

## F. Chopin arranged by T. Leschetizky: An unknown autograph at the Manuscript Department of the St. Petersburg Conservatory

Статья посвящена неизвестной аранжировке этюда *f-moll*, op. 25, № 2 Ф. Шопена (НИОР СПбГК, инв. № 7512), выполненной легендарным пианистом Теодором Лешетицким. Концертная и научная презентация сочинения, ставшая маленьким открытием большого шопеновского года, состоялась в Санкт-Петербургской консерватории в марте, в рамках юбилейных мероприятий «Шопен–2010». Автор статьи предлагает детальный анализ рукописи, а также рассматривает различные гипотезы возникновения необычной обработки, привлекая широкий культурно-исторический фон Петербургской музыкальной жизни 1860–1870 годов.

**Ключевые слова:** Ф. Шопен, Т. Лешетицкий, этюд, аранжировка, рукопись, Императорское Русское музыкальное общество.

*The article deals with the unknown arrangement of Chopin Etude f-moll, op. 25, № 2 (kept at the Manuscript Department of St. Petersburg Conservatory, № 7512) made by distinguished pianist Theodor Leschetizky. Concert and scientific presentation of the composition took place at the St Petersburg Conservatory in March during anniversary events «Chopin–2010» and became a little discovery of the Chopin jubilee year. The author of the article offers detailed analysis of the manuscript as well as concerns various hypotheses of the unique arrangement appearance, taken into consideration the wide cultural-historic background of Petersburg musical life of the 1860s–1870s.*

**Key words:** F. Chopin, T. Leschetizky, etude, arrangement, manuscript, Imperial Russian Music Society.

Наталья БРАГИНСКАЯ

### Ф. Шопен в аранжировке Т. Лешетицкого: неизвестный автограф в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории \*

**15** марта 2010 года в Глазуновском зале, на торжественном концерте-открытии Фестиваля-конкурса «Шопен – 2010», приуроченного к 200-летию со дня рождения композитора, состоялась мировая премьера обработки этюда Ф. Шопена op. 25, № 2, выполненной Теодором Лешетицким. Знаменательное исполнение стало продолжением концертной рубрики «Отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории представляет», поскольку единственный экземпляр миниатюры Шопена – Лешетицкого хранится в консерваторском Рукописном фонде под инвентарным номером 7512<sup>1</sup>.

Итак, неизвестная рукопись XIX века словно ждала своего часа среди других уникальных манускриптов Петербургской консерватории, и факт ее обнаружения в год большого шопеновского юбилея, вероятно, закономерен. Хотя в начале февраля, когда Тамара Закировна

Сквирская в разговоре со мной упомянула о существовании некой неопубликованной «редакции» фа-минорного этюда Шопена, тема не показалась особенно заманчивой. Что можно сделать с почти хрестоматийной, популярнейшей в учебно-концертном репертуаре пьесой, мимо которой проходит редкий пианист, тем более что художественная уникальность сочинения, казалось бы, не предполагает никакого вмешательства извне? Исполнительские и исследовательские перспективы сюжета могли быть весьма относительными, если бы не присутствие в нем имени легендарного пианиста Теодора Лешетицкого (1830–1915). Уроженец Польши, в двадцать два года уже имевший за плечами «венские университеты»<sup>2</sup>, в 1852-м приехал покорять столицу Российской империи, был удостоен чести играть для Николая I и затем более четверти века прожил в Петербурге. Напомню, сподвижник Антона Рубинштейна, Теодор Лешетиц-

\* Статья написана на основе доклада, прочитанного автором 16 марта 2010 г. на Международной научной конференции «Ф. Шопен в контексте европейской музыкальной культуры» в Санкт-Петербургской консерватории.

