

по объему и чрезвычайно важную по проблематике переписку А. Шёнберга с русскими музыкантами (СПб, 2001); обнаружил и исследовал партитуры, по которым осуществлялись петербургские премьеры сочинений Шёнберга<sup>8</sup> и Стравинского...

Капитальная монография А.И. Климовицкого — «Игорь Стравинский. Инструментовки...» — событие в мировом музыковедении. Н.А. Брагинская отметила, что «...Внушительный том, назвать который хочется по-старинному, церемонно — фолиант — напоминает форматом крупномасштабную дирижерскую партитуру...»<sup>9</sup>. Это

сравнение, конечно, относится не только к формату книги, но и к многослойному и тщательно разработанному изложению ходов авторской мысли.

А.И. Климовицкий открыл многим и многим ученикам обаяние и азарт нашей многотрудной профессии. «В какой-то мере мы все его ученики», — заметила А.Л. Порфирьева во время Чтений, посвященных юбилею А.И. Климовицкого, справедливо полагая, что «отношение к его многочисленным трудам как эталону музыковедческого творчества повсеместно и самоочевидно».

«Я благодарен своим Учителям и своим ученикам», — сказал

Аркадий Иосифович, и в этих простых словах можно увидеть высокое «обобщение» Ученого, всегда сохраняющего не только классическую зрелость, но и живейшую непосредственность мышления. Другие слова А.И. Климовицкого: «Уроки глинкавского (а еще бетховенского, малеровского, балакиревского...) слуха таят в себе неисчерпаемые богатства интеллектуальной занимательности и эстетического наслаждения»<sup>10</sup>, — наверняка найдут новые и новые подтверждения, как в трудах самого ученого, так и в работах представителей его школы.

Коллеги

<sup>8</sup> **Климовицкий А.И.** Неожиданные сюжеты петербургской шёнбергианы // Три века Петербурга — музыкальные страницы / Сб. статей и тезисов / Сост. и науч. ред. З.М. Гусейнова. — СПб, 2003.

<sup>9</sup> **Брагинская Н.А.** Приношение Игорю Стравинскому / Газ. «Обертон». — СПб: СПбГК, 2005.

<sup>10</sup> **Климовицкий А.И.** О Романсе Глинки «Люблю тебя, милая роза» (К проблеме специфики слуха композитора) // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. научных трудов / Ред.-сост. А.Л. Порфирьева. — Л., 1986. — С. 80.

Галина ПЕТРОВА

## «Register der Rollen eintheilungen in der Oper» К.-И. Альбрехта

По сравнению с XVIII веком, щедро одарившим Петербург первоклассными итальянскими знаменитостями — Галуппи, Арайя, Сарти, Локателли, панорама имен, представляющих музыкантов первой половины XIX столетия, за редким исключением, выглядит гораздо скромнее. Не случайно в музыковедении, связанном с вопросами культурного контекста (музыкальный быт, концертная практика), за приезжими иностранными капельмейстерами, инструменталистами, служившими в России, закрепилось неточное и на сегодняшний день устаревшее определение — *музыканты второго ряда*. Интересно, что такое, в известной мере, «безличное» отношение к тем, кто закладывал музыкально-исполнительскую традицию и фундамент профессионального образования

в Петербурге, проскальзывает у М.И. Глинки. «...*Немцы* (так называется Глинка *дирижеров* Л. Маурера и К. Шуберта — курсив мой — **Г.П.**), — хотели дать пьесу и моего сочинения. Гр. Мих. Ю. Виельгорский и Львов вытеснили меня...»<sup>1</sup> [3, 354]. В Записках Глинки так упоминает о К. Альбрехте в связи с «Русланом»: «10 августа была первая квартетная проба моей новой оперы <...> Участвовали: 1-я скрипка **Мес** и **Альбрехт** заменивший старика Кавоса, который умер...» [3, 271].

Согласно архивным документам, в Петербург Альбрехт переселился вместе с женой, ангажированной для немецкой оперы в 1838 году. В Предписании Конторы Императорских СПб. театров сообщается: «За необходимостью в певицах, могущих занять хотя временно первое амплу в немецкой опере, ангажи-

рована мною Г-жа Альбрехт, а вместе с ней муж ее скрипач Г-н Альбрехт»<sup>2</sup>.

