

ИЗ АРХИВОВ
РУССКИХ
МУЗЫКАНТОВ

ИЗ АРХИВОВ
РУССКИХ
МУЗЫКАНТОВ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1962

ТРУДЫ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО
МУЗЕЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК) собрано значительное количество различного рода архивных материалов, связанных с жизнью и творчеством выдающихся русских и зарубежных музыкантов (композиторов, исполнителей, критиков, педагогов).

Изучение собранных документов позволило музею опубликовать ряд музыкальных произведений, как, например, симфонические и камерные сочинения А. А. Алябьева, Вас. С. Калинникова, С. В. Рахманинова, С. И. Танеева, Л. Бетховена, Дж. Россини. Опубликованные сочинения прочно вошли в программы концертных организаций и радио. Наряду с ними также впервые были опубликованы хранящиеся в музее письма, документы, воспоминания современников, посвященные М. А. Балакиреву, М. П. Беляеву, Вас. С. Калинникову, С. В. Рахманинову, Н. Г. Рубинштейну, В. И. Сафонову и другим деятелям музыкального искусства.

Продолжающаяся работа по собиранию музыкально-исторических памятников дала возможность музею отобрать некоторые из них для предлагаемого читателю сборника (в него вошел также ряд документов из других хранилищ СССР).

В сборнике представлены и собственно публикации (письма), и статьи-исследования, построенные на анализе архивных материалов. Все они посвящены деятелям русского музыкального искусства: А. Н. Виноградскому, М. М. Ипполитову-Иванову, С. С. Прокофьеву, С. В. Рахманинову, В. В. Стасозу, С. И. Танееву, Ф. И. Шаляпину. Хронологически материалы сборника относятся, как правило, к дореволюционному периоду (конец XIX — начало XX века).

В сборнике представлены первые публикации документов (редкие издания оговариваются в примечаниях).

Письма печатаются по современной орфографии и пунктуации. Неполные слова даны в развернутом виде, и дополненные части их заключены в квадратные скобки. Даты унифицированы: авторская дата приводится там, где она проставлена автором, редакторская же во всех случаях дана в правом верхнем углу письма в квадратных скобках; там же приводится и место написания (основанием для редакторского дополнения даты и места во многих случаях служат сведения, имеющиеся на конвертах писем). Редакторские купюры обозначены [...]. Подписи авторов, как, например, СП., Пркфв., Фед. — не дополняются. Нотные примеры в документах воспроизводятся facsimile.

В примечаниях указываются места хранения лишь тех документов, которые находятся не в архиве ГЦММК.

В сборнике приняты некоторые широкоупотребительные сокращения слов, а также следующие сокращения наименований хранилищ и учреждений:

- ГДМЧ — Государственный дом-музей П. И. Чайковского (Клин)
- ГИАЛО — Государственный исторический архив Ленинградской области
- ГИК — Государственный институт кинематографии (Москва)
- ГИМ — Государственный исторический музей (Москва)
- ГПБ — Государственная ордена Трудового Красного Знамени публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)
- ГРМ — Государственный русский музей (Ленинград)
- ЛОЛГК — Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
- МОА АН СССР — Московское отделение архива Академии наук СССР
- МОЛГК — Московская ордена Ленина государственная консерватория имени П. И. Чайковского
- РМО — Русское музыкальное общество
- ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва)
- ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде

ПУБЛИКАЦИИ



В. А. Киселев

ПИСЬМА В. В. СТАСОВА К М. П. БЕЛЯЕВУ

В 1884 году М. П. Беляев (1836—1903), крупный лесопромышленник, оставил свои коммерческие дела и всецело посвятил себя делу помощи в пропаганде русской музыки. Из оркестровой «Репетиции сочинений А. К. Глазунова», организованной М. П. Беляевым 27 марта 1884 года, выросли «Русские симфонические концерты», просуществовавшие до 1917 года. Основанное в 1885 году Беляевым музыкальное издательство стало впоследствии одной из крупнейших русских издательских фирм. Ежегодно Беляев устраивал конкурсы на сочинение камерной музыки, выдавал Глинкинские премии за лучшие сочинения русских композиторов и т. п.

В. В. Стасов одним из первых приветствовал эти мероприятия Беляева. В 1895 году Стасов опубликовал в «Русской музыкальной газете» биографический очерк «Митрофан Петрович Беляев», в котором подробно рассматривал всю деятельность Беляева и сравнивал его с другим меценатом — П. М. Третьяковым. «М. П. Беляев делал, делает и, вероятно, еще долго будет делать для нашей музыки нечто в том самом роде, что П. М. Третьяков делал, делает и, надеюсь, еще долго будет делать для нашей живописи»*, — так характеризовал Стасов деятельность Беляева. В некрологе Беляеву Стасов отмечал: «В отношении материальном он повысил гонорар композиторам в такой степени, в какой это никогда не происходило ни у одного нашего музыкального издателя, и понизил входную плату на свои русские концерты также в таком размере, в каком этого не встречалось ни на каком другом из больших наших концертов». Личные же качества Беляева Стасов характеризовал словами: «Он не имел ни единую секунду ни малейшего помышления о личной пользе и выигрыше, для чего никогда не сделал ни единого шага, а лишь о народном благе и торжестве интеллигенции»**.

В истории русской культуры XIX века славное имя М. П. Беляева стоит рядом с такими именами, как С. И. Мамонтов и П. М. Третьяков, которые столь много сделали для русского оперного театра и русской живописи.

Проживая в одном городе и часто общаясь, Стасов и Беляев, естественно, не вели обширной переписки. Но и сохранившееся эпистолярное наследие представляет несомненный интерес. Публикуемые письма свидетельствуют о большой дружбе, связывавшей обоих корреспондентов. Стасов все время в заботах. Лучшее оформление издания партитуры оперы «Князь Игорь»

* В. В. Стасов. Митрофан Петрович Беляев. М., 1954, стр. 8—9.

** В. В. Стасов. Митрофан Петрович Беляев. Некролог — «Новости», 1903, № 346 от 16 декабря.

А. П. Бородина, программы Русских симфонических концертов, история написания И. Е. Репиным портрета Беляева, интерес к бюсту Беляева (работы М. М. Антокольского) и в то же время нежная влюбленность в Глазунова, прозванного им Самсоном,— таково содержание живых по изложению писем В. В. Стасова к М. П. Беляеву.

1. М. П. Беляеву

[Петербург].
1 янв[аря 18]86 г.

Благодаря Вам, Митрофан Петрович, я начинаю Новый год Самсоновской симфонией¹. Теперь заглавный лист вполне превосходен и остается только велеть печатать.

Но Вы не забыли, я надеюсь, что завтра 2-е января и мне стукнет 62 года². Ведь Вы обещались быть у нас, слушать музыку, в том числе Самсоновскую, а потом выпить бокал за мое здоровье.

Ваш всегда

В. Стасов.

2. М. П. Беляеву

С.-П[етер]Б[ург].
16 сент[ября 18]86 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович,

Вы, конечно, и не подозреваете, что сегодня утром произошла баталия из-за Вас.

Давеча приезжаем мы с Самсоном к Людмиле Шестаковой¹ и застаем там М-ше Кюи², злую-презлую, которая через несколько секунд разговора стала желчно и чуть не с остервенением нападать на афишу 4-х концертов³, говоря, что вот-де, конечно, Кюи «иностранный композитор», что его нет на афише, что он, конечно, ничего уже более не стоит, потерял всякое значение в русской школе, что «всех главных» имена тут стоят, а его нет, и т. д. и т. д. Я немедленно остановил ее злобные крики и сверкающие глаза, принялся спорить с нею и старался успокоить ее. Разумеется, она только повторяла то, что слышала от мужа. Я говорил ей, что ведь это же не полная афиша, а только перечисление главнейших «симфонических» сочинений, а Кюи не симфонист и таким себя никогда не считал и не называл,— что никто никогда не умалял его композиторского достоинства, никто его не изгонял из этих великолепных 4-х концертов, и там он играет крупную роль, потому что исполняется там то-то и то-то из «Ратклифа» и «Анджело», и еще какие-то инструментальные вещи для оркестра и скрипки. [...] Вдобавок ко всему, я ей объявил, что если она желает быть хорошей женщиной и милой женой, она

должна успокаивать мужа, буде он раздражен или недоволен, а не то что раздувать мнимые его неприятности. Она, кажется, так и сделает. Пошла домой совсем уже другою, чем какую пришла.

При нашей баталии мне немножко помогали тоже и Самсон и мой брат Дмитрий⁴, который между тем тоже приехал к Людмиле.

О чем сим и имею честь Вам доложить.

Ваш всегда

В. Стасов.

А все жаль, что произошла эта маленькая неловкость: Кюи действительно надо было бы, я думаю, помянуть, хоть вскользь, в афише, вместе с прочими его товарищами.

3. М. П. Беляеву

[Петербург].
Понед[ельник], 16 февр[аля] 18]87 г.

Сегодня ночью умер Ал[ександр] Порф[ирьевич] Бородин от разрыва сердца. Панихида в 1 ч[ас] пополудни.

Ваш *В. Стасов.*

4. М. П. Беляеву

С.-П[етер]Б[ург].
2 мая [18]88 г.

Митрофан Петрович, мне нечего больше уже докладывать Вам, что доска Маттэ¹ давным-давно отослана им в Лейпциг, при особом письме Маттэ к Рёдеру²: по всей вероятности, Вы уже давно получили о том известие прямо из Лейпцига. Вместо того я Вам сообщу, что третьего дня Маттэ получил уже от Рёдера и пробный оттиск этого портрета и тотчас же послал письмо к Рёдеру, с заметками о маленьких поправках при печатании. Этот оттиск (кроме этих заметок) отпечатан хорошо, настоящие оттиски будут, конечно, еще лучше; одно замечание остается — насчет бумаги. Маттэ с самого же начала просил, чтоб печатали на японской бумаге (белая, толстая, отличная), как это теперь вообще везде принято, в Париже, Лондоне, Берлине, Вене,— для хороших гравюр. Но оттиск нам прислали не на такой японской бумаге, а на какой-то нам неизвестной и неудовлетворительной. Вот мы и спрашиваем: употреблена ли

эта бумага только для пробного оттиска или хотят все печатать на такой? Если на такой, то Маттэ протестует и покорно просит: 1) либо печатать на настоящей японской, какая наверное должна быть в Лейпциге, а не то легко и недорого может быть выписана из Парижа, либо 2) печатать просто на немецкой, но хорошей и толстой бумаге. От этого оттиск много выигрывает. Все это Маттэ уже и написал третьего дня к Рёдеру, убедительно прося его это исполнить, но вместе мы вот теперь пишем и прямо к Вам, — прося наблюдать, или приказать, или подтвердить. Еще раньше отсылки доски в Лейпциг Маттэ показывал свой оттиск (ручной) Репину³, и тот остался необыкновенно доволен — как и я.

Что касается ноября, а не января для «Игоря», то теперь, кажется, ничего покуда не поделаешь⁴. Будем стараться, если можно, — позже. Даже и Всеволожского-то⁵ все это время здесь не было. С их упрямством и злокозненностью мудрено справиться (особливо после того, что тупица Направник⁶ объявил, как Вы, вероятно, слышали, что 1-ый акт — хорош, 2-й — хуже, 3-й — еще хуже, а 4-й — он к черту не годен! Разумеется, «Аида», «Нижегородцы», «Гарольд» и «Проданная невеста» не в пример лучше!!!!). — Однако — постараемся, если силенки хватит. До свиданья.

Ваш всегда

В. Стасов.

5. М. П. Беляеву

[Петербург].
Суббота, вечер,
7 января 18]89 г.

Митрофан Петрович.

Видно, у наших музыкусов память короче утиного носа! Двое из них еще в четверг обещались мне (Лядов и Ф. Blumenфельд¹), что будут у Вас в пятницу, непременно передадут Вам мое поручение: Лядов даже настаивал на том, что ничего не надо писать, он все и так на словах Вам скажет. Но все это, кажется, исчезло «яко дым»!!! Итак, вот Вам мой письменный ответ. Я видел, наконец, Тертю в четверг утром. Он с удовольствием взялся за устройство дела² и сказал, что на этой же неделе повидается с генерал-адъютантом Рихтером³. Сделать все непременно в Петербурге, в нынешний приезд — мудрено, мало времени, да и нет особенной надобности. Все равно свезут потом и за город. Вам же ничего предпринимать, ни писать, не надо. — Итак, надо всего только капельку подождать. Вот все его слова.