<sup>1</sup> Концертная и научная презентация пьесы стали возможны благодаря усилиям многих людей. Считаю своим приятным долгом поблагодарить заведующую Отделом рукописей СПбГК Тамару Закировну Сквирскую, предложившую мне этот материал, сотрудников Рукописного и Информационно-библиографического отделов за консультации и помощь в поиске информации Ларису Алексеевну Миллер, Владимира Александровича Сомова, Елену Викторовну Гончарову, Наталью Васильевну Гарееву, Георгия Викторовича Маркова. Выражаю сердечную признательность за вдохновенное содействие директору Глазуновского зала Лидии Львовне Волчек и директору Научной музыкальной библиотеки консерватории Елене Владимировне Некрасовой, а также Президенту IMS, профессору Инсбрукского университета Тильману Зеебассу, — консультанту по переводу с немецкого. Горячие слова благодарности адресую исполнителям: дипломанту международных конкурсов Елене Александровне Спист, лауреатам международных конкурсов аспирантке Екатерине Гончаровой и студентке третьего курса Марии Катаевой (обе из класса Засл. арт. России, доцента Галины Ивановны Киселевой), лауреату международных конкурсов, студенту первого курса Андрею Телкову (класс Засл. арт. России, профессора Александра Михайловича Сандлера). И огромное спасибо заведующей кафедрой камерного пения, Засл. арт. России, профессору Кире Владимировне Изотовой, консультировавшей вокально-инструментальный ансамбль.

<sup>2</sup> С 1841 г. в Вене Лешетицкий брал уроки фортепиано у Черни, а в 1842–1848 г., параллельно с концертными турне, осваивал теорию, композицию и контрапункт под руководством С. Зехтера, а также изучал право [4, с. 12].

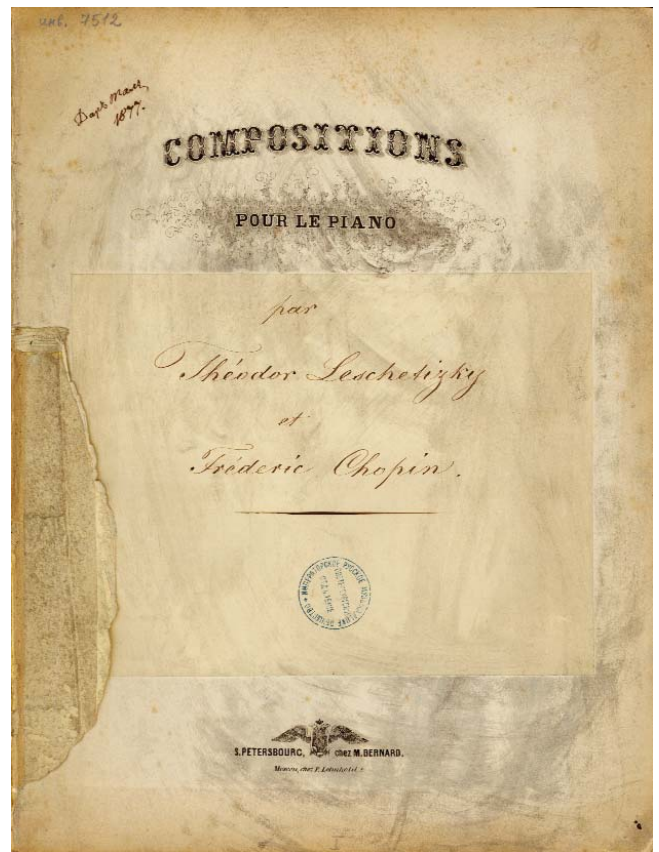
кий стал одним из первых профессоров первой русской консерватории и основателем русской – петербургской фортепианной школы, а в дальнейшем, в свой «второй венский» период, воспитал целую плеяду мастеров мирового класса (достаточно назвать таких его учеников, как Игнацы Падеревский или Артур Шнабель). Все, что связано с этой масштабной фигурой, представляет несомненный интерес для истории, даже если речь идет о такой периферийной сфере деятельности мастера, как композиторское творчество.

Но вернемся к шопеновской обработке. Уже сама карточка из каталога выглядела интригующе, краткое описание единицы хранения гласило буквально следующее: «Переделка Этюда Шопена f-moll для 2 голосов и 2 ф-п (!). Знакомство с автографом принесло еще больше сюрпризов.

Итак, рукопись пьесы, помимо титульного листа, включает шесть сшитых листов нотной бумаги размером 26,5 на 35 см; последний разлинованный лист не содержит текста, выполняя роль односторонней обложки. Впрочем, у переплета сохранились следы настоящей обложки в виде ветхих фрагментов неопределенного цвета. Необычен титульный лист, позаимствованный из издания Матвея Ивановича Бернарда, крупнейшего нотоиздателя в России доюргенсоновского периода (пример 1). «Compositions pour le piano», — значится на французском в верхней части титула; внизу помещен логотип издательского дома Бернард, а в центре на основной лист, украшенный виньетками, наклеен прямоугольник белой бумаги (21,5 на 16,5 см) с надписью от руки, тоже на французском: «par Théodor Leschetizky et Frédéric Chopin».

