем письме: «Ваше императорское Высочество. Вчера получено письмо от Берлиоза, копию с которого имею счастие при сем приложить, долгом считая прибавить, что все желания г. Берлиоза будут исполнены, тем более что все готово, переводы сделаны, все ноты для его программ находятся в консерватории, эстрада всегда устраивалась по его плану, одно [беспокойство] за хоры, но и тут Балакирев работает сколько можно, чтобы удовлетворить всем потребностям музыкальным. Уже принято несколько человек из хора Ломакина»[5].

Именно Кологривов, «один из главных воротил общества», как позднее его назвал В. В. Стасов, при возникновении разногласий между августейшей покровительницей и Дирекцией Общества, часто выполнял роль своеобразного «громоотвода». Показательна в этом смысле история с публикацией анонса о приезде Берлиоза *по приглашению Русского музыкального общества* (курсив мой. – *А. С.*). Кологривову приходит телеграмма: «Великая княгиня, прочитала в *Инвалиде*[6], что Музыкальное общество пригласило Берлиоза, тогда как именно Ее Императорское высочество в заботе об Обществе принесло эту жертву»[7].

Показателен тон, с которым Кологривов спешно отвечает в письме Великой княгине: «Ваше императорское Высочество! Дирекция Общества просила меня передать Вашему Высочеству, если ни в газетах, ни в афишах не помещено, что Берлиоз выписан Вашим Высочеством, то это произошло от того, что никто не имеет права печатать о Высочайших особах, без особого на то разрешения. В фельетоне *Голоса* будет о том написано на днях, и если Ваше Высочество изволите разрешить, то при новых объявлениях о Берлиозе, мы за счастие почтем поместить Августейшее Имя Вашего Высочества ...»[8].

И действительно, через три дня после письма Кологривова в петербургской газете *Голос* появляется статья, в которой, в частности, сообщалось: «Теперь мы узнали из достоверного источника, что Г. Берлиоз приглашен лично покровительницею консерватории, великою княгинею Еленой Павловной и будет вознагражден из собственных сумм ее высочества»[9].

Кологривов выступал связующим звеном между французским маэстро и Обществом. Еще в конце сентября 1867 года он «почтительнейше просит дозволения» у великой княгини «войти с Берлиозом

---

[1] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 6. Письмо Шарля Беккера к Василию Кологривову. От 29 сентября (новый стиль) 1867 года. На французском языке. В оригинале: «M. Derffel me prie d'ajouter que M. Berlioz paraît beaucoup craindre qu'on ne lui accorde pas un assez grande nombre de répétitions pour les concerts. Monsieur Derffel pense même que M. Berlioz renoncerait probablement complètement à les diriger, s'il trouvait des difficultés pour un point qu'il regarde comme le plus [essentiel] dans son contrat».

[2] Перевод с французского. В оригинале: «Je vois qu'en Russie comme ailleurs on ne peut pas faire de l'art. J'avais cru pouvoir faire entendre au public russe une exécution irréprochable, exceptionnelle, et je suis un niais, nous ferons ce que nous pourrions et ce ne sera pas grande chose. <...> Si on ne peut pas répéter mes partions on ne les jouera pas, voilà tout».

[3] В то время Берлиоз служил в Консерватории в должности библиотекаря.

[4] Кологривов Василий Алексеевич (1827–1874) – музыкальный деятель, один из учредителей РМО. До осени 1868 года также занимал пост инспектора музыки в Дирекции императорских театров, где, вероятно, улаживал все вопросы, касающиеся найма артистов Театральной дирекции для оркестра РМО.

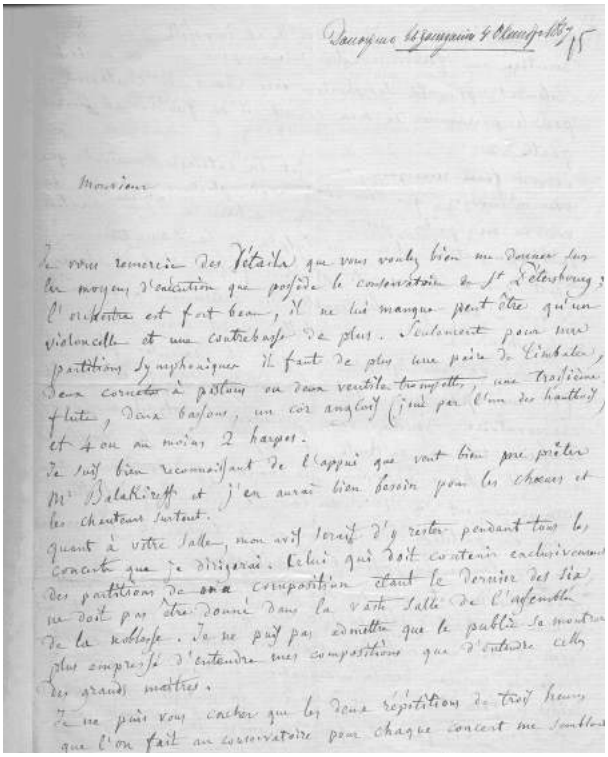
[5] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1 № 90. Л. 8. Письмо Кологривова к Елене Павловне с приложенным письмом Берлиоза. Датировано 5 октября (старый стиль) 1867 года. На русском языке.

[6] Вероятно, речь идет о статье в газете «Русский инвалид». См. Петербургская хроника. Русское Музыкальное Общество // Русский инвалид. 1867. 1 октября (№ 271).