Ваш всегда

В. Стасов.

6. М. П. Беляеву

[Петербург].
Вторник, 27 июня [18]89 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович, представьте мое изумление — я уезжаю в Париж послезавтра в четверг, 29-го июня!!! Вот и сам не ожидал.

Сегодня утром я был у знаменитого хирурга Мультановского¹; он меня исследовал, как только можно, и объявил, что мне надо только быть несколько осторожным, а ехать могу — хоть сейчас.

Итак, я все устроил, даже записался на спальный вагон в «Молнию» и уезжаю. Вероятно, Вас до тех пор не увижу и только мысленно пожму Вам издали руку и пожелаю еще много-много наделать таких крупных дел, какие Вы до сих пор делали.

Буду Вас сто раз вспоминать везде в Париже, особливо в Трокадеро!!!²

Ваш всегда

В. Стасов.

7. М. П. Беляеву

[Петербург].
Публ[ичная] б[иб]л[иоте]ка.
Четверг, 3 августа 18]89 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович, я вчера вечером воротился цел и здоров из Парижа и Лондона, завтра уезжаю в Парголово до воскресенья вечера, а с понедельника принимаюсь за свои статьи о всемирной выставке¹, где Ваши великолепные русские концерты будут, конечно, играть у меня значительную роль.

Поэтому обращаюсь к Вам со всепокорнейшей мольбою: пришлите мне в библиотеку, раньше понедельника или в понедельник (как Вам будет удобнее) все парижские статьи об этих концертах. В Париже мне не удалось разыскать никаких подобных статей, а потому теперь только Вы один можете мне помочь в этом столько важном для меня деле.

Когда Вы думаете возвратиться совсем в город? Конечно, к 1-му сентября?

Ваш всегда

В. Стасов.

8. М. П. Беляеву

[Петербург].
Воскрес[енье], 18 марта [18]90 г.

Куда мне, Митрофан Петрович! С трудом на несколько минут встаю с дивана, чтоб только отдохнула немножко голова от подушки. Но, будьте милостивы, поздравьте за меня Николая Андреевича¹ уже за шампанским и пожелайте ему, чтоб его на моем веку еще много раз позвали и в Париж, и Лондон, и Берлин, и Вену, и Мадрид, и Рим — прославлять нашу матку и втемяшивать в европейские головы нашу знатную музыку. — Трудно дольше сидеть.

Ваш

В. Стасов.

9. М. П. Беляеву

[Петербург].
Вторник, 15 мая [18]90 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович, сегодня утром был у меня в Библиотеке Римлянин¹, и результатом наших длинных разговоров и соображений были следующие решения:

1) Если Вы еще не отправили в Лейпциг корректуру заглавного листа к «Воскресной увертюре»², то просить Вас, чтоб Вы в пятницу захватили его сюда: Римлянин находит, что там есть ошибки в буквах, и это хорошо бы проверить. — Впрочем, если бы теперь оказалось, что корректура уже отослана (этого листа) в Лейпциг, то это не беда еще, так как, вероятно, будет прислана сюда еще одна корректура (чтоб бледнее были тоны «ситцевого фона»).

2) Насчет русского текста той же увертюры, Римлянин думает, что лучше мне славянского текста не рисовать самому, а либо набрать его славянским шрифтом в синодальной или иной типографии и перевести потом на камень, — или же велеть нарисовать его, с математическою точностью, прямо для издания Иваницкому (который рисовал заглавный лист для «Шехеразады»). Обо всем этом Римлянин надеется поговорить с Вами в пятницу.

3) Что касается либретто «Игоря», Римлянин думает, что трудно теперь сделать в нем все те поправки и изменения, которые я предлагал. Это слишком трудно и сложно, тем более что текст Бородина все-таки остается, в большинстве случаев, плохим и неправильным. Поэтому он просит:

если набор еще не разобран в типографии, то велеть там снова тиснуть и прислать нам на просмотр весь текст, сколько

его набрано, а мы поправим там только грамматические ошибки;

если же набор уже разобран, то велеть набрать прямо по цензурному экземпляру и продолжать так и дальше.

Ваш всегда

В. Стасов.

Я было думал написать Вам все это на дачу в Ораниенбаум, надеясь найти дома тамошний Ваш адрес. Но такового у меня не оказалось, и потому пишу Вам на городской адрес.

10. М. П. Беляеву

Lausanne, Hôtel Belle-Vue.

Среда, утро 4/16 июля [18]90 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович, много раз собирался я писать к Вам из Парижа, но все не мог отыскать свободного $\frac{1}{2}$ часа времени — Вы сами знаете, что такое Париж и что это за пьёвра, засасывающая ненасытным ртом и захлестывающая сотнями извивающихся лап! Значит, мне нечего извиняться перед Вами — Вы и сами все поймете, особенно если вспомните, что разговор с Вами ведет человек, который глядит на себя как на такого, который наверное никогда более не попадет ни в Париж, ни в другие подобные Парадизы для глаз, ушей, носа, хвоста, лап, когтей и других частей человеческого тела.

Однако — к делу. Только приехав в Париж, я вытребовал к себе Рюэля¹, в котором нашел очень милого и покладистого малого. Он рассыпался в похвалах Вашим etc'ическим качествам и добродетелям (причем я тотчас сказал про себя: «Ого! вишь, брат, какую знатную порцию отсыпал тебе наш любезный оригинал Репинского портрета!»²). Мы просидели с Рюэлем добрых часа 2 и прошли вместе весь «Пролог» и 1-ый акт. Кроме очень немногих случаев, он во всем согласился с моими доказательствами и доводами и обещался тотчас же поправить все свои промахи (иногда очень смешные), все свои неверности и всякого рода недочеты; но признавался, что всего труднее ему вот что: переделывать слово «GALITZKY» в «Prince Galitzky», или «Wladimir Galitzky». Но я ему объявил, что решительно не уступаю ему этого пункта и что он хоть тресни, а подай нам непременно, непременно, непременно — Prince Galitzky или Wladimir Galitzky, а что «GALITZKY» ровно не имеет никакого смысла!!

Обещал.

В тот же день он принес мне весь конец своего перевода (отдельной тетрадкой и вписанный в Klavierauszug) актов II, III и IV. Но я мало успел рассмотреть до сих пор. Когда же? Ведь для этого необходимо свободное время, а где оно у меня теперь, все в разъездах? Это я сделаю либо в Люцерне, где мы остановимся немного, а не то (и гораздо вернее) в Зальцбурге, где будет главная наша остановка, по предписанию еще моих петербургских докторов. И тогда я все разом или по частям отошлю к Рюэлю, как мы с ним условились, а Вам отпишу, только, пожалуйста, до моего возвращения в Петербург, около середины августа, не отсылайте в Лейпциг переделок Рюэля: пожалуй, он опять сделал там что-нибудь не так.

Мы до сих пор были: в Берлине, Кёльне, Париже, Лондоне, опять Париже, Базеле, Берне, Фрейбурге, Лозанне. Здоровье мое вообще — отлично, но было две неприятных *rechûtes** в Лондоне и Базеле (к счастью, маловажных). Поэтому-то, испугавшись, я и приехал сюда советоваться с д-ром Белоголовым³, который отличный диагност, любимец покойного Боткина⁴.

Если когда-нибудь вздумаете писать мне, пожалуйста — в Зальцбург, *poste restante*.

Ваш всегда

В. Стасов.

Еще из Парижа я писал Глазуну, уговаривая приехать хоть на 3 дня в Париж, посмотреть и послушать «Jeanne d'Arc», с музыкой некоего Видора⁵, очень талантливого и нового. Не знаю, внемлет ли Глазун моему гласу?

Будьте здоровы, веселы и счастливы

В. С.

Рядом с нашей комнатой какая-то злосчастная девчонка долбит этюды Крамера⁶ с ожесточением!! И это в виду Женевско-го озера, чудных Альп и всех красот природы!!!!

11. М. П. Беляеву

Лозанна, Hôtel Belle-Vue.
Пятница, 6/18 июля [18]90 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович, сегодня утром я отослал к Рюэлю в Париж и последние 2 акта «Игоря» с моими поправками и пространственным объяснительным письмом (причем я очень убедительно просил написать свой текст как можно явственнее, не то немцы, в Лейпциге не разберут и бог знает сколько напутают, а потом будет бесконечная возня с корректурой). Сверх того, я очень просил его поставить везде как следует знаки препинания

* Приступа (франц.).

(? ! ; : , и т. д.), потому что у него их было пропущено — про-
пасть.

Замечу Вам, Митрофан Петрович, что вообще перевод
А. А. Александровой¹ лишь в немногих и редких случаях
был окончательно скверен, в большинстве же случаев
он был либо хорош, либо недурен. Рюэль же сделал так много
исправлений потому, что задался идеей превратить «прозу»
Александровой в «стихи»; значит, потребовалась громадная
ломка, в которой Александрова не виновата. Но при этом он
очень и очень пользовался выражениями, оборотами и вы-
думками нашей Бородинской родственницы.

Итак, я здесь справил всю свою задачу (кажется, не задер-
жал), и мне остается только просмотреть, уже в Петербурге, ес-
ли Вы пожелаете, как исполнил Рюэль мои замечания? Уж не
напутал ли он опять чего.

Сверх того, я очень рад буду (если пожелаете) просмотреть
будущую корректуру.

Что-то у нас поделывается хорошенького по музыкальной ча-
сти? Не утешите ли Вы меня хоть маленьким письмецом, напри-
мер хоть к моему 15-му июля?² Если это случится, то адресуй-
те, пожалуйста, в Salzburg, poste restante.

До свиданья.

Ваш всегда

В. Стасов.

P. S. Я черт знает в каких восторгах и восхищениях от Ба-
зеля, Берна, Фрейбурга, Лозанны. Я в этих местах
Швейцарии прежде не бывал.

12. М. П. Беляеву

[Петербург].
Воскрес[енье], 26 февр[аля] 18[95] г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович,
как я был удивлен вчера вечером в концерте¹, увидав,
сколько людей восстановлено против Скрябина!! Во-первых,
Кюи, который мне объявил, что Скрябин — да, недурно, но од-
н о о б р а з н о и ничего особенного нет!! Задал же я ему за это
гонку, и много раз повторил: «Нет, Вы лучше пойдите и хоро-
шенько послушайте», на что он порядком рассердился.

Во-вторых, этот дурак Маркевич², вице-председатель Рус-
ск[ого] музык[ального] общества. Он мне говорил, а тут же этот
[...] Бессель³ ему придакивал. Они оба говорили: «Да, Скрябин,
Скрябин! Все мы его здесь слышали в декабре, и ничего особен-
ного тут нет! Шопен, однообразно все одно и то же; вот
и все....»

Мы — это значит вся их компания консерваторская. Значит, по всей вероятности, и Иванов⁴, и вся пишущая сволочь.

Вообразите, если Скрябин будет играть в квартетном собрании в четверг⁵, по всей вероятности эти поганцы еще раньше концерта 7-го марта⁶ успеют разругать его в печати, и от этого публики не прибавится, а убавится!

Но вообразите себе еще другую вещь. Этот каналья [...] Бесель тоже на меня в претензии, подобно Юргенсону: а за что? Говорит, что собирается в газетах напечатать, что «Беляев выкупил у него 3 №№ «Игоря» вовсе не по бескорыстной любви к «Игорю» и Бородину⁷, а только для того, чтобы избежать опасного для его имени процесса».

Я хохотал ему в нос и говорил ему: «Печатайте, печатайте что хотите — Вам же хуже; я готов 45 раз отвечать Вам! И изрядно продерну Вас. Но что это Вы толкуете такое?! Ведь М[итрофан] П[етрович] выкупил у Вас, что же еще тут толковать, и кому интересны будут все Ваши соображения!! Только Вам же хуже. Сражаться так сражаться. Давайте!!...»

Ваш В. Стасов.

13. М. П. Беляеву

Бад-Наугейм.
Воскресенье, 18/30 июня 1895 г.
7¹/₂ часов вечера

Поздравляю, поздравляю, поздравляю Вас, дорогой Митрофан Петрович! Сию секунду только воротился из Висбадена, где провел весь почти день у Глазуна, от 11 утра до 4¹/₂ пополудни. Уж какую мы там музыку подняли — просто страсть!!! Бетховен, Шопен и разные другие, в том числе сам Глазун — мы всех страшно потревожили! Зато уж и понажрались мы музыки нынче на целые ¹/₂ года вперед. Я думаю, с тех пор как Висбаден стоит на свете, так никогда и нигде у него не трещали все косточки у бедного фортепиано! Но в каком я был восхищенье беспредельном — иной раз у меня слезы стояли в глазах, вот какие мы вещи поднимали тут на ноги! Страсть просто!!!