Составной титул словно задает motto для диалога двух типов текста (рукописного и типографского), который продолжается в основном содержании документа (пример 2). Принцип комбинирования реализован здесь в инверсии. Не в готовую публикацию вносятся рукописные вставки, а, напротив, в манускрипт, выполненный черными чернилами, вмонтированы сегменты нотного текста, отпечатанные типографским способом (не исключено, что у того же М. Бернарда). Оформление аранжировки потребовало от составителя предварительного препарирования шопеновского издания: всю публикацию этюда для удобства пришлось разрезать на двусторонние полоски. Эти аккуратные вклейки составляют содержание партии не первого, а второго (!) рояля («Pianoforte Secondo»).

Какова же рукописная надстройка над шопеновским оригиналом? Главное новшество — вокальные голоса, судя по тесситуре, традиционные сопрано и альт. На долю первого фортепиано («Pianoforte Primo») с его очень скупой фактурой, напоминающей задачу по гармонии, выпадает чрезвычайно важная роль координатора двух параллельных звуковых пластов — инструментального и вокального. Конкретизирующие шопеновскую гармонию мерные аккордовые вертикали половинных и четвертей в партии первого фортепиано призваны организовать целое. Функция тем более ответственная, что досочиненный вокальный пласт движется в укрупненном темпоритме (Moderato), так что на каждый его такт приходится по два шопеновских такта Presto с характерной искусной вязью триолей «восьмых»



Пример 2

в правой и триолей «четвертей» в левой руке. Простым карандашом пронумерованы такты в добавленном тексте (их 36 против 72-х шопеновских), ключи и знаки при ключах в вокальных голосах и партии первого фортепиано выставлены лишь единожды, в начале пьесы.

Еще одна особенность дизайна автографа. Не будем забывать, что несущей конструкцией экземпляра являются листы обычной нотной бумаги, так вот, после включения типографских вклеек и фиксации нового авторского текста всё невостребованное пространство нотных станков было тщательно закамуфлировано более тонкой писчей бумагой желтоватого оттенка, словно автор стремился придать чистовой рукописи наиболее парадный вид, и, по возможности, максимально приблизить ее к настоящей публикации.

Уже на первой странице рукописи французский язык титула уступает место немецкому. Речь идет не только об обозначениях вокальных голосов («1-te Stimme», «2-te Stimme»). В верхнем правом углу уточняются на немецком сведения об авторстве: «Mel[odie] v[on] Leschetizky, Etude v[on] Chopin» (чуть ниже и правее красным карандашом обозначены таинственные инициалы «J.T.»), между вокальными строчками вписан стихотворный немецкий текст, а все сочинение получает заглавие «Sehnsucht» («Томление»), придающее опусу особое звучание в постритановском пространстве.

После первого знакомства с автографом вопросов возникло множество. Кто автор поэтического текста? Когда и по какому случаю была создана обработка? (Рукопись не датирована). Наконец, чей почерк запечатлен в автографе? Это рука Лешетицкого или над манускриптом поработал переписчик-копиист?

Установить почерк пока не удалось по двум причинам.

Во-первых, скудное количество образцов для сравнения, которые были доступны в этот краткий промежуток времени. Так, в нашем рукописном фонде числятся два документа, авторизованные Лешетицким: краткое деловое письмо неизвестному адресату от 5 января 1866 года (инв. № 73) и факсимильный нотный фрагмент Menuetto capriccioso 1889 года, опубликованный в серии «Автографы музыкальных деятелей» как приложение к премии «Нувеллиста» (инв. № 7238, с. 24). Вторая причина, усложняющая атрибуцию, связана с тем, что даже сравнение двух приведенных примеров свидетельствует о крайней нестабильности, изменчивости почерка музыканта: так, уже варианты подписи Лешетицкого 1866-го и 1889-го, разделенные временной дистанцией в двадцать три года, очень отличаются друг от друга! С другой стороны, в Петербургской консерватории имеется рукописный клавирауцуг кантаты Лешетицкого «Дочь воеводы» (НИОР СПбГК, инв. № 1873), тип почерка в котором, по крайней мере, в нотной части манускрипта, очень близок к варианту, наблюдающемуся в шопеновской аранжировке.