[7] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 27. Телеграмма. 1867 год. На французском языке. В оригинале: «Madame la Grande Duchesse [a lu] dans L'invalide que la Société musical fait venir M Berlioz tandis que c'est son Altesse Impériale qui dans sa sollicitude pour la Société fait se sacrifice».

[8] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 90. Л. 10. Письмо Кологривова к Елене Павловне от [15] 27 октября 1867 года. На русском языке.

[9] Петербургская хроника // Голос. 1867. 18 октября (№ 288). О предстоящем концерте Ап. Контского. О приглашении Г. Берлиоза дирижировать концертами РМО.



Факсимиле первой страницы письма Г. Берлиоза В. Кологривову от 10 октября 1867 года

в переписку о разных подробностях <...> по устройству концертов»[1]. Первое письмо Кологривова Берлиозу, относящееся к началу октября 1867 года, было недавно обнаружено в Российском государственном историческом архиве в Санкт-Петербурге[2]. Оно представляет значительную ценность. В нем приводится подробное описание возможностей оркестра и хора Общества, состава исполнителей, уровня музыкальной подготовки оркестра, хора и солистов, сообщается и о возможных трудностях в организации будущих концертов. Также предоставляются данные о составе Общества, вместительности концертных залов и состоянии музыкальной библиотеки к моменту приезда Берлиоза в 1867 году, что позволяет составить перечень партитур французского композитора, которые на тот момент были в наличии в Петербурге, и к которым, соответственно, имели доступ русские музыканты[3].

В ответном письме[4] Берлиоз уточнил, какие дополнительные инструменты, к уже имеющимся в составе оркестра Общества, ему необходимы, а именно: дополнительная виолончель и контрабас, пара литавр, два корнет-а-пистона или две трубы с вентилями, третья флейта, два фагота, один английский рожок, четыре (или как минимум две) арфы. Он также просил приступить к копированию и разучиванию партий, а также переводу текстов вокальных партий на русский язык.

Кроме того, Берлиоз отправил по почте новейшие издания партитур опер Глюка, отсутствовавшие на тот момент в России. Об этом мы узнаем из его телеграммы: «*Г-ну Кологривову, Дирекция императорских театров, Россия. Получили ли Вы партитуры Глюка. Берлиоз. Улица Кале, Париж*»[5], на что Кологривов отвечает: «*Партитуры Глюка Ифигения Армида Альцеста Орфей получены*»[6].

Программы концертов

Поскольку Берлиоз был приглашен дирижировать концертным сезоном РМО, в его обязанности входил подбор репертуара, соответствующего программной политике Общества, которое, согласно Уставу, «желало ознакомить публику с различными отраслями классической музыки» [2, с. 15]. Естественно, возникает вопрос: какую именно музыку в России считали в то время «классической»? Если ориентироваться на хрестоматийные программы концертов РМО под управлением А. Рубинштейна за 1859–1867 годы, то первые позиции занимали, соответственно, Бетховен, Мендельсон, Шуман, Глинка, Моцарт и Вебер.

Берлиоз, что вполне естественно, запрашивает список нот сочинений «классиков», хранящихся в библиотеке Петербургской консерватории, свидетельство чему находим в личных записях Кологривова: «Господин Берлиоз желает, чтобы ему выслали выписку

---

[1] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1 № 90. Л. 5. Датировано 11 сентября (старый стиль) 1867 года. На русском языке.

[2] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 90. ЛЛ. 11-12. Копия с письма Кологривова к Г. Берлиозу. Датировано [22 сентября] 3 октября 1867 года. На французском языке. Оригинальный текст этого письма, ранее не публиковавшийся ни в России, ни за рубежом, был передан автором этих строк для публикации в девятом, дополнительном томе Полного собрания переписки Берлиоза [8]. Русский перевод приводится в Приложении к настоящей статье.

[3] В этот перечень входили: «Эпизод из жизни артиста», «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Бегство в Египет», увертюры «Король Лир», «Римский карнавал», «Тайные судьи», «Бенвенуто Челлини», а также № 5 и № 6 из «Лелио» и хор «Tibi omnes» из «Te Deum».

[4] Его перевод также см. в Приложении к настоящей статье.

[5] 30 ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 14. Телеграмма Берлиоза (Париж) к Кологривову (Петербург). Датирована 17 октября (новый стиль) 1867 года. На французском языке. Оригинал: «Mr Kologrivoff. Direction des Théatres Imperiaux Russie. Avez vous reçu partitions de Gluck. Berlioz rue Calais 4 Paris».

[6] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 13. Записка Кологривова, копия депеши, оправленной Кологривовым (Петербург) Берлиозу (Париж). Датирована: 6 октября 1867 года (старый стиль). На французском языке. В оригинале: «Partitions de Gluck Iphigénie Armide Alceste Orphée reçu Kologrivoff». Факт получения указанных партитур Кологривов подтверждает также в письме Елене Павловне от 5 (17) октября 1867 года (Ф. 408. Оп. 1. № 90. Л. 8).

из каталога музыкальной библиотеки Консерватории, в которой в особенности будет отмечено наличие классических сочинений (партитур, вокальных и инструментальных голосов), с целью составить программы будущих концертов»[1].

Известно три этапа составления этих программ. Первый зарегистрирован в записях Кологривова еще до начала его переписки с Берлиозом. Вероятно, он получил эти данные от Елены Павловны:

«*Г-н Берлиоз назначил программу первого концерта: Героическая симфония Бетховена, второй акт из «Орфея» Глюка, ночной дуэт из оперы «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза и увертюра к «Эврианте» Вебера. В следующих концертах г-н Берлиоз желает исполнить следующие фрагменты [опер] Глюка: а) Опера «Армида», сцена охоты [...] б) Опера «Ифигения в Тавриде», сцена из 1 акта [...] с) Опера «Альцеста», третья сцена из 1 акта до конца этого акта [...]*»[2].