Я Глазуну нашел печального, унылого, полубольного: он уверял, что я нынче его воскресил, поднял, подвинутил. Ну и слава богу! На будущей неделе он ко мне придет в Наугейм, и тут мы опять засадим его за ф[орте]п[иано] в гостиной курзала, пусть весь Наугейм слушает сквозь открытые окна. Знай наших.

Он думал недели через 2 ехать в Ахен. Мой Звенигор[одский]¹ даст ему все указания, советы и окажет всякую помощь. Ведь мой Звенигородский сущий «патриарх» в Ахене и командует там всем и всеми по-свойски.

В начале августа мы думали с Глазуном махнуть в Мюнхен и прослушать там всех «Нибелунгов» и «Мейстерзингеров». Вот кабы и Вы тоже подъехали тогда к нам в Мюнхен — вот-то бы чудно было! До свиданья.

Ваш всегда

В. Стасов.

20 июня 1895

После 10-ти лет.

Русских талантов почитателю

С л а в а!

Русской музыки помогателю

С л а в а!!

Русского музыкального станка расширителю

С л а в а!!!

Русских чудных концертов подателю

С л а в а!!!!

На альте, с дружиной, добрых вещей игрателю

С л а в а!!!!!

Больных друзей за границу провожателю

С л а в а!!!!!!

Красных, синих и зеленых афиш писателю

С л а в а!!!!!!!

На дурацких врагов наплевателю

С л а в а!!!!!!!!!

Своего знатного дела неугомонному продолжателю

С л а в а!!!!!!!!!!

Джентльменского сердца обладателю

Нашему Митрофану свет Петровичу

С л а в а!!!!!!!!!!!!

14. М. П. Беляеву

[Петербург].
Воскрес[енье], 11 окт[ября] 1898 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович, полагая (по Вашим словам), что Вы уезжаете в Москву завтра, я привез и оставляю Вам свой конверт для Васнецова¹. и снова покорно прошу Вас доставить ему этот конверт.

Великая-распревеликая Вам моя благодарность уже вперед
Ваш всегда

В. Стасов.

15. М. П. Беляеву

Paris, rue Grande Batelière, № 3.
Hôtel Jersey.

Вторник, утро 26 июня (н. ст.) 1900 г.

Митрофан Петрович, пишу Вам, потому де восхищен! А восхищен я тем, что вчера вечером, за чаем у Анто[о]льско[го]¹, узнал от него, что Вы желаете сделать свой бюст — прочитал даже Ваше письмо к нему. Как я рад, как мне это нравится!

Давно, давно пора!!! И сколько раз даже говорил Вам об этом. Дай только бог, чтоб бюст удался не меньше портрета Репина. Тот был сущий chef d'oeuvre на веки веков, настоящее сокровище (когда-нибудь, в далеком будущем) для Русского государственного и народного Музея, авось так будет и с этим бюстом. Вот уже подлинно можно сказать: «Туда Вам дорога — и давно она намечена Вашими крупными делами!» Да, вот какие у нас все люди — Третьяковы² да Беляевы! Только бы эта благородная и благодатная раса у нас не иссякала и подольше давала все новые и новые отпрыски, почки, ветки и плоды. — А помните, ведь я капельку участвовал в том портрете Репина! И мы тоже тут пахали!

Мне тогда показалось, покуда Репин еще писал портрет, что около груди пустое пространство, ничем не наполненное, и потому портрет немного терял своей силы и красоты, да притом слишком заметно нет руки. Услыхав мои слова и доводы, Репин даже вскрикнул от удовольствия. «Вы правы, вы правы! — заговорил он с оживлением и горячностью. — Правда, правда, тут пустое место и руку надо!» И он тотчас, сразу, заговорил, что напишет вашу правую руку и что Вы пальцами притрогиваетесь к бороде своей — Ваш тогда обычный жест. Так и было сделано, и успех в конце концов вышел неожиданный, громадный. Пусть же будет и теперь так. Только бы удалось лучше, посовершеннее. — А помните Вы, Митрофан Петрович, начало всего этого дела? Однажды Репин мне вдруг говорит: «А какая славная фигура, какая красивость и значительность в этом Вашем Беляеве! Я часто рассматриваю его в концертах Дворянского собрания и все только больше и больше люблюсь. Вот бы кого я хотел написать!!» — «А что, и взаправду, — с живостью отвечал я, — хотите, я пойду и скажу ему?» — «Пожалуйста, пожалуйста», — отвечал Репин, и через несколько минут я пошел к месту, где сидела эта «могучая и красивая фигура», — пошел и сказал: «Репин просит Вас позволить написать с Вас этюд-портрет — ему Ваша личность ужасно нравится и приятна!» — Вы тотчас согласились, познакомились с ним, и дело пошло в ход. Но только Вы потребовали, чтобы портрет пошел для Вас, а не для Репина. Ему не хотелось, ему жалко было, однако он все-таки согласился. Ну и виват, виват, виват!!!

А как я жалел, что в апреле Вы скоро уехали и не видели моего нового портрета Репина! Подлинный chef d'oeuvre, как я радовался за Репина, что он такую чудную вещь сделал! Вероятно, она когда-нибудь тоже попадет в Музей. А знаете, какую я тогда штуку удрал? Репин согласился позволить, чтоб я позвал к нему в мастерскую кого хочу и сколько хочу — и я накликал целых человек 50. Это было воскресенье в 2 часа дня, и мы все оставались там часу до 5-го. Общий восторг. общее ликование.

Я здесь уже 1½ недели. Уезжаю в Лондон в нынешнее воскресенье, т. е. 1 июля (нового стиля); останусь в Лондоне дней 5, не более, а оттуда назад сюда; пробуду здесь потом с неделю еще, и около 15 июля (нового стиля) уеду в Наугейм, к Звенигородскому, который, то и дело, все торопит меня: «Приезжайте, да приезжайте скорее к нам в Наугейм!» А у меня там есть и еще приятели, которые тоже ждут меня: Драгомиров (генер[ал-]губ[ернатор] киевский) — болен сердцем; Софья Вас[ильевна] Тарновская, замужем за Глинкой (сыном баронессы Иксуль), Вейнберг³ — литератор и другие.

Здесь слышал, в Трокадеро, отрывки из «Ж[изни] за царя», «Руслана», «Русалки» и т. д., но как паршиво, как забавно — прочитаете в моих статьях ужю.

Получил здесь письмо от Лароша⁴: вот-то меня нахваливает и угощает леденцами — просто страсть!! На днях пишу ему.

Перед моим [отъездом] из Питера Римлянин с женой приезжал со мной прощаться. Они теперь в Страсбурге⁵.

В. С.

16. М. П. Беляеву

Paris, rue La grande Batelière, 3.
Hôtel Jersey.

Воскресенье, $\frac{18 \text{ июня}}{1 \text{ июля}}$ 1900 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович, вчера я получил Ваше письмо и вчера же сообщил его Антокольскому.

Антокольский, с тех пор как я здесь, вот уже вторым разом болен: все левым глазом! Я уже не знаю отчего, но у него сделался там нарыв, который сильно его мучит, и не дает ему ничего делать: ни работать свою скульптуру, ни даже читать и писать. Ходит к нему доктор — говорят: хороший. Один раз у

него нарыв этот прорвался, и Антоколия, на радостях, даже поскорее вышел со двора и был на обеде, который я дал нескольким здешним русским, все это по поводу медалей, полученных за выставку Антокольским (*grande médaille d'honneur* *) и Элиасом Гинцбургом¹ (*médaille d'or* **). Но он, кажется, именно из-за этого тотчас же поплатился: вдруг вырос, словно гриб из-под земли, второй нарыв — на том же глазу, и он снова не выходит со двора, носит повязку, и снова навещает его доктор.

Поэтому, по его просьбе, пишу Вам я.

Антокольский очень извиняется, что до сих пор не отвечал Вам, — ну да вот нельзя было! Ваше предложение сделать Ваш бюст он принимает с удовольствием и в августе, в срок, указанный Вами, нарочно приедет в Париж из Биаррица, куда скоро должно отправиться, по-всегдашнему, их семейство. 3 000 рублей за бюст, предлагаемые Вами, он считает гонораром очень удовлетворительным.

Впрочем только глаз немного поправится, он Вам напишет и сам.

Как он, так и я, мы оба думаем, что бюст всего лучше исполнить из мрамора.

Я сам здоров, много работаю в Публ[ичной] б[иблиоте]ке, над рисунками в персидских и сирийских рукописях, но еще больше смотрю на тысячи выставок большой Всемирной выставки и вечером бываю усталый, как собака, пробежавшая 20 верст. Послезавтра (вторник) уезжаю утром в Лондон, где думаю пробыть дней 5; оттуда, на минуточку (дня 3—4), снова в Париж, а потом уже окончательно в Наугейм, где увижусь со Звенигородским, Драгомировым, Вейнбергом и разными другими русскими. Пробуду там недели 3, а может и больше.

Мой Сакетти² (пишут иные Скацетти, иные еще Сцакетти) пишет мне, представьте себе, что мой патрон в «Новостях» Нотович³ — каналья, даже и до сих пор не напечатал мою статью о Глинке⁴, а когда мой Сцальный профессор консерватории вручил ему мое письмо, где я отказываюсь от «Новостей» и выхожу вон, он заявил, что в пятницу (16 июня прошлого) статья будет напечатана, а все произошло — по недоразумению! Дам я ему потом «недоразумение»! Печатать 3 недели почти, и когда все разъехались!!!!

Ваш всегда

В. Стасов.

* Большая медаль почета (франц.).

** Золотая медаль (франц.).

17. М. П. Беляеву

Парголово, деревня Старожиловка,
дача Безруковой.
Четв[ерг], 12 июля 1901 г.

Многоуважаемый Митрофан Петрович,
я вдруг услышал, что Вы уже приехали из-за границы, — и обрадовался. Авось Вы решитесь приехать на именины одного известного Вам Владимира, в воскресенье, 15-го июля, часам к 5-ти или к 6-ти. Вот-то доставили бы удовольствие, по примеру прежних, хороших лет. И тут бы встретили, кроме меня и моих, также и несколько других людей, дорогих или приятных Вам!

У нас тут было два собрания, на даче: одно 24-го мая, и тут были: Римлянин с женой¹, Кюи с дочерью², Глазун без никого, только сам с собою, Лядов (был зван, но не приехал, сославшись на опухоль щеки), два Блуменфельда³, Арцыбушев⁴ — и две наши англичанки из Лондона⁵. Было превосходно! Это было первое наше собрание: второе было 3-го июля, и были только Шаляпин и Глазун, но было так хорошо, что музыка и пение продолжались до 3-го часа ночи. Шаляпин обещался непременно приехать, нарочно из Москвы, 15-го, но сдержит ли слово, не знаю. Надеюсь, что, кроме Римлянина (который теперь живет с семейством в Новгородской губернии)⁶, прочие будут. Но — если бы и Вы тоже приехали, вот-то обрадовали бы и побаловали бы меня. Дай бог!

Ваш всегда

В. Стасов.

На днях Бессель писал мне: просит меня достать французский текст Дальгейма⁷ к романсам Мусоргского. Он хочет издавать их. Не знаю, имеет ли он право?

18. М. П. Беляеву

Парголово.
Пят[ница], 3 авг[уста] 1901 г.

Дорогой Митрофан Петрович,
я все сижу на даче в Парголово — тороплюсь кончить свою огромную вещь — «Обзорение всего искусства XIX-го [века] в Европе»¹ («архитектура», «скульптура», «живопись» и «музыка») для Приложения к «Ниве»; — и потому почти вовсе не бываю в Петербурге. Но во вторник, 7-го, я еду в библиотеку, и надеюсь часов в 12 побывать у Вашего братца и посмотреть бюст Антокольского. Тогда тотчас напишу Вам.

А я думаю, Вы еще не слышали 2-ю сонату для ф[орте]-п[иано] (e-moll) Глазунова? ² Финал — великий chef d'oeuvre и, я думаю, высшее и важнейшее из всего, что он до сих пор сочинял, — я уже много раз слышал ее и здесь в Парголове, и у них на даче в Озерках. Какая там (в числе других красот) — fuga, какая потом часть будто бы органная с фигурациями — просто chef d'oeuvre, удивительная и по грандиозности, и по силе склада!!