К слову сказать, упомянутая кантата относится к числу немногих сочинений с вокалом в композиторском багаже Лешетицкого. Есть, правда, и ранняя комическая опера. Судя по всему, у Федора Осиповича, как его величали в России, было хорошее чувство юмора: его одноактная «Первая морщина» ставилась не только в Праге и Висбадене, но в свое время и в Венской придворной опере

[5, с. 7]. Композиторские интересы выдающегося пианиста по понятным причинам концентрировались главным образом в сфере фортепианной музыки, представленной сборниками виртуозно-салонных миниатюр. Как указывает Сергей Михайлович Мальцев в монографии «Метод Лешетицкого», полное собрание фортепианных сочинений автора (49 опусов, около 90 пьес) было осуществлено в 2000 году в Висбадене [4, с. 20]. Обращений к камерно-вокальному жанру Лешетицкий-композитор оставил не много<sup>3</sup>, тем более ценен опыт вокальной аранжировки Шопена. Что могло послужить импульсом для ее возникновения? И в какой момент творческой судьбы музыканта это произошло?

С уверенностью можно сказать, что пьеса появилась в петербургские годы, до отъезда Лешетицкого в Вену в 1878-м. Доказательство находим в левом верхнем углу титульного листа, где черными чернилами зафиксирована надпись «Дар Таля, 1877»; Владимир Александрович Сомов определил здесь почерк Иосифа Карловича Гунке (1801–1883), теоретика и композитора, с 1872 года служившего в Петербургской консерватории в должности библиотекаря. Круглая печать Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества тут же, на титульном листе, дала повод обратиться к годовым отчетам ИРМО. Просмотрев сохранившиеся отчетные документы 1860–1870-х годов, я нашла упоминание лишь об одном композиторском выступлении Теодора Лешетицкого. 16 марта 1874 года в Четвертом симфоническом собрании РМО под управлением Эдуарда Направника в зале Дворянского собрания прозвучала та самая кантата «Дочь воеводы» для сопрано, альты, хора и оркестра [6, с. 50]. Сольные вокальные партии исполнили молодые певицы, недавние выпускницы Петербургской консерватории, успешно начинавшие карьеру на Мариинской сцене, — Вильгельмина Рааб (1848–1917) и Александра Крутикова (1851–1919). В том же концерте Лешетицкий, тогда уже крайне редко появлявшийся на эстраде<sup>4</sup>, порадовал публику и как солист-пианист<sup>5</sup>. Логично было бы предположить, что именно к этому концертному событию и было приурочено создание шопеновской аранжировки — в качестве бисового номера (В. Рааб — сопрано, А. Крутикова — меццо-сопрано, партия первого рояля — «дирижер» Э. Направник, партия второго рояля — сам Лешетицкий). Но обнаруженная мной развернутая рецензия Генриха Лароша на этот концерт, опубликованная в газете «Голос», увы, не содержала ни намека на сочинение Шопена — Лешетицкого [3], которое не могло пройти незамеченным прессой, будучи даже спонтанно включено в программу. Точно так же отсутствуют какие-либо упоминания об аранжировке и в других музыкально-критических источниках, комментировавших концертную жизнь Петербурга тех лет. Это наводит на мысль об ином назначении пьесы. Скорее всего, она была написана не для большого публичного концерта, а в расчете на камерное, салонное музицирование, столь популярное тогда России, да и в Европе. Вспомним шумановские «Mädchenlieder» (1851) для дуэта женских голосов, или брамсовские «Liebesliederwalzer» (1869, 1874) для вокального квартета и фортепианного дуэта. Сам склад вокальных партий у Лешетицкого несет характерные черты домашнего музицирования:

<sup>3</sup> См., например, оп. 6 (4 Lieder), оп. 30 (3 Lieder), оп. 32 (6 Lieder), оп. 33 (5 Lieder).

<sup>4</sup> Так, критик, описывавший в декабре 1872 г. концерт из рубрики «Квартетные утра», объяснял аншлаг «участием Лешетицкого, ныне занимающего первое место в блестящем сонме петербургских пианистов и весьма редко играющего перед публикой» [1, с. 89].