Второй предварительный вариант программ всех шести концертов Берлиоз сообщает Кологривову в вышеупомянутом письме (см. в Приложении). Из «классиков» в нее вошли сочинения Бетховена, Моцарта, Глюка и Вебера – композиторов, которых Берлиоз во многом считал своими творческими наставниками[3]. Однако «Мендельсон, Шуберт, Шуман отсутствовали, не говоря уже о Листе и Вагнере», – сетовал позднее Н. А. Римский-Корсаков [3, с. 98].

Кологривов также остался не совсем доволен выбором Берлиоза, о чем и сообщал в письме великой княгине Елене Павловне: «... *составленные Берлиозом программы не совсем удовлетворительны, на пр[имер] в первом концерте он назначил четыре вещи Моцарта, что будет монотонно, впрочем он сам пишет, что это только проект, а потому с причудам его [может] действительно многое сменится*»[4].

Итоговые программы[5] были составлены, вероятно, уже по прибытию Берлиоза в Петербург. Они существенно отличались от предварительных.

Как видно из сравнительной таблицы на с. 35 сокращению подверглась прежде всего музыка классиков: в частности, не были исполнены Девятая симфония Бетховена, концерт Моцарта, квартет Гайдна, ария Зарастро, увертюра к «Эврианте» и другие сочинения. Зато прозвучало гораздо больше сочинений самого Берлиоза. Они оказались включены в программы почти каждого концерта. Хотя в основном это была музыка уже знакомая русской публике по предыдущим концертным сезонам РМО – увертюры, «Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии», фрагменты из «Ромео», «Фауста» и Реквиема.

По словам В. Стасова, именно Кологривов (совместно с Балакиревым) настоял на том, что «выпущены были из программ некоторые чересчур устарелые вещи Моцарта и Гайдна и заменены сочинениями Берлиоза, более современными и интересными» [4, с. 455]. И действительно, Кологривов еще до отъезда, вопреки желанию Елены Павловны, попросил Берлиоза включить в концертные программы свои «большие» сочинений целиком, на что Берлиоз ответил: «Я могу вам ответить лишь то, что я только и сделал, что следовал намерениям Великой княгини, и мне не следует поступать иначе. Потому ничего не меняйте в программах»[6] [7, с. 613 / № 3293]. Также именно Кологривов настаивал на том, чтобы сочинениям Берлиоза был отведен не один концерт, а целых два полных вечера. Он же предлагал исполнять его сочинения не в Малом зале Дворянского собрания (в доме Елисеева), а в Большом. «Великая княгиня [...] ничего не имеет против двух концертов в Зале Дворянского собрания, принимая во внимание, что господин Берлиоз видит необходимость в большей зале для исполнения своих собственных сочинения, для которых необходим усиленный оркестр»[7]. Берлиоз не без лишней скромности отказывается от большей залы: «не могу согласиться с тем, что публике будет более

---

[1] См. ЦГИА СПб. Ф 408. Оп. 1. № 89. Л. 7. Заметка Кологривова. На французском языке. В оригинале: «M. Berlioz voudrait qu'on lui envoyât un extrait du catalogue de la bibliothèque musicale du Conservatoire dans lequel il serait fait mention spécialement des ouvrages classique qui s'y trouverait (partition avec les vois copiées complètes du chœurs et de l'orchestre) enfin de pouvoir fixer les programme des concerts ultérieurs». Заметим также, что в качестве образца «классической» части программы Берлиоз мог руководствоваться программами концертов РМО за 1866–67 годы, высланными ему Кологривовым.

[2] См. ЦГИА СПб. Ф 408. Оп. 1. № 89. Л. 6. Заметка Кологривова. На французском языке. В оригинале: «Monsieur Hector Berlioz a fixé le programme du premier concert comme suit:1. Symphonie Héroïque – Beethoven; 2. Le second acte complet d'Orphée – Gluck; 3. Duo nocturne de l'opéra Beatrice et Bénédicte – Berlioz; 4. Ouverture d'Euryanthe – Weber. Dans les concerts suivants M. Berlioz désire faire exécuter les morceaux de Gluck ci-dessous indiqués: a) Opéra Armide "la scène de la haine" [...] b) De l'opéra Iphigénie en Tauride la scène du l acte [...] c) de l'opéra Alceste la 3 scène du 1 acte jusqu'à la fin du même acte [...]».

[3] Интересно, что «классический» период для Берлиоза ассоциировался с творчеством его предшественников и завершался рубежом 1820–1830-х годов – временем начала его собственной композиторской деятельности.

[4] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 90. Л. 8. Письмо Кологривова к Елене Павловне. Датировано 5 октября (старый стиль) 1867 года.

[5] РНБ. Отдел рукописей. Ф. 41 оп. 1. № 1608. Балакирев. Русское музыкальное общество. Программы симфонических концертов под управлением Берлиоза.

[6] В оригинале: «Tout ce que je puis vous répondre c'est que je n'ai fait que suivant les intentions de madame la Grande Duchesse et qu'il ne peut pas me convenir d'agir autrement. Anssi ne changez rien à ces programme».

[7] ЦГИА СПб. Ф. 408. оп.1. № 89. Л. 26. Письмо Шарля Беккера к Кологривову из Рагаз 18 октября 1867 года (новый стиль). На французском языке. В оригинале: «Mme Grande Duchesse [...] n'a rien contre les duex concerts à la Salle de la Noblesse vu que Monsieur Berlioz croit avoir besoin d'une plus grande salle pour ses propre composition qui devraient exécutées par un orchestre renforcé».