История петербургской музыкальной культуры сохранила имя Карла Иосифа (Карла Францевича) Альбрехта — дирижера русской оперы, Филармонического общества, Придворной Певческой капеллы. Оно «на слуху» более, чем чье-либо другое из цеха капельмейстеров первой половины века: Ф. Келлера, Г. Ромберга или вышеупомянутого Д. Месса прежде всего потому, что именно Альбрехт вынес на своих плечах все трудности, сопряженные с постановкой «Руслана и Людмилы» Глинки в 1842 году. 23 декабря 1841 Альбрехт писал: «Сегодня меня посетил Глинка (он называет его Glinke), чтобы показать мне многое из своей новой оперы» [4, 72]. Процесс репетиций и 51 представление

<sup>1</sup> О концерте 2 марта 1852 года по случаю пятидесятилетия Филармонического общества.

<sup>2</sup> Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф.497. Оп. 1. Ед. 7827. Л. 1.

оперы (до последнего ее возобновления после 13-летнего перерыва) Альбрехт с неудовольствием и огорчением, сетуя на музыкантов, не сумевших, порой и не желавших обеспечить хорошее исполнение, скрупулезно описал в документе, дошедшем до наших дней в виде рукописи<sup>3</sup> и в научном обиходе, получившем наименование Дневник дирижера Карла Альбрехта.

О том, что Альбрехт вел регулярный дневник, было известно не одному поколению музыкантов благодаря его сыновьям — видным музыкальным деятелям — Евгению, Константину, Людвигу. Однако только в 1922 году А.Н. Римский-Корсаков подготовил фрагменты рукописи Альбрехта к публикации, которой естественно предшествовала огромная работа по расшифровке слепого готического текста. В его статью вошли биографические сведения и, главным образом, основанные на почти поденных записях Альбрехта материалы, отражающие процесс постановки волшебной оперы Глинки, начиная с 13 августа 1842 года. К этой дате приурочена первая квартетная проба оперы, о которой Глинка писал в «Записках», ошибочно отнеся ее 10-му августа.

Размышления Римского-Корсакова над судьбой «Руслана и Людмилы» проникнуты глубоко сочувственным отношением к шедевр Глинки и потому не лишены риторического оттенка. «Благоуханный цветок глинкинской фантазии <...> фатально втаптывается ото дня ко дню, от представления к представлению все глубже и глубже в топкое болото расхлябанной и бездушной казенщины, при столь же бездушном и пустом общественном безразличии <...>» [4, 78].

Приведем также суждение Римского-Корсакова, связанное непосредственно с оркестром. «По национальному своему составу оркестр почти целиком — не исключая дирижера (Месс, Маурер, Келлер, Альбрехт и другие) — состоял из музыкантов-немцев <...>. Ни уровень развития исполнителей вообще, ни национальные симпатии оркестрантов не могли хоть сколько-нибудь поощрять в них чувства художественного долга перед гениальным творением <...>»<sup>4</sup> [4, 77].

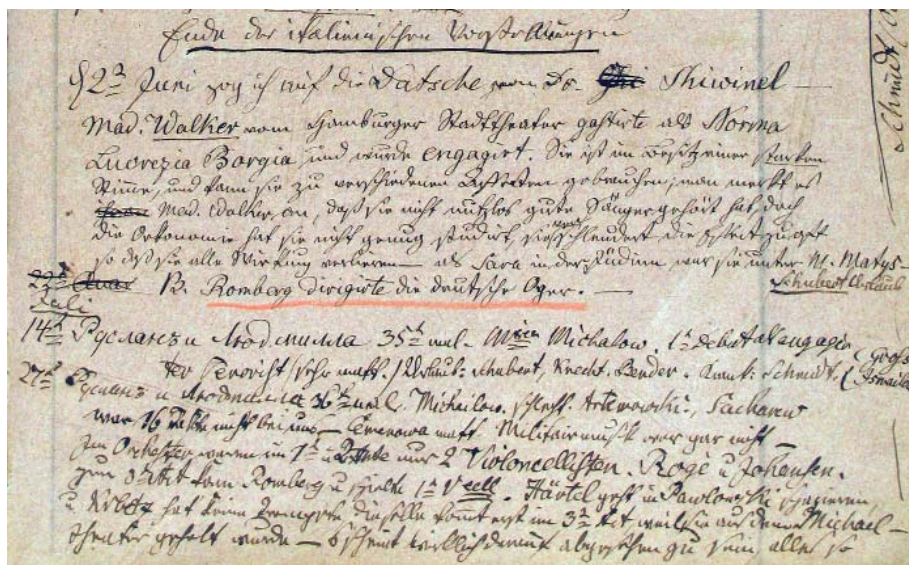


Фото 1. РО РНБ. Фонд Вакселя 124. Оп. 2. Ед. 3. Л. 85 об.