<sup>5</sup> В первом отделении Лешетицкий исполнил Первый фортепианный концерт И. Брамса, во втором — Gavotte et variations Ж.-Ф. Рамо, Ноктюрн В.-дур Фильда, Скерцо h-moll Шопена, Air polonaise № 1 Шопена-Листа; кроме того, в концерте прозвучали три фрагмента из симфонии «Ромео и Джульетта», а также Увертюра, скерцо и финал оп. 52 Р. Шумана.

мягкие сплетения голосов со вторыми в терцию и сексту, отсутствие виртуозного блеска, удобная тессitura, свободная от экстремальных верхов (фа второй октавы — предел, и то допускается более спокойный вариант, как и в ряде других случаев, зависящих от возможностей и предпочтений исполнителя). В сущности, миниатюра Шопена – Лешетицкого предвосхищает тот тип идиллического вокального ансамбля, который вскоре запечатлеет П. И. Чайковский в знаменитых женских дуэтах «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы».

Кто же они, гипотетические первые исполнители необычной пьесы Шопена – Лешетицкого? Пока можно рассматривать две возможные версии. Одна из них связана с именем первой жены Лешетицкого, Анны Карловны Фридебург (1830–1903). По окончании Мариинского института она была зачислена на должность лектрисы (профессиональной чтицы) Великой княгини Елены Павловны. С конца 1840-х начала карьеру как певица (сопрано), вместе с мужем с 1856 года гастролировала в России и в Европе, музицировала с Антоном Рубинштейном, выступала в оперных спектаклях с Д. Марио, Л. Лаблашем, П. Виардо. «Г-жа Лешетицкая со свойственной ей изящной фразировкой и поэтичной выразительностью, спела два романса на немецкие слова, из которых второй (“Es blinkt der Tau” [“Блестит роса”]) принадлежит А. Г. Рубинштейну; это один из самых удачных между рубинштейновскими романсами», — отмечал обозреватель петербургского камерного вечера начала 1870-х [2, с. 98]. Возможно, выбор языка для пьесы «Sehnsucht» обусловлен немецким происхождением петербурженки Анны Карловны. В то же время, очевидно, что немецкий, в сравнении с русским, был гораздо ближе и самому Лешетицкому, в силу его венского образования. На немецком составлено упомянутое выше консерваторское ходатайство, на немецкое либретто написана его единственная опера «Die erste Falte», немецкая баллада Э. Гейбеля послужила литературным первоисточником для кантаты «Дочь воеводы».

Вторая предполагаемая версия рождения «Sehnsucht» ведет в семью донатора Э. Таля. На основании отчета РМО за 1877 год удалось установить, что среди прочих пожертвований в библиотеку консерватории поступило «от Э. Таля — 162 нумера различных музыкальных сочинений» [7, с. IX]. Среди них находилась и аранжировка шопеновского этюда. Реестры членов РМО 1860–1870-х годов содержат пять упоминаний фамилии Таль: в списках членов-посетителей — одно за 1863/64 год, за 1871/72 год — два Талья без инициалов следуют друг за другом; среди членов-исполнителей (т. е. участников хора РМО) за 1861/62 год — Таль М. К. и за 1863/64 год — Таль М. Н-а (Николаевна?). В анналах Петербургской консерватории фамилия «Таль» возникает еще раз: в перечне выпускников 1914/15 года фигурирует пианистка Эмилия Христиановна фон Таль (1882 г. р.), возможно, родственница тех Талей из 1870-х. Хочется надеяться, что хранилища Центрального Государственного Исторического Архива прольют свет на персону Э. Таля и его вероятные контакты с кругом Т. Лешетицкого. Пока и эта линия расследования остается открытой.

Гораздо определеннее можно ответить на вопрос об авторстве поэтического текста «Sehnsucht». Анонимность стихов в пьесе, особенно по контрасту со скрупулезными указаниями в клавише кантаты «Дочь воеводы» (где отмечено авторство не только немецкого оригинала, но и русского перевода — «Н. Ш.»), заставляет предположить, что, скорее всего, поэтические строки принадлежат самому Лешетицкому, который выступает в обработ-

ке еще и как поэт-лирик. Милые любительские вирши не претендуют ни на многозначительность, ни на виртуозность версификации, но исполнены искреннего чувства. Автор избирает незатейливый трехстопный ямб:

Der Tag wird trüb und trüber  
Und übers Meer hinüber  
Enteilt, enteilt der Schwalben Schwarm.  
Euch folgt mein Aug' und weinet,  
Fern in der Heimath scheint  
Die Sonne, ach, so warm, so warm!