Номер концерта	Предварительная программа	Итоговая программа
1.	1) Бетховен. Пасторальная симфония. 2) Моцарт. Хор жрецов Изиды из оперы «Волшебная флейта». 3) Моцарт. Концерт для фортепиано до минор. 4) Моцарт. Хор Ave verum. 5) Моцарт. Ария Графини из оперы «Свадьба Фигаро» (исп. А. Реган). 6) Вебер. Увертюра к опере «Оберон».	1) Бетховен. Пасторальная симфония. 2) Моцарт. Хор жрецов Изиды из оперы «Волшебная флейта». 3) Берлиоз. Увертюра к опере «Бенвенуто Челлини». 4) Моцарт. Ария Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» (исп. А. Реган). 5) Моцарт. Хор Ave verum. 6) Берлиоз. «Разлука», романс для меццо-сопрано с оркестром (исп. А. Реган). 7) Вебер. Увертюра к опере «Оберон».
2.	1) Бетховен. Увертюра «Леонора». 2) Глюк. Фрагменты из «Ифигении Тавриде»: речитатив и ария Тоаса (баритон); Хор и балет скифов. 3) Гайдн. Гимн императору Австрии (тема с вариациями) из Квартета № 77 4) Бетховен. Симфония Си-бемоль мажор.	1) Бетховен. Увертюра «Леонора». 2) Глюк. Отрывки из 1 акта оперы «Ифигения в Тавриде»: Речитатив и ария Тоаса, хор скифов, речитатив Тоаса, пляски скифов перед жертвоприношением, хор скифов. 3) Берлиоз. «Эпизод из жизни артиста».
3.	1) Бетховен. Героическая симфония. 2) Моцарт. Ария Зарастро для баса из «Волшебной флейты». 3) Глюк. Второй акт из оперы «Орфей» (исп. Е. Лавровская). 4) Вебер. Увертюра к опере «Эврианта».	1) Берлиоз. Увертюра «Римская масленица». 2) Венявский. Концерт для скрипки (исп. Г. Венявский). 3) Глюк. Второй акт оперы «Орфей» (Орфей – Е. Лавровская). 4) Берлиоз. Reverie et caprice для скрипки (исп. Г. Венявский). 5) Бетховен. Симфония до минор.
4.	1) Мендельсон. Увертюра «Фингалова пещера». 2) Берлиоз. Романс для скрипки (исп. Г. Венявский) 3) Глюк. Сцена Ненависти из «Армиды» (исп. м-ль Будель) 4) Бетховен. Симфония до минор	1) Бетховен. Симфония № 3. 2) Берлиоз. «Оффертoрий» из «Реквиема». 3) Глюк. Отрывки из первого акта оперы «Альцеста». 4) Берлиоз. Увертюра «Тайные судьи».
5.	1) Бетховен. Симфония с хорами [№ 9] 2) Берлиоз. Ночной дуэт из оперы «Беатриче и Бенедикт» (исп. А. Реган и Е. Лавровская) 3) Вебер. Увертюра к опере «Фрейшютц».	1) Вебер. Увертюра к опере «Фрейшютц». 2) Паганини. Первый концерт для скрипки (исп. Г. Венявский). 3) Вебер. Ария Агаты из оперы «Фрейшютц» (исп. А. Реган) 4) Бетховен. Концерт ми-бемоль мажор (исп. А. Дёрфель) 5) И.С. Бах. Ария для скрипки в сопровождении квартета (исп. А. Вильгельми) 6) Гайдн. Ария архангела Гавриила из оратории «Сотворение мира» (исп. А. Реган). 7) Бетховен. Симфония № 4.
6.	1) Берлиоз. Фрагменты из «Ромео и Джульетты», № № 1, 2 и 4. 2) Берлиоз. «Разлука», мелодия из «Летних ночей» (исп. А. Реган). 3) Берлиоз. «Пленница», мелодия (исп. Е. Лавровская). 4) Берлиоз. Хор сильфов из «Осуждения Фауста», тенор; бас; хор. 5) Берлиоз. «Гарольд в Италии» (соло на альте – Г. Венявский).	1) Берлиоз. Отрывки из «Ромео и Джульетты»: II часть (Ромео один, мечтает), III часть (сад Капулетти, хор гостей) и IV часть (скерцо Царицы Маб). 2) Берлиоз. Отрывки из «Осуждения Фауста» (берега Эльбы, ария Мефистофеля, хор гномов и Сильфов, пляска сильфов). 3) Берлиоз. «Гарольд в Италии» (соло на альте – М. Вейкман).

Сравнительная таблица предварительных и итоговых программ шести концертов п/у Г. Берлиоза в Петербурге в сезоне1867–1868 годов

Здание Дворянского собрания в Санкт-Петербурге (ныне – Филармония), в зале которого состоялось большинство концертов Г. Берлиоза во время его гастролей в сезоне 1867–1868 годов (современное фото)

интересно услышать мою музыку, чем сочинения великих мастеров»[1] [7, с. 607 / № 3289] – отвечает он.

Приезд Берлиоза в 1867 году в Петербург знаменателен прежде всего тем, что он стал первым зарубежным дирижером, приглашенным управлять концертами Русского музыкального общества! Эта поездка принципиально отличалась от первых гастролей композитора в России в 1847 году[2], когда он исполнял исключительно свои сочинения. Теперь же, по настоянию Елены Павловны, его главной задачей было исполнение произведений «классиков». Лишь позднее, по настоянию членов Общества, в программы было включено больше его композиций.