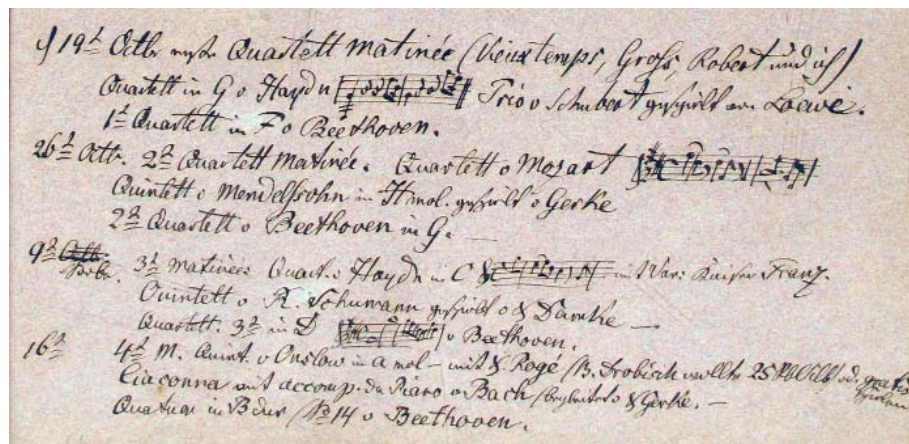


Фото 2. РО РНБ. Фонд Вакселя 124. Оп. 2. Ед. 3. Л. 66 об.

Обратимся теперь собственно к рукописи Альбрехта. Это объемистая тетрадь (лист 119–120 — вкладыш) по типу конторских, серо-голубого цвета, сшитая, переплет на шнурах, бумага грязно-розового цвета, встречаются водяные знаки, местами следы перегибов, какие вероятны в конторских книгах. В верхней части обложки наклеена этикетка, оформленная виньетками в стиле позднего романтизма (изображены гирлянды листьев и колошье). На этикетке — полустертая от времени надпись, сделанная рукой самого Альбрехта: «Regist[er] der [R]ollen eintheilungen in der Oper». В написании сохранены особенности орфографии XIX века.

Итак, озаглавив тетрадь «Register der Rollen eintheilungen in der Oper» («Регистр распределения ролей в опере»), Альбрехт четко обозначил жанр записей. Ниже

под этикеткой приписка, на первый взгляд, оставленная его рукой гораздо позже и по-русски: *Записки Альбрехта 1830–1865 годы*. Эта датировка не выдерживает критики: год кончины музыканта — 1863, первая цифра также весьма условна<sup>5</sup>. Кому принадлежит русский заголовок, написанный в рамках обложки тетради, пока не установлено<sup>6</sup>. Однако с точки зрения жанрового критерия записей Альбрехта, как мы увидим, он вполне правомерен.

Наличие двух подзаголовков: «Регистр» и «Записки» как будто свидетельствует о том, что в тетради **два документа**. В пользу подобного представления — особенности заполнения. Поначалу тетрадь велась от титула, продолжалась, однако, от задника, — таким образом ее невозможно читать последовательно, а приходится переворачивать. Начало заметок относится

<sup>3</sup> Рукописный отдел Российской национальной библиотеки (РО РНБ). Фонд Вакселя 124. Оп. 2. Ед. 3.

<sup>4</sup> Римский-Корсаков приводит довольно распространенное еще в XIX веке суждение.

<sup>5</sup> На л. 23–24 имеется обзор концертов от июля 1823 года по март 1840. Далее вплоть до л. 27 — пустые незаполненные листы, не пронумерованы.

<sup>6</sup> Документ чрезвычайно насыщен фактологическим и проблемным материалом. Подробное исследование в работе автора этих строк.

к Дюссельдорфу (1836 год, Альбрехт — репетитор хора в театре). Назначение дирижером оперной труппы вероятно подтолкнуло музыканта продолжить записи буквально с нового листа, — поэтому пребывание в других городах (Кенигсберг, июль 1837 года. Любек, 28 сентября 1837, Копенгаген, июль 1838 и снова Любек, 15 апреля 1838), по которым Альбрехт гастролировал, пока не получил контракт в Петербурге, ведется уже с другой стороны обложки. Поэтому же и сквозная архивная пагинация — по десяткам<sup>7</sup> — (авторская пагинация в верхнем углу доведена до с. 30 и присутствует только в первой части тетради) — противоречит реальному расположению материала: с двух сторон.