Р. С. Антокольский намеревался приехать сюда в августе, но теперь отложил, потому что виленский генерал-губернатор еще отсутствует из Вильны, и ему не с кем говорить о постановке монумента Екатерины II³, который у него уже готов и должен ехать в Россию.

ПРИМЕЧАНИЯ

К письму 1

Опубликовано в книге: В. Беляев. А. К. Глазунов. Материалы к его биографии, т. I. Пг., 1922, стр. 99.

¹ Первая симфония А. К. Глазунова (E-dur, соч. 5) написана в 1880—1881 гг. Она была впервые исполнена 17 марта 1882 г. во втором концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением М. А. Балакирева. Симфония была издана фирмой М. Беляева в партитуре, оркестровых голосах и переложении для фортепиано в четыре руки. Она явилась вторым произведением, выпущенным в свет нотонздательством М. Беляева.

² В. В. Стасов родился 2 января 1824 г., и этот день ежегодно торжественно отмечался им в кругу родственников и близких ему людей.

К письму 2

¹ Шестакова Людмила Ивановна (1816—1906) — сестра М. И. Глинки, была близко знакома с членами «Могучей кучки».

² Кюи (рожд. Бамберг) Мальвина Рафаиловна (1836—1899) — певица, жена Ц. А. Кюи.

³ В сезоне 1886/87 г. состоялись четыре Русских симфонических концерта, организованных М. П. Беляевым, в программе которых, действительно, симфонические произведения Кюи отсутствовали. В этом сезоне были исполнены следующие сочинения Кюи: Ноктюрн и «Alla spagnola» для скрипки с оркестром (исп. Л. С. Ауэр), ариозо Тизбы из четвертого действия оперы «Анджело» (исп. М. Д. Каменская), романс «Истомленная горем» (исп. Е. Палечек).

⁴ Стасов Дмитрий Васильевич (1828—1918) — адвокат, музыкально-общественный деятель.

К письму 4

¹ Матэ (Маттэ) Василий Васильевич (1856—1917) — известный русский гравёр.

² Рёдер Карл Готлиб (1812—1883) — владелец всемирно известной нотопечатни в Лейпциге, в которой гравировались издания фирмы Беляева. В комментируемом письме идет речь о портрете А. П. Бородина, гравиро-

ванном В. В. Матэ. Этот портрет был помещен в печатавшемся в 1888 г. фирмой Беляева клавираусцуге оперы «Князь Игорь» Бородина.

³ Репин Илья Ефимович (1844—1930) — великий русский художник.

⁴ В 1888 г. А. К. Глазунов и Н. А. Римский-Корсаков закончили работу по завершению оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина. Опера должна была быть поставлена на сцене Марининского театра в Петербурге в 1889 г., но дирекция императорских театров всеми силами стремилась помешать этой постановке. Только под воздействием музыкальной общественности опера «Князь Игорь» была, наконец, поставлена 23 октября 1890 г. с большим успехом.

⁵ Всеволожский Иван Александрович (1835—1909) — директор императорских театров в 1881—1899 гг.

⁶ Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — композитор и дирижер, с 1863 г. главный дирижер оперы Марининского театра (Петербург).

Не сочувствуя постановке в Марининском театре оперы «Князь Игорь» Направник, по словам Н. А. Римского-Корсакова, «отказался от чести» дирижировать оперой. Она была поставлена под управлением второго дирижера Марининского театра К. А. Кучеры.

К письму 5

¹ Blumenfeld Феликс Михайлович (1863—1931) — пианист, композитор, педагог.

² «Тертий» — Филиппов Тертый Иванович (1826—1899) — государственный контролер, известен как собиратель русских народных песен.

О каком «деле» идет речь, установить не удалось.

³ Рихтер Оттон Борисович (1830—1908) — генерал-адъютант, член Государственного совета, заведующий делами «Комиссии по принятию прошений и жалоб, на Высочайшее имя приносимых».

К письму 6

¹ Мультановский Помпей Яковлевич (1839—1897) — доктор медицины, хирург.

² 10/22 и 17/29 июня 1889 г. в Париже во время всемирной выставки в зале дворца Трокадеро были даны два Русских симфонических концерта, организованных М. П. Беляевым. Эти концерты, состоявшиеся под управлением Н. А. Римского-Корсакова и частично А. К. Глазунова, прошли с огромным успехом и содействовали пропаганде русской музыки за рубежом. М. П. Беляев сам выезжал в Париж для организации концертов.

К письму 7

¹ Статья В. В. Стасова «По поводу всемирной выставки» была напечатана в журнале «Северный вестник», №№ 9 и 10 за 1890 г.

К письму 8

¹ 6/18 марта — день рождения Н. А. Римского-Корсакова. По-видимому, М. П. Беляев просил В. В. Стасова быть в этот день у Римского-Корсакова.

К письму 9

¹ Н. А. Римский-Корсаков.

² Воскресная увертюра «Светлый праздник», соч. 34, была написана Н. А. Римским-Корсаковым летом 1888 г. в Нежговицах и исполнена впервые 3 декабря 1888 г. под управлением автора в третьем Русском симфоническом концерте. Партитура ее была издана фирмой Беляева в 1890 г.

К письму 10

¹ Рюэль Жюль — француз, перевел на французский язык текст оперы «Князь Игорь» Бородина. Об этом переводе и говорится в комментируемом письме.

² В 1886 г. И. Е. Репин, по инициативе В. В. Стасова, написал маслом портрет М. П. Беляева, ныне находящийся в ГРМ.

³ Белоголовый Николай Андреевич (1834—1895) — петербургский врач-терапевт, автор воспоминаний о дскабристах, Герцене, Некрасове, Салтыкове-Щедрине, Толстом и о других выдающихся людях своей эпохи.

⁴ Боткин Сергей Петрович (1832—1889) — выдающийся русский врач-терапевт и общественный деятель.

⁵ Видор Шарль Мари (1845—1937) — французский органист и композитор, профессор Парижской консерватории.

⁶ Крамер Иоганн Баптист (1774—1858) — композитор, пианист, педагог.

К письму 11

¹ Александрова Александра Александровна, жена Д. С. Александрова, брата А. П. Бородина по матери. Перевела на немецкий язык текст оперы «Князь Игорь» Бородина. Этот перевод напечатан в партитуре и клавирауслуге оперы, изданных фирмой Беляева.

² 15 июля — день именин В. В. Стасова.

К письму 12

Напечатано в книгах: Влад. Каренин. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности, ч. II. Изд. «Мысль», Л., стр. 446 (с сокращением); «Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940». Сборник к 25-летию со дня смерти. М.—Л., 1940, стр. 236 (с сокращением).

¹ 25 февраля 1895 г. состоялось пятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением Э. А. Крушевского. Возможно, что именно этот концерт здесь имеется в виду.

² «Маркевич» — вероятно, имеется в виду Маркович Андрей Николаевич, действительный тайный советник, сематор; в 1900 г. был председателем Общества музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей.

³ Бессель Василий Васильевич (1843—1907) — основатель и владелец музыкально-издательской фирмы в Петербурге.

⁴ Иванов Михаил Михайлович (1849—1927) — композитор, реакционный музыкальный критик.

⁵ 2 марта 1895 г. А. Н. Скрябин выступил в Петербурге в шестом собрании Общества камерной музыки, исполнив свои произведения: Improptu, вюкюрн для левой руки, этюд.

⁶ 7 марта 1895 г. в Петербурге состоялся авторский концерт А. Н. Скрябина.

⁷ Еще при жизни А. П. Бородина, в 1886 г., фирмой В. Бесселя были изданы следующие три отрывка из оперы «Князь Игорь»: ария Владимира Галицкого, каватина Владимира Игоревича и ария Кончака. Вся опера полностью была издана фирмой Беляева, которой для этого пришлось выкупить за значительную сумму денег указанные отрывки у фирмы Бесселя.

К письму 13

Частично опубликовано в книге: Влад. Каренин. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности, ч. II. Изд. «Мысль», Л., стр. 451.

¹ Звенигородский Александр Викторович (ум. 1903) — автор исследования о византийских, восточных и европейских эмалях.

К письму 14

Относится к 1898 г. на основании содержания и по календарю. М. П. Беляев ездил в Москву в связи с состоявшимся в Москве 17 октября 1898 г. Русским симфоническим концертом под управлением Н. А. Римского-Корсакова и с участием С. И. Танеева.

¹ Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926) — выдающийся русский художник.

К письму 15

¹ Антокольский Марк Матвеевич (1843—1902) — выдающийся русский скульптор.

² Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) — основатель Третьяковской галереи в Москве.

³ Вейнберг Петр Исаевич (1831—1908) — поэт и историк литературы, почетный академик.

⁴ Ларош Герман Августович (1845—1904) — музыкальный критик. Письмо Лароша к Стасову и ответ последнего неизвестны.

⁵ Лето 1900 г. Н. А. Римский-Корсаков с семьей провел в Германии.

К письму 16

¹ Гинцбург Илья (Элиас) Яковлевич (1859—1939) — скульптор, ученик М. М. Антокольского, друг В. В. Стасова и автор надгробного памятника ему в Ленинграде.

² Саккетти Ливерий Антонович (1852—1916) — историк музыки, профессор Петербургской консерватории.

³ Нотович Осип Константинович (род. 1849) — журналист и драматург; с 1876 г. — издатель петербургской газеты «Новости и Биржевая газета», в которой печатал свои статьи В. В. Стасов.

⁴ Статья В. В. Стасова «Глинка в гостях у Европы», была напечатана в №№ 165 и 166 газеты «Новости и Биржевая газета» за 1900 г.

К письму 17

¹ Римская-Корсакова (рожд. Пургольд) Надежда Николаевна (1848—1919) — пианистка, жена Н. А. Римского-Корсакова.

² Кюи (в замужестве — Амореtti) Лидия Цезаревна — певица, дочь композитора.

³ Блуменфельд Сигизмунд Михайлович (1852—1920) — пианист, композитор, педагог.

Блуменфельд Ф. М. — см. примеч. на стр. 23.

⁴ Арцыбушев Николай Васильевич (1859—1937) — композитор, член беляевского кружка.

⁵ Одна из упоминаемых англичанок, Роза Ньюмарч (1857—1940) — писательница и музыковед. Автор ряда работ о русской музыке. Была в переписке с В. В. Стасовым и пользовалась его советами. Ее «Воспоминания приятельницы-англичанки» напечатаны в книге: «Незабвенному В. В. Стасову. Сборник воспоминаний».

⁶ Лето 1901 г. Н. А. Римский-Корсаков с семьей проводил в имени Крапачуха.

⁷ Дальгейм Пьер — французский журналист, автор вышедшей в 1896 г. в Париже книги «Conférences sur Moussorgski et enquête».

¹ Работа В. В. Стасова «Искусство XIX века» напечатана в журнале «Нива» за 1901 г. Полностью опубликована в 1906 г. в четвертом, дополнительном, томе «Собрания сочинений В. В. Стасова». Перепечатана в 1952 г. в третьем томе избранных сочинений В. В. Стасова.

² Соната № 2, е-moll, соч. 75, для фортепиано А. К. Глазунова написана в 1901 г.

³ Памятник Екатерине II работы М. М. Антокольского был установлен в Вильне (Вильнюс). В настоящее время не существует.





Л. Э. Корабельникова

ПИСЬМА С. И. ТАНЕЕВА К П. Н. РЕНЧИЦКОМУ

Эпистолярное наследие замечательного русского композитора, ученого и педагога — Сергея Ивановича Танеева (1856—1915), опубликованное пока далеко не полностью, представляет огромный интерес.

Особое место в этом наследии занимают письма Танеева к молодым композиторам, содержащие разбор музыкальных сочинений. К Танееву — профессору Московской консерватории в течение десятков лет, признанному главе московских музыкантов, человеку исключительных личных достоинств — с середины 80-х годов прошлого столетия и до его смерти, естественно, тянулись многие музыканты. Деятельность Танеева распространялась за пределы консерватории. Общеизвестна его бескорыстная частная педагогическая работа, сделавшаяся особенно интенсивной после оставления им в 1905 году Московской консерватории. Никогда не отказывал Сергей Иванович и в письменных консультациях; при этом он не давал формальных «отписок», и подчас его письма перерастали в статьи, блестяще сочетающие жанры критики и научного исследования и дополняющие труды Танеева по вопросам теории музыки и композиции. Таковы его письма к Н. Н. Агани и А. В. Станчинскому*. Сам Агани называл письма Танеева к нему «учебником при дальнейших работах»**.