Архивные документы помогают живо представить также особенности функционирования Русского музыкального общества и ту важную роль, что играла его августейшая покровительница. Ведь именно великая княгиня Елена Павловна, напомним, настояла на приглашении Берлиоза в Петербург и оплатила из своих средств все расходы, включая солидный гонорар, что (если мы не ошибаемся) было единственным прецедентом в истории Общества. Впрочем, несмотря на «золотые горы», обещанные великой княгиней во время их встречи в Париже, в реальности все обстояло далеко не идеально: недостаточное количество репетиций, ограниченность в выборе программ, полупрофессиональный хор, сравнительно небольшая зала для выступлений. Но, к счастью, всему этому не удалось омрачить впечатления от гастролей французского музыканта.

Берлиоз приехал в Россию всего за пару лет до своей кончины. Изможденный болезнями, одинокий после потери своих близких. Однако, как ни странно, это утомительное путешествие стало глотком свежего воздуха для усталого от постоянной борьбы непризнанного композитора. «Надо вам сказать, – писал он про один из своих петербургских концертов, – что, несмотря на мои страдания, когда я подхожу к пюпитру и вижу вокруг себя всех этих симпатичных людей, я чувствую себя ожившим и дирижирую, как мне, может быть, никогда не удавалось дирижировать»[3] [7, с. 639 / № 3315].

Литература

1. *Берлиоз Г.* Избранные письма. Т. 2. М.: Музыка, 1985.
2. Отчет деятельности Санкт-Петербургского отделения Императорского русского музыкального общества (1859–1909) / сост. Н. Финдейзен. СПб., 1909.
3. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955.
4. *Стасов В.* Лист, Шуман и Берлиоз в России (1889) // *Стасов В.* Избр. соч. в 3 томах. М., 1952. Т. 2. С. 409–484.
5. *Сырейщикова А.* К истории первых гастролей Берлиоза в России: неизвестное письмо А. Н. Верстовскому // Старинная музыка. 2016. № 1. С. 25–31.
6. *Сырейщикова А.* Новые подробности первого турне Берлиоза в России: программы, даты, пресса // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 1. С. 207–227.
7. *Berlioz H.* Correspondance générale, VII vol. / éd. générale Pierre Citron. Paris: Flammarion, 2001.
8. Nouvelles Lettres de Berlioz, de sa famille, de ses contemporains // *Berlioz H.* Correspondance générale. Vol. IX. Suppléments 2 / éd. Peter Bloom, Joël-Marie Fauquet, Hugh Macdonald, and Cécile Reynaud, Arles: Actes Sud, 2016.
9. *Bartlett R.* Wagner and Russia. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1995 (Cambridge Studies in Russian Literature).

[1] В оригинале: «Je ne puis pas admettre que le public se montrera plus empressé d'entendre mes compositions que d'entendre celles des grands maîtres».

[2] См. об этом: [5; 6].

[3] Перевод А. Хохловкиной.

Приложение

Письмо Кологривова – Берлиозу[1]

Санкт-Петербург
22 сентября / 3 октября 1867 года

Сударь,

Его Императорское высочество, Госпожа Великая княгиня Елена [Павловна], августейшая покровительница Русского музыкального общества соизволила сообщить Дирекции общества, что Вы любезно приняли приглашение приехать в Санкт-Петербург, чтобы продирижировать шестью концертами общества.

Эта счастливая новость была принята нашей Дирекцией с величайшим удовольствием, она польщена честью которую вы ей оказываете и рада представившейся Русскому музыкальному обществу возможности насладиться вашим выдающимся талантом.

В соответствии с Вашими пожеланиями, Дирекция мне поручила передать Вам следующие детали, касающиеся организации концертов в Музыкальном обществе.

В зимний сезон Дирекция дает ежегодно несколько концертов с целью развить музыкальный вкус публики. По этой причине предпочтение отдается исполнению классической музыки.

Тем не менее, с целью поощрить молодых русских композиторов, Дирекция считает своим долгом исполнять несколько раз в концертах Общества новые сочинения.

Наше Музыкальное общество насчитывает 500–600 членов – это и есть наша публика; как следствие зала выбирается соответствующая этому количеству публики. На нынешний сезон Дирекция сняла прекрасную залу Дворянского собрания (Невский проспект, у Полицейского моста). Подготовка музыкальной части концерта доверена г. Балакиреву, молодому артисту выдающегося таланта, композитору и почитателю вашего таланта, в прошлом году он участвовал в исполнении двух больших опер Глинки – «Жизни за царя» и «Руслана» в Праге. Г-н Балакирев также займется подготовкой хора для обычных концертов Общества. Что касается предварительной подготовки музыкальной части концертов, которые состоятся под вашим руководством, а именно оркестра и хора, то г-н Балакирев во всем готов следовать указаниям, которые вы сочтете необходимым нам сообщить.

Оркестр для концерта состоит из 70–80 лучших артистов оркестра Императорских театров (12 первых, 12 вторых скрипок, 8 альтов, 7 виолончелей, 6 контрабасов и т. д. Хор состоит из 80–100 человек, большая часть которых – ученики консерватории, а остальные – любители. Хор, надо сказать откровенно, не так силен, как оркестр, но мы стараемся улучшить эту слабую сторону концертов.

Сольные партии исполняются студентами Консерватории, артистами и музыкантами-любителями. Перед каждым концертом мы обычно устраиваем по две трехчасовые репетиции с оркестром, что было практически достаточным. К сожалению, ни время, ни средства не позволят нам увеличить количество репетиций. Однако что касается исполнения ваших больших Сочинений, мы сделаем столько репетиций, сколько Вы посчитаете необходимым.