Таким образом, анализ увертюры Бетховена «Фиделио» оп. 72, 1814<sup>8</sup> — фрагмент, на котором обрывается «первый документ», приходится на л. 27, в то время как первая запись «второго документа» (подзаголовок «Музыкальный репертуар Кенигсберга») оказывается на обороте последней страницы дневника — л. 118. Используются черные чернила (темных и более светлых оттенков), простой и цветной карандаши.

В «первом документе» пространство хорошо структурировано<sup>9</sup>, имеется небольшой отступ от левого поля, листы, начиная со второго, разлинованы карандашом, среди выделенных рубрик: репертуар театров, ампула певцов, т.е. именно то, что Альбрехт определял для себя словом *Регистр* или *Реестр*. В подзаголовках выносятся фамилии певцов (Mad. Albrecht, Hr. Reiner, Mad. Schenk, Dlle Stephanye, Hr. Breuer, Hr. Witte и другие), в графы — названия произведений (Die Weise Dame, Freischuetz, Don Guan, Fidelio) и роли (Anna, Annchen, Agate, Donna Anna, Marzellina), композитор не указан (даже если это Моцарт, Вебер, Бетховен)<sup>10</sup>.

Во «втором документе» меняется система записей: графы уступают

место абзацам (по одному абзацу на спектакль, Кёнигсберг, Копенгаген) с указанием названия, исполнителей главных ролей, краткого содержания, аналитическими репликами. Постепенно (начиная с Любека) заполнение листа становится сквозным (к «расграфлению» Альбрехт вернется уже в Петербурге), однако даты музыкальных событий, вынесенные в левое поле: месяц, число, день недели, берут на себя организацию пространства.

Приезд в Петербург Альбрехт помечает 15 октября 1838. Название города выделено графически: курсив, нажим, крупный шрифт, «растущевка», перечеркнутый нотоносец — штрихи, свидетельствующие о том, что с новым столичным контрактом музыкант связывал большие надежды. Уже 17 октября (подчеркнуто светло-коричневым карандашом) Альбрехт и его жена Августа включаются в исполнительский процесс. Подробности и детали их первых шагов на музыкальном поприще изложены на листочке белой бумаги, исписанном мелким аккуратным почерком с помарками и исправлениями (по-русски!) так, что возникает иллюзия его прямой причастности к основному документу. И это — вторая загадка тетради Альбрехта (после ее датировки): вкладыш, помеченный как л. 119–120 (пагинация, простой карандаш) — не что иное, как буквальный перевод первой петербургской записи Альбрехта в его «дневнике». Даже без почерковедческой экспертизы очевидно, что эта запись не принадлежит Карлу Альбрехту и выполнена носителем русского языка<sup>11</sup>.

В Петербурге Альбрехт стремительно — в течение двух лет — продвинулся в карьере дирижера. Именно здесь в его записях отчетливо обозначается дирижерская проблематика. Если ранее они носили хормейстерский или капельмейстерский характер (роли, названия опер, ампула), то здесь вводятся рубрики «Proben» и «Ausführun-

gen» с указанием года, числа и месяца, фиксируются оркестровые и квартетные пробы, мелькают фамилии дирижеров (Бера, Месса, Маурера, Лядова, Ромберга)<sup>12</sup>, как правило, подчеркнутые красным карандашом, поля заполняются именами музыкантов (фото 1).

Концертные отчеты, включая квартетные утра (Matinée)<sup>13</sup>, вкрапленные в *поспектакльные записки*, особенно привлекательны своей «небудничной» интонацией, поскольку кроме программки, состава исполнителей, они нередко снабжены нотными примерами (фото 2).

Наконец, нельзя не упомянуть о трех схемах *расположения оркестра*, начертанных Альбрехтом в ходе *апрельских репетиций* (12 и 13) концертов Берлиоза во время его визита в Петербург в 1847 году. Зарисовки Альбрехта оказались единственным документальным материалом, свидетельствующим о реальном расположении оркестра на сцене, в частности, во время исполнения симфонии «Ромео и Юлия»<sup>14</sup>.