Многие из подобных посланий нам неизвестны, и мы находим в неопубликованных архивных материалах лишь косвенные свидетельства их существования. Так, в письме Ю. И. Блока к Танееву читаем: «... получил Ваше любезное письмо и разбор пьес и не знаю, как благодарить Вас за большой труд Ваш. Если бы я мог думать, что Вы так подробно разберете сочинения моего beau frère [К. Фербенкса. — Л. К.], то никогда не осмелился бы беспокоить Вас ими»***. А. И. Рубец в 1906 году выражает Танееву «великое спасибо» за «милое подробное письмо насчет моих предлюдий»****.

Сергей Иванович дает подчас отзывы о произведениях по собственному почину. Например, своему бывшему ученику Л. М. Рудольфу, работавшему в Саратове, он послал интересный разбор изданного с посвящением

* С. И. Танеев. Материалы и документы, т. I. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 219—250.

** Письмо к С. И. Танееву от 17 ноября 1903 г. ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 87.

*** Письмо к С. И. Танееву от 28 декабря 1894 г. ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 118.

**** Письмо к С. И. Танееву от 17 апреля 1906 г. ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 434, л. 8.

«С. И. Танееву» квартета соч. 1 Рудольфа, и последний горячо благодарил учителя за «доброжелательное, теплое письмо [...] и, в частности, за подробный анализ», которому Танеев подверг его произведение*. Число примеров такого рода легко можно умножить.

Одно из печатаемых ниже писем Танеева к П. Н. Ренчицкому относится к этому типу писем.

Петр Николаевич Ренчицкий (1874—1941) — композитор, педагог, теоретик музыки — получил образование на юридических факультетах Харьковского и Московского университетов (окончил в 1896 году) и в 1902 году начал службу в качестве помощника присяжного поверенного в Харькове. Музыка обучался в Музыкальном училище Харьковского отделения РМО (окончил в 1893 году). В 1893/94 году Ренчицкий учился на VII—VIII курсе Московской консерватории в классе фортепиано П. А. Пабста, но оставил занятия по собственному желанию. В 1904—1906 годах он брал частные уроки композиции у С. И. Танеева. К этому времени фирмой Юргенсона было издано большое число произведений Ренчицкого, главным образом вокальных. В 1904—1918 годах Ренчицкий преподавал фортепиано в некоторых женских учебных заведениях Москвы и в частных музыкальных школах, печатал статьи в музыкальных журналах.

После Октябрьской революции Ренчицкий сразу включается в музыкальную жизнь. Он выполняет задания Наркомпроса, работает в Государственном институте музыкальной науки, в Музыкальном училище имени А. К. Глазунова (1919—1934, специальное фортепиано и теория музыки) и в Музыкальном училище имени М. М. Ипполитова-Иванова (1934—1941, специальное фортепиано). В 1936 году решением Художественного совета Московской государственной консерватории Ренчицкому был присужден диплом *honoris causa*, а в 1940 году он был утвержден в звании доцента.

Начало музыкально-научной деятельности Ренчицкого относится к 900-м годам, причем первое десятилетие его интересуют главным образом вопросы фортепианной техники и методики. Впоследствии его внимание привлекают специальные теоретические и акустические проблемы; труды Ренчицкого по этим вопросам в большинстве своем остались в рукописи**. Опубликованы им, не считая отдельных статей, две работы: «Учение об энгармонизме» (М., 1931) и «Пути рационализации музыкальной грамоты» (М.—Л., 1940).

Весной 1902 года, не решаясь самостоятельно сделать выбор между юриспруденцией и музыкой, сомневаясь в своих музыкальных данных, Ренчицкий прислал Танееву все свои произведения (романсы), испрашивая его мнения и совета. Танеев ответил большим, подробным письмом.

Читая это письмо, мы как бы присутствуем на одном из уроков Сергея Ивановича. Наряду с благожелательностью, столь характерной для него, Танеев проявляет не в меньшей мере свойственную ему нетерпимость к недостаткам. Прекрасное качество Танеева-педагога — сочетание широты открываемых им художественных перспектив со скрупулезной тщательностью технологического анализа. Требовательность Танеева связана с его стремлением воспитать в молодом композиторе подлинное профессиональное мастерство. Выско оценивая уровень русской композиторской школы, он выказывает убеждение: чтобы занять в среде современных ему композиторов «хотя скромное место [...] надо очень много работать».

Большое значение придает Танеев выразительности, индивидуализированности мелодического языка; ярый противник «общих мест», бессодержательных мелодий, Танеев считает, что мелодия должна надолго запоминаться, «очаровывать». Заслуживают внимания его мысли об изобрази-

* Письмо к С. И. Танееву от 1 октября 1910 г. ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 435, л. 5.

** ГЦММК, ф. 17, №№ 1—30 и др.

тельном характере некоторых музыкальных приемов, ставших традиционными в русской музыке, о форме, полифонии, удобстве вокального исполнения.

Все подобные замечания необходимо рассматривать в связи с музыкальным материалом, послужившим поводом для их изложения. Но так как произведения Ренчицкого почти совсем исчезли из исполнительского репертуара, а издания их стали библиографической редкостью, мы сочли нужным прибегнуть к их цитированию в соответствующих случаях.

Наименования сочинений там, где это было возможно, установлены исключительно на основании письма Танеева, по его описаниям и приведенным им нотным примерам. В нескольких случаях не удалось установить, о каких романсах идет речь.

Как уже упоминалось, Ренчицкий в 1904 году стал учеником Танеева, и дружеские отношения их не прерывались до самой смерти последнего. Сохранилось тринадцать писем Танеева к Ренчицкому за 1904—1915 годы. Многие из них представляют собой короткие записки, связанные с переносом уроков, посещением концертов и т. д. Из этого собрания для настоящей публикации выбраны два письма 1910 года, наиболее интересные по содержанию. В них Танеев высказывает соображения о переводе на русский язык музыкально-теоретических работ, дает оценку трудам Ф. Геварта, Э. Праута, сообщает о своей композиторской и исполнительской деятельности.

1. П. Н. Ренчицкому

[Москва].

[12 мая 1902 г.]

Милостивый государь Петр Николаевич.

Извините, что я так долго не отвечал на Ваше письмо¹. Обязательство это — в зависимости от трудности задачи, которую Вы мне задали. Просмотреть внимательно 22 №№ — на это уже требуется немало времени. Я просмотрел Ваши сочинения трижды — два раза без ф[орте]п[иано], 3-й — за ф[орте]п[иано], останавливаясь на всех тех местах, которые нужно было принять в соображение для ответа на предложенные Вами вопросы.

Но самые эти вопросы еще более меня затруднили. «Отвлеч все приводящее (в виде знаний, опыта, развития, образования, как музыкальных, так и общих) от внутренне существенного и самобытного», разобрать, «какие положительные стороны могут быть объяснены сравнительно высоким уровнем Вашего общего образования»², какие не могут, — на все это требуется такая проницательность, которой я за собой не вижу. Все, что могу сделать, это — указать положительные стороны Ваших сочинений, забыв на время об их технических недостатках, о которых затем упомяну отдельно.

1) Ф о р м а Ваших сочинений, в противоположность тому, что Вы пишете, перечисляя их недостатки, в большинстве случаев вполне удовлетворительна. Ни неясности, ни расплывчивости ее я не заметил. Крупные части вполне между собою соразмерны, план модуляционный в общих чертах логичен, очертания в мелких формах свободные и почти всегда ясные и определен-

ные. Такие вещи, как №№ 3, 12, 13, 14*, вполне безукоризненны с точки зрения формы³. Даже такая обширная пьеса, как № 10⁴, по объему своему, быть может, превышающая Ваши силы, не заключает в себе ничего, противоречащего требованиям формы.

2) Одна из положительных сторон Ваших способностей — это умение найти музыкальные средства выразительности, подходящие к данному настроению. Так, напр[имер], в 1-й части № 3-го, где поется о «вечернем небе» и «крупных звездах», очень удачно выбрана и фигура аккомпанемента, и верхний регистр ф[орте]п[иано], и хроматические последования в этом регистре. Очень хорошо в этом отношении и первое вступление скрипки на выдержанной ноте⁵. В № 12 столь же удачна вспо-

могательная нота  в выдержанной фигуре аккомпанемен-

та, придающая ему несколько скорбный оттенок⁶. Замечу вскользь, что в средней части № 3 нельзя признать удачным выбор фигуры из повторяющихся аккордов с форшлагами в верхнем голосе. У русских авторов почему-то установился обычай сопровождать такой музыкой появление птиц (Чайковский. Хор «Собирались птицы» из «Снегурочки»; Римский-Корсаков. Появление лебедей в «Садко», многие места в «Снегурочке»)⁷. Вследствие этого, когда слышишь такую фигуру, невольно ждешь, что речь пойдет о птицах, и странно слышать, что этой музыкой сопровождаются слова «прекрасна, грустна и бледна»⁸.

3) Аккомпанемент романса № 14 и в особенности средняя часть № 19⁹ указывают, что Вы не лишены способностей к контрапунктическому голосоведению. Для человека, не упражнявшегося в контрапункте, написать каноническую имитацию № 19-го и присоединить к ней быструю фигуру 32-х — задача далеко не легкая, и, за исключением некоторых шероховатостей (нельзя оставлять в аккомпанементе *si♭*, в то время как в голосе *la♭*:



; лучше вместо связанной ноты поставить в

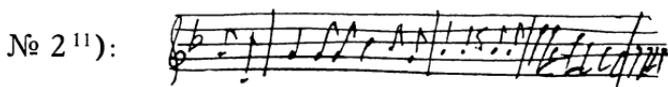
аккомп[анементе] паузу и прибавить ноту *mi♭*: ), Вы с ней справились весьма удовлетворительно.

4) Вокальная сторона. Я не вижу, чтобы Ваши романсы обнаруживали незнакомство с голосом. Если в них и встре-

* Я придерживаюсь нумерации, которая сделана карандашом.—
Примеч. Танеева.

чаются местами не совсем удобные последования («высокая tessitura»), то немало и таких мест, где Вы пользуетесь ресурсами, представляемыми голосом, очень успешно. Склад Ваших мелодий в большинстве случаев вполне вокальный. Такие места, как, напр[имер], *più animato* в № 9, где голоса по очереди выдерживают длинные ноты, или заключительная фраза на следующей странице на слова «В бездну унеслась» писались очевидно с расчетом на звуковые эффекты голоса¹⁰. В выставленных динамических обозначениях также видно знакомство с голосом.

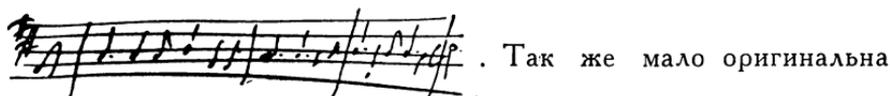
5) Ваши мелодии не лишены благозвучности, но недостаточно выпуклы, недостаточно рельефны, иногда вовсе бессодержательны. Мелодические фразы, подобные следующим (из



(из № 18):



и т. п. лишены какого бы то ни было характера, совершенно безразличны. В последнем № (18) они, быть может, вызваны прозаичностью текста г. К. Р.¹²; во всяком случае, здесь музыка не выше поэзии. Если без таких мелодически общих мест и трудно вовсе обойтись, то пользоваться ими нужно с крайней осторожностью. В № 3, о котором я уже упоминал, аккомпанемент представляет более интереса, чем начальная мелодия:



и мелодия № 4-го¹³:



Иногда в мелодиях романсов слышатся заимствования. Так, напр[имер], романс «Забывший храм» невольно заставляет вспомнить арию «Подруги милые» из «Пиковой Дамы»¹⁴. По време-

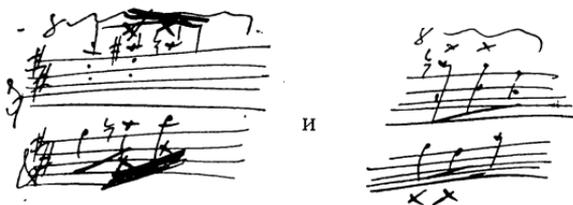
нам встречаются мелодические обороты весьма вульгарные (как, напр[имер], № 16).

Я не хочу этим сказать, что Вы лишены способности к сочинению мелодий (№№ 12, 14, 20 могут служить опровержением этому), но Ваши мелодии не способны очаровать слушателя, они лишены той неизъяснимой прелести, которая заставляет слушателя жадно впитывать в себя каждый звук мелодии, следить за каждым ее оборотом и долго спустя вспоминать испытанное наслаждение.