Doch schöner wie die Sonne  
Wie alle Lenzes Wonne  
Am hellen, hellen Maien Tag

Dort strahlt mein holdes Liebchen,  
Und tret' ich in ihr Stübchen,  
Dann, dann ist mein Frühling wach

Ist bald verglöh't mein Sehnen  
Und fließen keine Thränen  
Euch Schwalben bald mehr nach...

Der Tag wird trüb und trüber  
Und übers Meer hinüber  
Enteilt, enteilt der Schwalben Schwarm.

Euch folgt mein Aug' und weinet,  
Fern in der Heimath scheint  
Die Sonne, ach, so warm, so warm!

Заметим, при всей своей безыскусности, этот размер может приносить поразительные результаты, как, например, в пастернаковском «Не спи, не спи, художник». Отличительной чертой стихотворения Лешетицкого становится то, что в основе его лежат не традиционные катрены (четверостишия), а терцеты (трехстишие). В каждом из терцетов последняя строка расширена до четырехстопной конструкции. Всего образуется семь терцетов, причем последние два являются точной репризой двух первых. Вот подстрочный перевод текста:

День становится мрачнее и мрачнее,  
Через море  
Спешите, спешите, ласточки стаей.

Слежу за вами взглядом и плачу,  
Далеко отсюда, на родине, сияет  
Солнце, ах, так тепло, так тепло!

Но ярче, чем солнце,  
Словно все очарование весны  
В светлый, светлый майский день,

Сияет моя прелестная возлюбленная,  
И когда я вхожу в ее маленькую комнату, —  
Тогда, тогда приходит моя весна.

Тогда моя тоска исчезает,  
И слезы не текут больше  
При взгляде на вас, ласточки.

День становится мрачнее и мрачнее,  
Через море  
Спешите, спешите, ласточки стаей.

Слежу за вами взглядом и плачу,  
Далеко отсюда, на родине, сияет  
Солнце, ах, так тепло, так тепло!

Наряду с шопеновскими мотивами (тоска по отчизне, горячие слезы, видение прекрасной возлюбленной,

скрашивающей меланхолию героя), в поэтической миниатюре явственно просматриваются петербургские реалии: пасмурный — морской — пейзаж, ностальгия по весне и теплу, образ ласточек, излюбленный в творчестве вечно юной петербурженки, немецкоязычной поэтессы Коринны<sup>6</sup>. Думается, этюд f-moll Шопена, произведение которого составляли золотой фонд пианистического репертуара Лешетицкого, автор аранжировки выбрал как один из символов далекой Польши. Струющаяся фактура этюда, по замыслу аранжировщика, должна была создавать нечто вроде призрачного флера в композиции целого: поэтическая дымка, обволакивающая прошлое, влажный петербургский туман или легкий плеск балтийских волн? Именно поэтому собственно этюд «отодвинут» на второй, фоновый план северной баркареры. Но камертоном для пронзительно-сладостного строя пьесы становится уже четырехтактовое вступление первого рояля, где восходящие мелодические секста и кварта, поддержанные бликом отклонения в далекий A-dur, подобны двум взглядам, с надеждой брошенным в грядущее (или в прошлое?), тем неотвратимой возвращение совершенной тоники f-moll. Унисон первого одинокого шопеновского *до* поддержан вокальными голосами, которые уже в следующее мгновение расщепляются в щемящей секунде *до* – *си-бемоль*. Просветление колорита с модуляцией в параллельный As-dur совпадает с упоминанием о возлюбленной. Но в развивающем разделе формы происходит расслоение вербального и музыкального смыслов. В самом умиротворенном эпизоде стиха вспыхивает драматическая кульминация пьесы. «Тогда моя тоска исчезает, / И слезы не текут больше / При взгляде на вас, ласточки», — уверяет в этот момент Лешетицкий-поэт. Но интенсивное модуляционное движение, акцентирование слова Thränen<sup>7</sup> («слезы»), как и трепетные имитации в вокальном дуэте говорят об обратном. Поэтому репризное возвращение к исходному образу неизбывной печали закономерно.