В 1850 году меняется характер деятельности Альбрехта в связи с его новым назначением учителем музыки Гатчинского Сиротского института. В гатчинский период, однако, его обязанности учительством не ограничивались<sup>15</sup>. Программы Концертного общества, датируемые 1858 годом, написаны по-французски, а хроники выступлений Гатчинского Николаевского Сиротского Института вносились Альбрехтом уже по-русски; почерк (крупный) с возрастом претерпел заметные изменения. Последняя запись от 3 декабря (воскресенье) 1862 года воспроизводит анонс концерта воспитанников «Императорского Гатчинского Николаевского Института» из 15 номеров (интродукции из опер Глинки, Обера, Беллини, романсы и хоры, камерно-инструментальные сочинения, указаны исполнители).

Итак, налицо — смена типа документа, отражающая структуру

<sup>7</sup> Архивная пагинация начинается с 3-го листа, так как первые два не имеют записей.

<sup>8</sup> Учтены названия разделов увертюры (Allegro, Adagio, Presto), тональный план, размер, количество тактов.

<sup>9</sup> За исключением первой страницы, с мелким убористым почерком.

<sup>10</sup> Л. 17 об. — 22 об. Фрагмент, обозначенный *Репертуар театра Дюссельдорфа* (январь 1836 — февраль 1837), демонстрирует иной (сплошной) и более детализированный тип записей; названия месяцев, кроме января 1836 года, подчеркнуты прямой чертой.

<sup>11</sup> Обратим внимание на «игру» русского и латинского алфавита в написании Альбрехтом названия оперы «Аскольдова могила»: 1840 — Askolde mogila (или tagila), далее Askolde magila, 1842 — Askolde, наконец, в 1850 — Askolde Mogila.

<sup>12</sup> Фамилию Кавоса первоначально Альбрехт пишет не по-немецки, а на французский манер: Chaos, в русском варианте также.

<sup>13</sup> Камерные концерты Альбрехт всегда обозначает по-французски, например, *Académie musicale*.

<sup>14</sup> Речь идет о концерте Берлиоза, состоявшемся 22 апреля после возвращения маэстро из Москвы. Хоровые репетиции проводились непосредственно Берлиозом и были описаны им в мемуарах. См.: [2, 32–33].

<sup>15</sup> Альбрехт руководил программами Концертного общества, представлениями по случаю торжеств «при Высочайшем Дворе в Гатчине». См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. 2959. Л. 13.

внутренней работы музыканта: от реестра (списка, перечня) к *запискам*<sup>16</sup> и обратно. Заметим, что рабочая тетрадь Альбрехта, объединившая два документа в одном, по внешним и внутренним признакам, характеру эпистолярна порой приближается к *дневнику*. Пример такого лично окрашенного впечатления — слова Альбрехта в связи с концертным утром Листа (8 апреля 1842 г. в два часа дня): «... Я нашел в нем то, чего ожидал, именно так я представлял его игру — характер огненный, грандиозный (*feuriger, grossartiger Charakter*). Все же мне хотелось бы по справедливости заметить, что в нежном, грациозном он достигает меньшего, и чувство в высшие моменты настолько им овладевает, что он почти, и даже без почти, переходит границы естественного и кажется карикатурным; в особенности, иная кантилена оказывается при таком исполнении разорванной...»<sup>17</sup> [4, 73].

Автокомментарий Альбрехта (заметки на полях, уточняющие эпитеты, фрагменты нотных текстов, упомянутая зарисовка оркестра), скрупулезное, заинтересованное отношение к исполнению, которое провоцирует в отдельных ситуациях выставить «оценку» (+), даже виньетки на этикетке тетради — дополняют портрет музыканта, приоткрывая в его личности черты едва ли не *романтические*, свойственные поколению музыкантов, к которому Альбрехт принадлежал, — а не просто табельщика, беспристрастно учитывающего *Proben und Ausfuehrungen*, «работника совестливого дисциплинированного, но без широкого горизонта»<sup>18</sup>.

А.Н. Римский-Корсаков обращается к обоим жанровым модификациям тетради Альбрехта: реестру и запискам. Но, главным образом, его интересуют записки 1842–1845 годов. Обратимся к той части записок, в которых так впечатляюще звучит оркестровая тема в истории постановки «Руслана».