Библиотека Музыкального общества располагает почти всеми существующими классическими произведениями, если по случайности чего-то будет не хватать для ваших концертов, мы можем это найти в Петербурге или в Москве, или заказать из-за границы.

Что касается Ваших сочинений, то мы располагаем только следующими Симфониями: «Эпизод из жизни артиста», «Гарольд в Италии», «Бегство в Египет», увертюры «Король Лир», «Римский карнавал», «Тайные судьи», «Бенвенуто Челлини», полная партитура, 12 скрипок и т. д., «Ромео и Джульетта» (полностью, партитура, не дублированный квартет), «Лелио» № 5 и 6, и, наконец, Хор «Tibi omnes» без партий[2].

Г-н Берлиоз, не могли бы вы отправить партитуры сочинений, которые Вы выбрали для своего первого концерта, Дуэт ночной из оперы Беатрис и Бенедикт, чтобы мы смогли скопировать музыку до вашего приезда, а если партии для голоса изданы – прислать их нам или привезти с собой оркестровые партии.

ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 89. Л. 11–12. Письмо Кологривова к Берлиозу от 3 октября 1867 (новый стиль). См. также копию: Ф. 408. Оп. 1. № 90. Л. 7.

Берлиоз в ответном письме настаивает, что партии «Chœur des Sylphes» из «Damnation de Faust», «Roméo et Juliette» и «Tibi omnes» (из Te Deum) также имелись в Петербурге.

Чтобы Вы имели представление о концертах Русского музыкального общества, имею честь отправить этим письмом программу десяти концертов прошлого сезона[1] и нескольких концертов текущего года, которые будут проведены под руководством Балакирева до Вашего приезда.

Что касается оперных сцен Глюка, которые Вы хотели исполнить в концерте под вашим руководством, то мы уже начали делать копии и перевод текста.

Наконец, чтобы Вы были в курсе наших обычных концертов, считаю необходимым прибавить ко всему уже сказанному маленькое наблюдение. Концертная зала, которую дирекция снимает, достаточна чтобы вместить самое большее 700 зрителей.

Если окажется, что в этом году у нас будет столько членов, большая часть публики Санкт-Петербурга не будет иметь возможности Вас услышать. Чтобы избежать этого неудобства, было бы возможно дать первые четыре концерта под Вашим руководством в зале Дворянского Собрания, а два последних – в Большой зале Дворянского Собрания. Там Вы могли бы исполнить ваши большие сочинения для двойного оркестра и хора, чтобы весь музыкальный мир Санкт-Петербурга смог прийти послушать и насладиться знаменитым композитором нашего времени[2].

Будьте так любезны сообщить мне Ваше мнение по этому поводу, в остальном, Дирекция Музыкального Общества будет с нетерпением ожидать Вашего ответа на это письмо.

Соблаговолите принять уверения в моем самом глубоком почтении.

Кологривов».

Письмо Берлиоза – Кологривову[3]

[Париж, 10 октября 1867 года]

Милостивый государь,

Благодарю Вас за информацию по поводу исполнительских средств, которыми располагает консерватория Санкт-Петербурга; оркестр замечательный, ему не хватает, пожалуй, лишь одной виолончели и одного контрабаса. Для моих симфонических партитур понадобится также пара литавр, два корнет-а-пистона или две трубы с вентилями, третья флейта, два фагота, один английский рожок (на котором будет играть гобоист), четыре (или как минимум две) арфы.

Я благодарен за помощь, которую готов оказать мне г-н Балакирев, в которой я буду очень нуждаться, в особенности для хоров и певцов.

Что же касается вашей залы[4], я бы предпочел в ней остаться на время всех концертов, которыми буду руководить. Последний из шести концертов, состоящий из моих сочинений, не следует проводить в большой зале Дворянского собрания. Я не могу согласиться с тем, что публике будет более интересно услышать мою музыку, чем сочинения великих мастеров.

Не могу не скрывать, что две репетиции по три часа перед каждым концертом, которые мы проводили в Консерватории[5], кажутся мне совершенно недостаточными; но так как невозможно иметь большее количество, мы сделаем все возможное, чтобы ими ограничиться. Только для хоровой симфонии Бетховена и для моей концертной программы нужно будет абсолютно точно по четыре репетиции.

Я хотел бы заметить относительно нотного каталога, к которому вы меня отослали, что у вас должно быть несколько партитур, о которых Вы мне не говорите, в том числе 77-й квартет Гайдна и хор Сильфид из «Осуждения Фауста», который несколько раз был исполнен в Санкт-Петербурге.

Если вы не располагаете дубляжом струнных моей симфонии «Ромео и Джульетта», значит, фрагменты этой симфонии были несколько раз исполнены не консерваторией, а каким-то другим музыкальным учреждением.

Пожалуйста, раздобудьте эти три сочинения, а также переведите на русский язык и разучите с хористами двойной хор мужчин (песню) в начале третьего номера (в ля) из «Ромео и Джульетты».

Партитура Te Deum, в которую входит Tibi omnes, есть у двух человек в Санкт-Петербурге.

---

[1] Программы, приложенные к этому письму, не найдены.

[2] В итоге первый концерт Берлиоза был дан в доме Елисеева (Невский проспект, дом 15), а последующие пять концертов из-за большого наплыва публики было решено перенести в большую залу Дворянского собрания (ныне – большой зал Филармонии).

[3] ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. № 90. Л. 15-16об.

[4] Малая зала Дворянского собрания а Невском проспекте (Дом Елисеева).

[5] Имеется в виду Парижская консерватория.