Аранжировка Лешетицкого является уникальной в своем роде. Поиск прецедентов привел меня к творчеству Леопольда Годовского, который еще при жизни Лешетицкого создал на материале этюдов Шопена целый фортепианный цикл — «53 studies on the Chopin études» (1894–1914) — из пьес, отличающихся невероятной

технической сложностью [8]<sup>8</sup>. Скромной данью этим феерическим парафразам стали и «Два упражнения на двойные ноты (Zwei Doppelgriffstudien) по Этюду Шопена op. 25, № 2» Юлиуша Вольфсона в собрании «Works Dedicated to Godovsky».

Как видим, создавая исторически первую обработку шопеновского этюда, Лешетицкий не ставил перед собой никаких виртуозных задач, не стремился выстроить глубокомысленную концепцию, не пытался «усовершенствовать» Шопена, перед творчеством которого благоговел, несмотря на всю импровизационную свободу исполнительских интерпретаций его сочинений, принятую в концертной практике того времени. Прелестная миниатюра «Sehnsucht» возникает как доверительный диалог Лешетицкого с композитором-соотечественником, диалог, не предназначенный для широкой публики, задуманностью звучания напоминающий страницу лирического дневника или домашнего альбома. Аранжировка Лешетицкого представляет такой опыт рекомпозиции, при котором изначальная модель бережно привносится в звуковую плоть нового целого с нетронутыми звуковысотными и метроритмическими характеристиками. Но это не вариант альтернативного тембрового решения, как, например, в баховском Ричеркаре А. Веберна или баховских хоральных вариациях «Vom Himmel hoch», обработанных И. Стравинским. Ближе всего к «Sehnsucht» Шопена – Лешетицкого и по скромным масштабам, и по замыслу стоит «Ave Maria» Шарля Гуно — «Mélodie religieuse adaptée au 1er prélude de J. S. Bach» (1859)<sup>9</sup> — та же практика наращивания голосов с присоединением литературного текста. В сущности, обработка Лешетицкого имеет ярко выраженную полилингвальную природу, и не только оттого, что в вербальном слое автографа пересекаются три языка — немецкий, французский и итальянский (с учетом традиционных исполнительских ремарок, которые присутствуют в нотной записи и у Шопена, и у Лешетицкого). Сама пьеса, при всей ее непритязательности, обусловленной вполне определенным жанровым ориентиром, является продуктом интенсивного мультикультурного взаимодействия: на польско-французскую модель наслаивается польско-германский контрапункт, но рождается это феномен в условиях русско-петербургской европеизированной культурной среды.

#### Список литературы

1. Ларош Г. А. Квартетные утра // Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 4. — Л.: Музыка, 1977. — С. 89–90.
2. Ларош Г. А. Концерт г. Рубца // Там же. — С. 95–99.
3. Ларош Г. А. Четвертый концерт Русского музыкального общества // Там же. — С. 111–122.
4. Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. — СПб.: ВВМ, 2005. — 224 с.
5. Музыкальные новости // Музыкальный мир. 1883. 22 января, № 4. — С. 7.
6. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и учрежденной при оном консерватории за 1873/74 год. — СПб., 1875 (НИОР СПбГК, инв. № 18484). — 120 с.

7. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1876/77 год. — СПб., 1878 (НИОР СПбГК, инв. № 18486). — 141 с.

8. Hopkins Ch. Godowsky, Leopold // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by St. Sadie. L., 2001. Электронная версия.

9. Huebner St. Gounod, Charles-François // Op. cit.

<sup>6</sup> Под этим псевдонимом писала Елизавета Борисовна Кульман (1808–1825), ее стихи многократно переиздавались в России и в Германии в XIX веке.

<sup>7</sup> Здесь, как и в слове Heimath (родина), использована старинная форма с литерой «h».

<sup>8</sup> Двадцать две из них адаптируют шопеновскую фактуру для одной левой руки, три композиции построены на изошренном контрапункте и объе- диняют в своей ткани тематический материал двух – трех этюдов Шопена.

<sup>9</sup> Самая ранняя из многочисленных редакций, инструментальная, датирована 1853 годом: «Méditation sur le 1er Prelude de piano de J. S. Bach» для фортепиано, скрипки/виолончели и органа ad. lib. [9].