«...Наиболее негодные и вредно влияющие на прочих оркестрантов: Фр. Бендер (кларнетист русской оперы — А.Н. Римский-Корсаков), очень редко игравший летом, а зимой отсутствующий, когда вздумает

есть, так что мне уже на многих представлениях приходилось допредоставляться одним кларнетистом; г. Гугель млад невозможен в своих претензиях на полное безделье; я не знаю валторниста с меньшим вкусом и большею грубостью. Брод и Зусман, равно как и Месс, в самом деле больны, также Шуберт и Гросс. Гиллон, хотя и играет оперу в 4-й или 5-й раз, с каждым разом делает все больше ошибок. Люфт сказался также больным, хотя сегодня еще выходил. Шмидту пришлось играть первого гобоя, и я за час до представления переложил арию с английским рожком, для гобоя. Арндт в первый раз играл второго гобоя, Тэман первую валторну во второй раз. Таким образом, с некоторого времени *на каждом представлении у меня играют музыканты, которым приходится исполнять эту трудную музыку prima vista. Поэтому дело идет с каждым разом все хуже*» [4, 75–76].

Впечатления от звучания оркестра в периодической печати первой половины XIX века, сводятся, как правило, к скупым высказываниям: «искусно» — «не искусно». Поэтому так уникален приведенный фрагмент, записанный дирижером — непосредственным организатором и ведущим участником процесса музыкальной практики. По существу, Карл Альбрехт обозначил весьма специфическую ситуацию в музыкальной жизни Петербурга. Ведь среди многочисленных оркестрантов, им упомянутых, — совсем молодые, еще неизвестные, перечислены наряду с маститыми, такими, как кларнетист Франц Бендер, удостоенный личной похвалы Глинки; и это не случайно: в 20-е годы он блистал вместе с самыми лучшими виртуозами в больших вокальных и инструментальных концертах. Ж. Брод («внес свою лепту: то играл неверные ноты, то совсем не вступал») <sup>19</sup> [4, 75] также имел славу «отличнейшего музыканта» (Глинка). По сути, все духовики, «обруганные» Альбрехтом — достойные артисты, цвет императорского оркестра, а среди виолончелистов выдающиеся музыканты своего времени. Как же это совместимо со словами К. Альбрехта? Откуда такое

вопиющее противоречие?

«Время это, — период печальной деморализации и падения дисциплины в оркестре», — констатирует А.Н. Римский-Корсаков в связи с постановкой «Руслана и Людмилы» [4, 76], определенную степень ответственности возлагая при этом на должностное лицо — инспектора Л. Маурера<sup>20</sup>.

Отсутствие дисциплины, беготня по разным спектаклям — все то, что свойственно оркестровым музыкантам в массе своей в любые времена — лишь одна из причин низкого уровня исполнения оркестра — *Генерального оркестра Русской оперы*.

В XVIII веке русский Двор во многом привлекал крупнейших капельмейстеров, музыкантов баснословными гонорарами. В первой половине XIX столетия музыканты также претендовали на высокие ставки, однако они съезжались, рассчитывая на сольную карьеру. Брод, Зусман, братья Ромберги и другие — в сущности, не были воспитаны как оркестровые музыканты. Имея славу виртуозов, музыканты предъявляли капельмейстеру не только «разболтанность» и отсутствие дисциплины, но психологию и претензии — *солиста*, а не рипиениста.

Записки Альбрехта — пожалуй, единственный «живой» источник, очень выразительный документ из истории музыкального быта Петербурга, который наряду с сухими архивными списками оркестров, служебными формулярами и инструкциями, заставляет поставить вопрос об особенностях оркестровой практики в Петербурге первой половины XIX века.

#### Список литературы

1. **Альбрехт Е.** Настоящее и прошлое оркестра. — СПб, 1886.
2. Гектор Берлиоз в России / Составил Мих. Петухов. — СПб, 1881.
3. **Глинка М.И.** Записки. — Академия. — М., 1930.
4. **Римский-Корсаков А.Н.** К истории первой постановки «Руслана и Людмилы» 27-е ноября 1842 года — 27-е ноября 1922 года (Из дневника К.Ф. Альбрехта) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы под редакцией А.Н. Римского-Корсакова: Сборник 2. — Петроград, 1923.

<sup>16</sup> При том что насыщенность письма велика, в тетради много пустого незаполненного пространства.

<sup>17</sup> Глинка, как мы знаем, характеризовал манеру исполнения Листа гораздо более прямолинейно.

<sup>18</sup> По словам Римского-Корсакова, который, впрочем, объективно заметил, что «Личность К.Ф. Альбрехта вырисовывается на фоне всего этого развала («организма оперного театра в целом» — **Р.-К.**) в симпатичном свете» [4, 77].

<sup>19</sup> 40-е представление, 14 октября 1843 года.

<sup>20</sup> См. также: [1].