Теперь перейду к техническим недостаткам Ваших сочинений. Их можно охарактеризовать словом «дилетантизм». Он чувствуется на каждом шагу: в неловком ходе басового голоса, в неумелой гармонизации, в плохом распределении интервалов аккорда, в неумелом и неблагозвучном соединении голосов и т. п.

Приведу несколько примеров.

№ 3, стр. 2-я заключает в себе совершенно невозможные по своему неблагозвучию ходы крайних голосов, а именно:



1-й пример можно было бы исправить так: или:



(la# здесь написать нельзя), 2-й так:



Затем, как нечисто написано соединение скрипичной партии с аккомпанементом в предпоследнем такте на 3-й странице. В

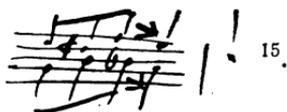
скрипке 2 вспомог[ательные] ноты:



Гармониче-

ская, к которой они относятся (нота *ti*), все время повторяется в правой руке, тогда как ее лучше вовсе бы выпустить. Ко все-

му этому прибавляется движение квинтами (увел[иченная] и чи-
стая) у скрипки и басового голоса



Как неблагозвучны в 3-м такте стр. 4-й движение терциями скрипки и правой руки ф[орте]п[иано] при выдержанных *mi*^b в басу и *mi*[#] в пении и те



квинты, которые скрипка образует с басом, переходящим с *mi*^b на *re*!

Присоединим к этому:

а) перечение при вступлении голоса на *do*[#] (3-й такт, страница 5-я). Уже самое сопоставление двух аккордов в аккомпане-

менте образует перечение



, вступление же го-

лоса на *do*[#] при слове «прекрасна» еще резче это перечение подчеркивает;

б) перечение скрипки с басовым голосом в предпоследнем такте 6-й страницы



с) некрасивое соединение аккордов (стр. 8-я, последний

такт):



16, тогда как, сообразно с сле-

дующим повторением того же мотива секвенции, это место всего естественнее было бы гармонизовать так:



d) совершенно недопустимый ход параллельных квинт между крайними голосами (предпоследн[ий] такт 10-й стран[ицы]):



Если принять во внимание, что начальная страница вместе со всеми ошибками еще раз повторяется, то количество таких мест, из которых каждого в отдельности достаточно было бы, чтобы испортить музыкальное произведение, возрастет до очень внушительных размеров.

В № 11¹⁷ возвращение в конце к начальной фразе «всю-то, всю мою дорожку» задумано очень поэтично, да и сама эта фраза очень привлекательна в мелодическом отношении. Но все впечатление портится от неумело сделанного к ней гармонического подхода. Гармония предшествующих 3-х тактов подготавливает собою вступление тональности C-dur, т. к. на одной и той же ступени (F) появляются по очереди мажорное и минорное трезвучие, что соответствует мажорной и минорной субдоминанте тона C-dur



Между тем, подготовив C-dur, Вы вступаете с F-dur'ною фразой, вследствие чего предшествующее движение к C-dur лишается всякого значения¹⁸. Для того чтобы оставить последнюю фразу в F-dur, следовало бы предыдущие 3 такта перенести

квартой выше. Если позволите несколько пересочинить Вашу музыку, то это место можно было бы исправить так:

Да, как сон оно прошло *f* *Larghetto*
 Все-то

*Re♭** было бы лучше для избежания перечения с предыдущим *re♭* в верхней октаве. Если непременно нужно *re♭*, то в предшествующих двух тактах лучше было бы так расположить аккорды в правой руке:

В этом же романсе встречается место совершенно невозможное как по неудачному расположению интервалов, так и по несовершенству своему в контрапунктическом отношении¹⁹:

- Соединение *sol* и *sol#* было бы очень выразительно, если бы
- sol#* был ниже, а не выше *sol*;
 - если бы *sol#* выдерживался

* Отмечено крестиком (x). — Л. К.

В вашем же расположении это место звучит довольно фальшиво. Кроме того, оно очень слабо в контрапунктическом отношении. Самостоятельность голосов прежде всего должна выражаться в отношении ритмическом: два голоса, идущие долгое время нотами одинаковой длительности, только мешают один другому. Кроме совпадения *sol* и *sol*[#], в этом примере особенно некрасиво соединение голосов в предпоследнем такте.

В качестве примеров на неловкое движение басового голоса могу указать:

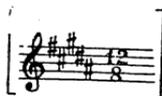
В № 18 5-й и 6-й такты. Бас сначала пробует взять *la*[#], потом возвращается к *sol*[#], идет на *la*, опять возвращается на *sol*[#] и тогда уже окончательно направляется к *la*[#] и *si*[#]²⁰. Если Вы сыграете отдельно мелодию басового голоса, то наверное почувствуете всю ненужность его движений. *La*[#] в 1-м из этих тактов

надо бы вовсе выбросить:



В № 15²¹ бас не может идти на ступень вниз, потому что это-

му препятствует голос:

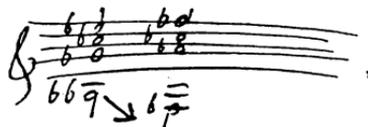


, образующий

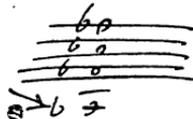
с басом параллельные октавы, несколько не скрываемые задержанием. Вместо *la*[#] следовало бы взять *re*[#]



В № 16 невозможен ход баса в 7-м такте ригурнеля:



его надо повести на *lab*



, а избавиться от парал-

лельных октав в крайних голосах можно было бы, изменив главную мелодию (что можно сделать без всякого для нее

ущерба), напр[имер], так:



Подобные же неловкости встречаются и в последнем, 22-м №: параллельные квинты в крайних голосах (на двух несвязных трезвучиях в одном и том же положении): такт 4-й — и невозмож-

ные ходы басового голоса:  (1-й такт 2-й стра-

ницы).

На этом закончу перечень технических недостатков Ваших сочинений. Отмечу, что с течением времени Вы делали в этом отношении успехи, и ни одна из Ваших позднейших вещей не заключает в себе столько погрешностей, как, напр[имер], № 3; №№ же 12-й и 14-й почти совершенно от них свободны. (В вещах, написанных после № 14-го, опять встречаются прежние ошибки, но не в таком количестве.) В последнем (№ 14), который я считаю лучшим из написанных Вами, Вы выказываете восприимчивость к тонкостям гармонии и голосоведения (напр[имер], 2 такта, предшествующие вступлению голоса), которую ранее трудно было у Вас подметить.

Подведу итог всему сказанному. Ваши музыкальные способности для меня факт, не подлежащий сомнению. Если бы изучение теории не было для Вас сопряжено с переездом в столицу, с оставлением уроков, которые Вы имеете в Харькове и наверное не будете иметь в Москве, в особенности в первое время, вообще с переменами, тяжелыми для Вас в материальном отношении, то я, конечно, посоветовал бы Вам учиться. При этом я выставил бы на вид, что Вам очень многому еще надо учиться. Уровень технической подготовки русских композиторов стоит в настоящее время весьма высоко, и желающему занять хотя скромное место в их среде надо очень много работать. Вы до сих пор пробовали свои силы лишь в самом легком жанре, доступном почти каждому любителю, да и на это у Вас едва хватает умения и знаний. Вам пришлось бы начать изучение теории с той самой ступени, на которой Вы остановились, т. е. прежде всего окончить гармонию. На это при усиленной работе потребовалось бы не более 6-ти месяцев. Но затем остается ряд специальных предметов: контрапункт строгого стиля, к[онтра]п[ункт] свободного стиля (включая сюда и фугу), затем формы и инструментовка. На это надо положить minimum 3 года. К тому же одними школьными упражнениями нельзя ограничиться. Вам придется изучать партитуры, посещать репетиции концер-

тов (для этой цели выгоднее поступить в консерваторию, чем брать частные уроки²²). Нужно большое напряжение энергии, чтобы все это проделать, необходимо совершенно посвятить свои силы этим занятиям, по возможности не тратя их на давание уроков или на хождение по делам.

То, что Вы печатали уже свои сочинения, что они с успехом исполнялись в концертах, что Вы приобрели в Харькове репутацию композитора²³, — все эти обстоятельства могут затруднить задачу Вашего преподавателя. С «дилетантами» очень трудно заниматься. Лица, дававшие ф[орте]п[иан]ные уроки, знают, как тяжело учить тех, кто уже выступал публично в качестве пианиста.

Взвесить все эти обстоятельства я не берусь и категорического ответа на Ваш вопрос — учиться или не учиться — дать не могу.

Если бы Вы решились учиться, то в Петербурге я рекомендовал бы Вам брать частные уроки гармонии у Лядова (для того, чтобы пройти ее в более короткое время) и поступить в класс Римского-Корсакова. Если Вам удобнее жить в Москве, то брать уроки гармонии у Г[еоргия] Э[дуардовича] Конюса и затем поступить в консерваторию в мой класс контрапункта.

Сочинения Ваши вышлю дня через два (в некоторых из них я сделал пометки карандашом тех мест, на которые я ссылаюсь в этом письме). Пользуясь Вашим разрешением, 2 или 3 вещи из них я себе оставляю²⁴.

Прошу Вас принять уверение в совершенном почтении
готового к услугам Вашего

С. Танеева.

12 мая 1902.

2. П. Н. Ренчицкому

Звенигород, Моск[овской] губ.
[Середина июня 1910 г.]

Многоуважаемый Петр Николаевич.

Вчера получил Ваше письмо от 8 июня, а дня два перед тем повестку на высланные Вами деньги¹. Очень Вас благодарю за заботливость в отношении моего здоровья, но в настоящую минуту оно не внушает никаких опасений: мне принесла значительную пользу тамбуканская грязь, которую я, по совету врачей, ежедневно прикладываю к ноге, и мне теперь настолько лучше, что через несколько дней я возобновлю временно прерванные прогулки.

Перевести трактат о гармонии Геварта очень было бы желательно². Если Вы за это возьметесь, то, конечно, это отнимет у

Вас немало времени, но такая работа далеко не бесполезна для композитора — я по себе знаю, сколько пользы можно извлечь из хороших теоретических сочинений, если внимательно их изучать, а при переводе по необходимости приходится вдумываться в каждую подробность. Относительно издания перевода Кусевичским³ не может б[ыть] никакой надежды: в уставе издательства есть специальный пункт, говорящий, что могут б[ыть] изданы переводы только тех книг, оригиналы которых составляют собственность издательства. Более надежды на Юргенсонов. Они долгое время упорно отказывались печатать переводы книг, не приносящих большие выгоды, но недавно смягчились и теперь издают 2-ю часть «Учения о формах» Праута (формы сонатная и высшие формы рондо) — сочинение, с которым я настоятельно рекомендую Вам познакомиться⁴. Я уверен, что перевод не представит для Вас затруднений. Главная трудность в переводе теоретической книги — это терминология; но по отношению к учению о гармонии наша терминология достаточно выработана, и у нас немало книг и оригинальных и переводных по этому предмету.

Все последнее время я занят был корректурами — сначала скрипичной сюиты, а теперь 2-й тетради хоров а саррелла (5-тиголосных⁵), которую завтра покончу, и тогда займусь сочинением.

Преданный Вам

С. Танеев.

3. П. Н. Ренчицкому

Звенигород, Моск[овской] губ.
деревня Дюдково.
11 сентября 1910 г.

Многоуважаемый Петр Николаевич.

Давно собирался Вам написать и выразить мое сочувствие по случаю постигшего Вас несчастья — смерти Вашей матушки¹.

Надеюсь, что время, протекшее с тех пор, смягчило несколько остроту испытанной Вами боли и подготовило Вас к тому, чтобы в конце концов примириться с неизбежностью совершившегося.

В каком положении Ваши работы, книга о ф[орте]п[иан]ной технике и перевод Геварта?

В начале лета я б[ыл] занят игрой на фортепиано — готовился к несостоявшейся поездке в Одессу, потом писал сочинение, пока еще не оконченное², теперь опять принялся за игру ввиду предстоящего мне в октябре участия в концертах³. Здесь мне особенно удобно работать — полная тишина и отсутствие каких бы то ни было помех; часа 2—3 в день я гуляю (здесь очень живописная местность)⁴, а остальное время провожу в заняти-

ях. В конце сентября перееду в Москву и надеюсь с Вами увидеться.

Искренне преданный Вам

С. Танеев.