Не беспокойтесь ни о дуэте из «Беатриче», ни о пьесе для голоса («Отсутствие»), я привезу их с собой. Но дайте мне знать, если вы не сможете найти партии и русский перевод фрагмента из «Осуждения Фауста»; нужно будет тогда их перевести и заказать ноты у Ришелье в Париже. Нужно также, чтобы фрагмент из «Армиды» был разучен мадемуазель Будель из русского театра как можно скорее, если, конечно, вы не найдете еще одно энергичное сопрано на роль Ненависти в той же самой сцене. В противном случае мадемуазель Будель должна будет петь фрагмент из «Альцесты», с баритоном и с мужским голосом для соло оракула.

Я настоятельно прошу Вас, позаботиться об этих деталях и убедиться, что новые копии не содержат ошибок. Нужно будет также скопировать партии арии графини из четвертой картины «Фигаро» Моцарта.

Вот проекты программ, которые я составил:

Первый концерт

Пасторальная симфония (Бетховен). – Хор жрецов Изиды из Волшебной флейты (Моцарт). – Концерт для фортепиано до минор Моцарта. – Ave Verum, хор Моцарта. – Ария Графини из Фигаро Моцарта в исполнении мадемуазель Реган. – Увертюра к Оберону (Вебер).

Второй концерт

Тавриде (Глюк): речитатив и ария Тоаса (баритон); Хор и балет скифов. – Гимн императору Австрии из квартета № 77 (Гайдн), тема с вариациями. – Симфония Си-бемоль мажор (Бетховен).

Третий концерт

Героическая симфония (Бетховен). – Ария Зарастро для баса из Волшебной флейты (Моцарт). – Второй акт полностью из Орфея (Глюк), в исполнении мадемуазель Лавровской. – Увертюра к Эврианте (Вебер).

Четвертый концерт

*Увертюра Фингалова пещера (Мендельсон). – Романс для скрипки (Берлиоз) в исполнении Венявского. – Сцена Ненависти из Армиды (Глюк): Армида – мадемуазель Будель, Ненависть – мадемуазель***; хоры и танцы. – Симфония до минор (Бетховен).*

Пятый концерт

Симфония с хорами (Бетховен). – Ночной дуэт из Беатриче и Бенедикт (Берлиоз), в исполнении мадемуазель Реган и Лавровской. – Увертюра к Фрейшютцу (Вебер).

Шестой концерт

Фрагменты Ромео и Джульетты, симфонии с хорами (Берлиоз), № 1, 2 и 4. – Разлука, мелодия в исполнении мадемуазель Реган (Берлиоз). – Пленница, мелодия в исполнении мадемуазель Лавровской (Берлиоз). – Фрагмент из «Осуждения Фауста» (Берлиоз), хор сильфов, Фауст тенор, Мефистофель бас, хоры. – Гарольд в Италии, симфония с солирующим альтом (Берлиоз), партию альта соло исполнит месье Венявский.

Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано («ЭПТА»)

объявляет о подписке на журнал

ФОРТЕПИАНО

на 1-е полугодие 2017 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования – от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т.ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

*Подписной индекс журнала – **34207**.*

по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***А. Недоспасова* (Новосибирск). О вкладе Петра Великого в развитие отечественной инструментальной музыки**

В статье освещена деятельность Петра I, направленная на развитие в России инструментальной музыки, представлены сведения о формировании военных ансамблей, музицировании при дворе, в городском быту. Появление пленных шведских музыкантов в России в ходе Северной войны ускорило процесс освоения европейских музыкальных традиций. Один из них, Густав Блидстрём создал музыкальную рукопись, известную ныне как «Тобольский манускрипт». Этот уникальный памятник сохранил произведения, звучавшие в Сибири в первой половине XVIII века.

Ключевые слова: Петр Великий; русская инструментальная музыка; военная музыка; Густав Блидстрём; «Тобольский манускрипт».

***Ю. Бочаров* (Москва). Английские сюиты И. С. Баха: страницы истории**

Английские сюиты – одно из наиболее известных и репертуарных собраний клавирной музыки И. С. Баха. Тем не менее эти баховские сочинения вызывают немало вопросов. В частности, до сих пор в музыкознании нет единого мнения о том, где и когда они были написаны. Автор статьи предлагает собственную версию хронологии событий, согласно которой замысел Английских сюит и создание музыки большей их части относятся к Кётенскому периоду (не ранее 1719-го и не позднее начала 1722 года), а завершение этого собрания как единого опуса в привычном для нас составе приходится на конец 1723 – начало 1724 года.

Ключевые слова: И. С. Бах; Английские сюиты; рукописные копии; датировка; Веймарский и Кётенский периоды.

***Е. Вязкова* (Москва). Ошибка И. С. Баха или А. Швейцера? (О роли дуэтов в «Clavierübung III»)**

Статья посвящена Третьей части «Клавирных упражнений» – одному из поздних сочинений И. С. Баха, вокруг которого не прекращаются дискуссии. До сих пор не ясна причина включения в него клавирных дуэтов. Автор статьи объясняет необходимость их присутствия для воплощения единой концепции этого грандиозного циклического произведения.

Ключевые слова: И. С. Бах; «Клавирные упражнения»; дуэты; сборники пьес и циклы.