ПРИМЕЧАНИЯ

К письму 1

¹ Письмо Ренчицкого из Харькова от 5 апреля 1902 г. (ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 423). В этом письме начинающий композитор обратился к Танееву, как одному из «наибольших авторитетов среди композиторов у нас в России», с просьбой решить его музыкальную судьбу. В письме Ренчицкий сообщил сведения о своем образовании и наперед высказал мнение, что вещи его «полны недостатков»: «Отсутствие формы [...], отсутствие цельности [...], отсутствие простоты [...], неинтересность гармонии вообще». Главный вопрос, обращенный к Танееву, был следующий: «...насколько Вы объясните эти недостатки и эту неинтересность [...] отсутствием знаний и опыта и насколько — отсутствием таланта [...]» В заключение Ренчицкий пишет, что рассчитывает только «на просмотр» своих произведений: «Большого я не прошу. Конечно, если бы Вы пожелали более детально разобрать мои вещи и указать отдельные недостатки и ошибки, то [...] я счел бы себя счастливым [...]» Подробнейший разбор, данный Танеевым в публикуемом письме, вызвал живую и горячую благодарность Ренчицкого (см. его письмо от 15 мая [1902 г.]. ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 423).

Одновременно с посылкой письма Танееву Ренчицкий направил письма и свои произведения также М. А. Балакиреву и Н. А. Римскому-Корсакову. Об этом свидетельствуют приводимые ниже их ответы.

Письмо М. А. БАЛАКИРЕВА

[Петербург]

28 апр[еля] 1902 г.

Милостивый государь Петр Николаевич.

Одновременно с сим письмом делаю распоряжение о возвращении Вам Ваших романсов, которые я рассмотрел все, за исключением рукописных, и пришел к следующему заключению:

Самостоятельного творчества у Вас не видать. Но есть поэтическое настроение и способность к гармонии и к контрапункту, которая, к сожалению, осталась без всякого развития. Заметна бедность знакомства с музыкальной литературой, за исключением Чайковского, и совершенная неспособность дать русскую окраску музыке, что необходимо требуется некоторыми стихотворениями А. Толстого, на которые Вы сочиняли музыку.

Если б Вы имели возможность иметь хорошего преподавателя гармонии и контрапункта, то, вероятно, талант Ваш развернулся бы, но ради этого гадательного предположения боюсь советовать Вам ломать свою начатую карьеру, обещающую хорошее матерьяльное устройство, весьма нужное для Вас и еще более для Вашей будущей семьи.

С уважением

М. Балакирев.

Лучший из Ваших романсов — написанный со скрипкой (D-dur). (ГЦММК, ф. 17, № 123).

Письмо Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Милостивый государь Петр Николаевич, ваши сочинения я просмотрел сейчас же по получении их, а письмо вновь перечитал сегодня (простите за промедление).

На ваши вопросы могу ответить лишь следующее: следует поступать так, как это вам подсказывает ваша природа, однако ничего не ставя на карту; затем следует помнить изречение: «Ученье — свет» и т. д.

По-видимому, на все ваши вопросы у вас уже сложились ответы и без моего содействия. Сочинения вместе с сим возвращаю.

С искренним уважением остаюсь

Н. Римский-Корсаков.
20 мая 1902. С.-Петербург.

Интересно, что в отзывах Балакирева и Танеева есть ряд совпадений — в оценке способностей Ренцицкого к гармонии и контрапункту, в утверждении о необходимости для него серьезного учения и др., хотя в целом отзыв Балакирева гораздо более суров.

² Танеев цитирует письмо Ренцицкого от 5 апреля 1902 г.

³ № 3 — романс «Мне снилось вечернее небо», соч. 2, № 2, для голоса с сопровождением фортепиано и скрипки, на слова С. Надсона (М., Юргенсон, 1900). Именно этот романс был признан Балакиревым наилучшим из присланных. № 12 — романс «Я увидел ее», соч. 4, № 4, на слова Л. Андруссон (М., Юргенсон, 1901).

⁴ Вероятно, «Чужое горе», соч. 4, № 2, на слова А. К. Толстого (М., Юргенсон, 1901); эта баллада содержит 27 страниц и является самым крупным из известных нам вокальных сочинений Ренцицкого. О наличии романсов на слова А. [К.] Толсто. о свидетельствует в приведенном выше письме Балакирев. Предположение подтверждается также принадлежностью пьесы к соч. 4, другие номера которого были в числе присланных.

⁵ См. нотный пример 1 (нотные примеры 1—9 приводятся в конце примечаний).

⁶ См. нотный пример 2.

⁷ Этот вопрос давно занимал Танеева. В черновом варианте письма к П. И. Чайковскому (вторая половина (до 22) июня 1884 г.), ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 70), излагая свои впечатления от «Детских песен» Чайковского (соч. 54), он писал: «Пожалуй, больше всего мне нравится «Кукушка». Это произведение напоминает несколько Мусоргского: «комический» сюжет, речитативные фразы, музыкальная «характеристика». Язык музыкальный, как известно, выработал условные знаки, по которым слушатель опытный может сразу узнать, что желает сказать или изобразить композитор: всем известно, например, что тремоло в скрипке наверху, при последовании основных трезвучий, означает ангелов; птиц[ы?] в переводе на музыкальный язык значат: отрывочные аккорды с короткими форшлагами, например [см. нотный пример 3]. Этим приемом характеризуются птицы в следующих сочинениях: в «Снегурочке» Чайковского (хор птиц), таковой же Римского-Корсакова (хор птиц) и в упомянутой «Кукушке». Было бы интересно составить лексикон подобных установившихся в музыке приемов «характеристики». Прибегать к ним — значит заботиться о правде в звуках». Об этом же Танеев писал и в посланном Чайковскому окончательном варианте письма от 22 июня 1884 г., см. П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. Составитель и редактор В. А. Жданов (М., 1951, стр. 106).

⁸ См. нотный пример 4.

⁹ Романс «Слепец», соч. 6, № 2, на слова К. Бальмонта (М., Юргенсон, 1904). См. нотный пример 5 (такты 8, 9 и 12—13 средней части).

¹⁰ Дуэт для сопрано и меццо-сопрано «Погляди», соч. 4, № 1, на слова Г. Бернера (М., Юргенсон, 1901). См. нотный пример 6.

¹¹ Романс «Тихо замер последний аккорд», соч. 2, № 1, на слова С. Надсона (М., Юргенсон, 1901), такт 15 и след.; в примере, выписанном Танеевым, имеются небольшие разночтения с изданием.

¹² Романс «Пред разлукой» («До свидания») на слова К[онстантина] Р[оманова]. Рукопись (ГЦММК, ф. 17, № 8, лл. 31—32). Приводим начало текста:

Что тебе на прощанье скажу я?
Пред разлукой немеет язык,
И, безмолвный, грустя и тоскуя,
Я опять головою поник.

¹³ Романс «Пой мне веселые песни», соч. 2, № 3, на слова А. Круглова (М., Юргенсон, 1900).

¹⁴ Романс «Забывтый храм», соч. 2, № 4, на слова А. Мицкевича в переводе К. Бальмонта (М., Юргенсон, 1901). В мелодике этого романса, как и ряда других вокальных произведений Ренчицкого (особенно «Орел», соч. 16, № 3, «Осень», соч. 16, № 4, «Dolozoso», соч. 19, № 4), действительно заметно подражание Чайковскому.

¹⁵ См. нотный пример 1, такт 6. В экземпляре издания, хранящемся в библиотеке ГЦММК, имеются (и в такте 6, и в других местах) карандашные поправки Ренчицкого, в точности соответствующие всем указаниям Танеева.

¹⁶ См. нотный пример 7.

¹⁷ Романс «Всю-то, всю мою дорожку ранним снегом занесло», соч. 4, № 3, на слова А. Плещеева (М., Юргенсон, 1901).

¹⁸ См. нотный пример 8.

¹⁹ Приводимый Танеевым пример — вокальная партия и верхний голос фортепианного сопровождения.

²⁰ См. нотный пример 9.

²¹ Романс «О, как ты хороша» на слова А. Круглова (М., Юргенсон). В рукописи этого романса (ГЦММК, ф. 17, № 85, лл. 19—22) есть поправка Танеева синим карандашом во 2-м такте, соответствующая его замечанию в письме. Однако в издании это место не исправлено; вероятно, издание было осуществлено до или во время посылки романса Танееву.

²² Придавая огромное значение ознакомлению учащихся Консерватории с музыкой в надеждах на исполнение, Танеев всегда стремился к предоставлению им возможности посещать репетиции концертов. В октябре 1886 г., будучи директором Московской консерватории, он пишет правителю дел консерватории Н. П. Ситовскому: «Внесите в протокол, что ученики будут допускаться на все репетиции, смотря по тому, когда кто из них свободен от занятий» (ГЦММК, ф. 37, № 1207).

²³ В архиве Ренчицкого (ГЦММК, ф. 17) находится ряд документов, в частности вырезок из харьковских газет, свидетельствующих об его активной деятельности в качестве пианиста — солиста и аккомпаниатора, исполнителя собственных произведений. По ним можно судить, что Ренчицкий считался в Харькове многообещающим композитором.

²⁴ В известных нам архивах Танеева произведений Ренчицкого не имеется.

К письму 2

¹ Письмо Ренчицкого от 8 июня 1910 г. (ГДМЧ, В¹¹, № 1625). Деньги, о которых здесь идет речь, — возврат Ренчицким долга, что явствует из другого его письма (там же, № 1624). Танеев и в предыдущие годы помогал Ренчицкому материально.

² Геварт Франсуа Огюст (1828—1908) — бельгийский музыкальный ученый и композитор, автор ряда трудов по теории и истории музыки. Трактат о гармонии («Traité d'harmonie théorique et pratique», 1—2. Р., 1905—1907) на русском языке не издавался.

В письме от 8 июня 1910 г. Ренчицкий сообщал по поводу этой книги Геварта, что хочет предложить Кусевицкому или Юргенсону поручить ему перевод книги для издания; сомневаясь в своей компетентности, он просил совета Танеева.

³ Имеется в виду основанное С. А. Кусевицким в 1909 г. Российское музыкальное издательство.

⁴ Праут Эбенецер (1835—1909) — английский музыкальный ученый и композитор, автор ряда трудов по музыкальной форме, контрапункту и др., многие из которых переведены на русский язык. Речь идет о сочинении Праута: Прикладные формы. Продолжение «Музыкальной формы». Перевод с 2-го английского издания Ю. М. Славинского (М., Юргенсон).

Танеев очень ценил Праута-теоретика. В своем предисловии к книге Праута «Фуга» (перевод с английского Тимашевой-Беринг, под ред. Г. Э. Конюса, М., Юргенсон, 1900) Танеев утверждает, что Праут «занимает одно из первых мест среди современных теоретиков». Интерес Танеева к трудам Праута был очень устойчивым. Так, в письме от 17 ноября 1900 г. он просит М. П. Беляева обратить внимание Римского-Корсакова и Лядова «на 2 вышедшие у Юргенсона в переводе книги Праута: «Фуга» и «Музыкальная форма» (последней пока вышел 1-й выпуск)» (ГЦММК, ф. 41, № 487). Еще ранее, 9 марта 1899 г., А. Р. Бернгард писал Танееву: «Завел себе по Вашей рекомендации все сочинения «Ев. Prout» (ЦГАЛИ, ф. 880, оп. 1, № 113).

⁵ Концертная сюита для скрипки и оркестра соч. 28 написана в 1908—1909 гг., издана Российским музыкальным издательством в 1910—1911 гг. (партитура и клавир). Двенадцать хоров а cappella соч. 27, на слова Я. Полонского, написаны в 1909 г., изданы тем же издательством в 1910—1911 гг. в трех тетрадах. Тетрадь II (№№ 5—8) включает хоры на пять голосов.

К письму 3

¹ О смерти матери Ренчицкой сообщал Танееву в письме от 26 июня 1910 г. из Севастополя (ГДМЧ, В¹¹, № 1627): «Вы так были всегда сердечны ко мне, дорогой мой, что мне захотелось поделиться с Вами моими переживаниями».

² Вероятно, прелюдия и фуга gis-moll для фортепиано, соч. 29 (дата окончания на рукописи — 9 декабря 1910 г. ГДМЧ, В¹, № 332а).