***Г. Петрова* (Санкт-Петербург). Камерные утра в Петришуле: полемика (по страницам *Sankt-Petersburgische Zeitung*, 1847–1848 гг.)**

В статье рассматривается история первых публичных камерных собраний в Санкт-Петербурге, организованных скрипачом А. Вьетаном, виолончелистом И. Б. Гроссом и другими музыкантами. Анализируется репертуарная политика, позволявшая решать новые исполнительские задачи, задаваться вопросами музыкальной эстетики. Автор подчеркивает, что данные камерные собрания послужили базой для создания корпорации музыкального сообщества, не регламентированного рамками церковного календаря, нуждами Дирекции Императорских театров или салона и ориентированного исключительно на сферу *музыкального искусства*.

Ключевые слова: А. Вьетан; И. Б. Гросс; публичные камерные собрания; репертуар; музыкальная критика.

***А. Сырейщикова* (Москва). О русском ангажементе Берлиоза: из архивов Русского музыкального общества**

Статья посвящена истории подготовки гастрольной поездки Гектора Берлиоза в Петербург в 1867 году. Приводятся и анализируются ранее неопубликованные материалы, касающиеся ангажемента Берлиоза, хранящиеся в архивах Русского музыкального общества (ЦГИА СПб). Восстанавливается хронология событий, приводятся датировка, перевод на русский язык и комментарии различных писем, телеграмм и других архивных документов. Освещается процесс составления программ петербургских концертов под управлением Берлиоза в сезоне 1867–1868 годов. Приводятся предварительный и итоговый варианты этих программ, составленных на основе переписки и архивных материалов фонда Балакирева (РНБ). В приложении впервые публикуется перевод на русский язык ранее неизвестного первого письма В. Кологривова к Берлиозу, а также ответного письма французского композитора.

Ключевые слова: Гектор Берлиоз; Русское музыкальное общество; великая княгиня Елена Павловна; Василий Кологривов; гастроли; письма; архивы.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: *www.stmus.ru* (страница «Информация для авторов»)

ABSTRACTS

***Anna Nedospasova* (Novosibirsk). O vklade Petra Velikogo v razvitie otechesvennoj instrumental'noj muzyki / About Piter the Great's contribution to development of Russian instrumental music**

Peter I's activity aimed at the development in Russia of instrumental music is covered in the article, data on formation of military ensembles, playing music at court, in private life are submitted. Appearance of captured Swedish musicians in Russia during the Great Northern war accelerated process of assimilation of the European musical traditions. One of them, Gustav Blidström created the musical manuscript known nowadays as "The Tobolsk manuscript". This unique monument contains the works sounding in Siberia in the first half of the 18th century.

Key words: Peter the Great; Russian instrumental music; military music; Gustaf Blidström; Tobolsky manuscript.

***Yury Bocharov* (Moscow). Anglijskie suity J. S. Bacha: stranitsy istorii / J. S. Bach's English Suites: a history of creation of the work**

The English suites is a famous clavier work of J. S. Bach. But there is no consensus in musicology about where and when these suites were written. The author offers new version of chronology. In his opinion, Bach wrote the most part of English suites in Köten in 1721. Possibly, at the beginning of 1722 process of composition was unexpectedly interrupted. And the English suites received the traditional structure only in Leipzig (at the end of 1723 – the beginning of 1724).

Key words: J. S. Bach; English suites; clavier music; Baroque.

***Elena Wjaskova* (Moscow). Oshibka J. S. Bacha ili A. Schweitzera? (O roli duetov v "Clavierübung III") / J. S. Bach or A. Schweitzer's mistake? (About a role of the duets in "Clavierübung III")**

The article is devoted to the Third part of Clavierübung, one of late Bach's compositions which is still a point of hot discussions in musicological researches. The author argues that this work has to be considered as a cycle and the Duettos add necessary factors to the unity of composition.

Key words: J. S. Bach; Clavierübung; duetto; fugue; composition.

***Galina Petrova* (St. Petersburg). Kamernye utra v Petrishule: polemika (po stranitsam *Sankt-Petersburgische Zeitung*, 1847–1848) / Chamber *matinées* at Petrischule: a polemic overview (through the pages of *Sankt-Petersburgische Zeitung*, 1847–1848)**

The paper looks at the history of first chamber music gatherings, organized by violinist Henri Vieuxtemps and cellist Johann B. Groß as well as other musicians, analyzing the repertory that allowed for the address of new performance objectives and the consideration of musical aesthetics. The author emphasizes the fact that chamber music gatherings laid the foundations for creating the corps of the music community, outside the norms and restrictions of the ecclesiastical calendar, and the needs of the Directorate of the Imperial theatres, and salons, focusing instead solely on *the art of music*.

Key words: H. Vieuxtemps; J.B. Groß; public chamber *matinées*; musical repertoire; musical criticism.

***Anastasiya Syreishchikova* (Moscow). O russkom angagemente Berlioza: iz arhivov Russkogo muzykal'nogo obshchestva / Hector Berlioz's Russian tour (1867): New details from the archives of the Russian Musical Society**

This article focuses on the planning and organization of Hector Berlioz's 1867 concert tour in St. Petersburg. It presents and analyzes hitherto unpublished documents related to Berlioz's engagement by the Russian Musical Society, held in the archival collection of that organization at the Central State Historical Archive in St. Petersburg. The author reconstitutes the sequence of events and provides dates, translations into Russian and analyses of various letters, telegrams and other archival documents. The article sheds light on the way the programs Berlioz produced in 1867–1868 were developed, and compares the draft and final versions of these programs based on archival materials from the Balakirev collection at the Russian National Library. The appendix to this article provides the first Russian translation of a hitherto unknown letter from Vasili Kologrivoff to Berlioz, as well as Berlioz's response.

Key words: Hector Berlioz; Russian Musical Society; Grand Duchess Elena Pavlovna of Russia; Vasili Kologrivoff; concert tour; letters; archive.