³ Найти сведения о выступлениях Танеева в октябре 1910 г. не удалось. Известно, что он должен был выступить в четвертом Историческом концерте под управлением С. Н. Василенко 14 ноября 1910 г. с исполнением фантазии для фортепиано, хора и оркестра Л. Бетховена. («Русские ведомости» от 11 сентября 1910 г., № 209). Однако вследствие болезни Танеев не смог выступить и был заменен пианистом Эмилем Фреем, сыгравшим концерт № 3 с-moll для фортепиано с оркестром Бетховена («Московские ведомости» от 11 ноября 1910 г., № 260).

⁴ Летние месяцы, начиная с 1908 г., Танеев проводил в деревне Дюдьково, в 10 км. от Звенигорода.

1 Allegro moderato
Canto
Violino
Piano

mf
pp con sordino
pp
p

сн - и - лось ве - чер - не - е не - бо и

p

p *mf*

круп - ны - е звез - ды на нем.

mf

mf *f*

2 [Allegro appassionato]

p

Я у - ви - дел е - е.

p

3

4 [Allegro moderato]

p
Пре -

p

s

This system contains the first three staves of music. The top staff is a vocal line starting with a whole rest followed by a quarter note. The second staff is another vocal line starting with a quarter note. The piano accompaniment (third and fourth staves) begins with a sixteenth-note triplet marked with an 's' and a dotted line, followed by two measures of chords in boxes.

крас на!... *riten.*

This system contains the next three staves. The vocal lines continue with the words "крас" and "на!...". The piano accompaniment features a series of chords in boxes, with a "riten." marking above the second measure.

poco accel.
pp
ppp

This system contains the final three staves. The vocal line has a "poco accel." marking above it. The piano accompaniment continues with chords in boxes, marked with "pp" and "ppp" dynamics.

p

груст на!

riten. *a tempo*

p

и *a tempo*

f

блед на!..

fe appassionato

5 [Andante] poco agitato

Я смот - ре.л на бе - лый ме - сяц без кон -

sosten. rit. mf

-ца: вы - шл.т

rallent. molto

кровь он, кровь из блед - но - го ли - ца.

6 [Andante. Più animato]

В безд - ну у не - сласть

В безд - ну у не - сласть

7 *fff*

с каж - до - ю но - вой сле - зо - ю. Вни -

tr

ff *marcato il basso*

[Lento]

8 *riten.*

Да, как сон о - но про - шло!

riten.

f rall. *Larghetto*

Ах!... Всю - то, всю мо - ю

pp

9

Пред раз - лу - кой не ме - ст я - зык. И, без - молвный,



З. А. Апетян

ПИСЬМА С. В. РАХМАНИНОВА

Опубликовав в 1955 году 565 писем С. В. Рахманинова *, ГЦММК продолжает розыски материалов и документов, отражающих жизнь и деятельность великого русского музыканта. Со времени последней публикации обнаружено немало писем, многие из которых выявляют ряд имен, ранее в качестве корреспондентов Рахманинова неизвестных. Среди них хоровой деятель С. В. Смоленский, певица Н. И. Забела-Врубель, писатели И. А. Бунин и Л. Я. Нелидова-Фивейская, дирижер А. Б. Хессин, философ и критик Э. К. Метнер, физиолог А. Ф. Самойлов и другие.

Большинство этих писем, как и уже опубликованных, содержит ценные сведения.

Так, из письма Рахманинова к С. А. Сатиной становится известным, что в 1903 году Рахманинов работал над симфонией, окончание которой предполагалось в том же году, но болезнь жены и недомогание самого композитора помешали этому. Рахманинов с грустью сообщает, что «если так будет продолжаться дальше, то я и через год ничего не кончу». По-видимому, в это время Рахманинов работал над второй симфонией, соч. 27, которая была закончена им лишь в декабре 1906 года.

По письму к С. В. Смоленскому можно установить, что уже в 1897 году Рахманинов задумал написать литургию. Как известно, это его желание осуществилось в 1910 году, когда им была создана «Литургия святого Иоанна Златоуста» для смешанного хора a cappella, соч. 31.

Большой интерес представляет письмо Рахманинова к И. С. Яссеру, в котором сообщаются важные факты из истории работы над «Всенощным бдением», соч. 37, и третьим фортепианным концертом, соч. 30.

Письмо же к М. М. Фокину содержит отклик композитора на сообщение о постановке балета «Паганини», осуществленной Фокиным с музыкой «Рапсодии на тему Паганини», соч. 43 Рахманинова.

Многие письма отмечены печатью огромного душевного благородства Рахманинова. Озабоченный судьбой брата своего друга Ф. И. Шаляпина — четырнадцатилетнего талантливого подростка, который, однако, «изрядно испорчен» и потому ему «нужно закрытое учреждение, где за ним [был бы] постоянный присмотр», — Рахманинов обращается с просьбой к С. В. Смоленскому принять юношу в Синодальное училище.

Создав чудесные жемчужины русской вокальной лирики — романсы «Сирень» и «У моего окна», Рахманинов, уже известный композитор, скромно просит Забелу-Врубель лишь посмотреть эти романсы. Конечно,

* С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955.

подтекст его просьбы — желание услышать свои романсы в исполнении талантливой певицы. Однако, боясь, что романсы могут ей не понравиться, он деликатно умалчивает о своем желании.

Общезвестно, что, живя за рубежом, Рахманинов оказывал большую помощь всем, кто только к нему обращался. Обремененный многочисленными делами, он находит время и силы проявить трогательное внимание к своей тетушке, М. А. Трубниковой, с которой расстался более двадцати лет назад. Неподдельным человеческим теплом веет от его письма к ней.

В ответ на просьбу Э. К. Метнера порекомендовать ему критика для написания брошюры о творчестве Рахманинова, последний, лишенный чувства тщеславия, ненавидя саморекламу, устраняется от выполнения этой просьбы.

Публикуемые письма Рахманинова дополняют наше представление о гениальном русском музыканте, человеке большого, чуткого сердца.

В заключение хочется выразить благодарность И. С. Яссеру, приславшему из Соединенных Штатов Америки фотостат письма Рахманинова к нему, А. А. Соболеву, приславшему из Англии рукописную копию с копии письма Рахманинова к М. М. Фокину, а также товарищам Б. Б. Грановскому, И. Л. Гусину, В. А. Киселеву, Г. М. Когану, обнаружившим некоторые из публикуемых писем.

1. С. В. Смоленскому

16 марта 1894 г.

Очень сожалею, дорогой Степан Васильевич, что мне придется бросить на неопределенный срок одну свою недоконченную работу, а именно: духовный концерт. Мне очень неприятно также, что этим самым я не исполняю своего обещания, данного Вам.

Бросил я эту вещь вследствие необходимости готовиться к большому концерту в Киеве¹. Говоря откровенно, у меня было весьма достаточно времени, чтобы успеть написать не только один концерт, но даже несколько. Я не написал ни одного...² Или у меня не хватило терпения, или способностей совладать с этим текстом. Во всяком случае и то и другое весьма прискорбно.

В конце концов я думаю, что допишу же я это сочинение когда-нибудь, и вот тогда я, забравши маленький сверточек партитуры, прибегу к Вам, в надежде на то, что Вы и тогда пожелаете этот концерт исполнить, чем несомненно доставите мне огромное удовольствие.

Глубоко уважающий Вас

С. Рахманинов.

2. С. В. Смоленскому

[Москва].

18-е марта 1895 г.

Будьте так добры, Степан Васильевич, сообщить мне, могу ли я прийти завтра на репетицию Вашего концерта¹ и привести с

собой своих родственников в довольно неограниченном количестве, т. е. человек 6, 7. Если да, то сообщите, пожалуйста, также, в котором часу она начинается.

Любящий Вас

С. Рахманинов.

3. С. В. Смоленскому

12 июня 1896 г.

Дорогой Степан Васильевич.

Вчера я получил Ваше письмо¹, на которое спешу Вам ответить прежде всего искреннею благодарностью за желание Ваше иметь меня в числе Ваших преподавателей². Мне самому было бы тоже приятно служить у Вас, но на предложенные Вами условия я согласиться не могу. Не могу в отношении предложенного Вами вознаграждения, во-первых, и, во-вторых, в назначении Вами дня начала занятий. То есть я не могу взять дешевле 100 р[ублей] за годовой час и не могу начать занятий раньше 20 сентября, так как я сам летом только и занимаюсь и мне 20 дней очень дороги, тем более этим летом, когда я, по совести говоря Вам, имею несчастье быть поставленным в такие условия, что у меня только одна цель — эта цель взять как можно больше денег осенью за свои мелкие работы³.

Прошу Вас, дорогой Степан Васильевич, в заключение, простить меня за отказ.

Преданный Вам

С. Рахманинов.

4. С. В. Смоленскому

[Москва].
29-е января 1897 г.

Дорогой Степан Васильевич!

Воспользовавшись Вашим любезным разрешением, я предложил своим знакомым две карточки на право входа на Ваш вечер 31-го января¹.

Преданный Вам

С. Рахманинов.

5. С. В. Смоленскому

[Имение Игнатово].
30-е июня 1897 г.

Простите меня, дорогой Степан Васильевич, за поздний ответ на Ваше милое письмо с текстом литургии. Верьте мне, я

сделал это только по нездоровью¹, иначе давно благодарил бы Вас за Вашу доброту и внимание ко мне. Мне видно не судьба писать обедню². Я себя чувствую сейчас так плохо, что заниматься могу только лечением. К тому же я связан совсем посторонней работой, т. е. переложением для ф[орте]п[иано] в четыре руки симфонии³ А. Глазунова. Эту работу должен сделать непременно летом.

Во многом у меня незадачи и неприятности!

Преданный Вам

С. Рахманинов.

Сообщаю Вам на всякий случай адрес⁴.

Нижегородская губ. Княгининский уезд. Почт[овое] отд[еление] Крутец. Генералу Скалон⁵. С передачей.

6. С. В. Смоленскому

[Имение Путятино].
18-е августа 1898 г.

Дорогой Степан Васильевич!

Очень прошу Вас ответить мне на следующий вопрос. Артист Шаляпин хотел бы поместить к Вам в училище своего брата¹, которому 14 лет, который, считаю нужным сказать Вам, довольно плохо знает ноты, довольно плохо читает и пишет, но который, по моему мнению, обладает превосходным музыкальным слухом и большим талантом.

Мотивы, которые заставили Шаляпина искать своему брату место именно у Вас, такие: во-первых, мальчик слишком неподготовлен для какого-нибудь специального музыкального учреждения; во-вторых, этому мальчику, так как он изрядно испорчен, нужно закрытое учреждение, где за ним [был бы] постоянный присмотр. Другие же закрытые учреждения, как, например, кадетский корпус, совсем невысказаны, потому что Шаляпины — крестьяне. Итак, очень прошу Вас известить, найдете ли Вы возможным поступление к Вам этой осенью маленького Шаляпина? В случае Вашего согласия, мы с большим Шаляпиным заедем к Вам для более подробных разговоров.

Искренне Вам преданный

С. Рахманинов.

P. S. Ваше письмо² с извещениями об английской королеве и обо мне (вот так соединении!) прочел с великим удовольствием и от души благодарю Вас за сообщение их.

7. С. В. Смоленскому

[Имение Путьятино].
9-е октября 1898 г.

Дорогой Степан Васильевич!

Я живу в настоящее время в деревне¹ и бываю в Москве только раз в неделю, так что Ваше письмо² ко мне пересылали, и эта пересылка отняла несколько лишних дней. Вот почему я отвечаю Вам так поздно. Цель моего письма — от души поблагодарить Вас за присланное приглашение. Я очень сожалею, что не мог быть на Вашем домашнем концерте и прослушать всю интересную программу, которая была Вами назначена к исполнению.

Искренне Вам преданный

С. Рахманинов.

Мой адрес: Московско-Ярославская жел. дор. Ст[анция] Арсаки. Имение «Путьятино». Т. С. Любатович. С. В. Рахманинов.

8. С. В. Смоленскому

[Москва].
14-е апреля 1900 г.

Дорогой Степан Васильевич!

К моему сожалению, я опять не могу к Вам сегодня попасть. Сейчас получил письмо, в котором меня просят переменить мой сегодняшний урок с четырех часов на час. Перед отъездом¹ я все-таки буду у Вас непременно.

Преданный Вам

С. Рахманинов.

9. П. Н. Ренчицкому

[Москва].
[19 октября 1901 г.]

Милостивый государь,

все темпы в общем правильны, если не считать первой части, которую Вы играете чересчур медленно. Четверть не 96, а 116, 120. Вторая и третья части без изменений. Зато последняя часть несколько медленнее, чем Вы предполагали (112, 108). Баркаролу¹ мы исполняли в том виде, в каком она напечатана. Купюр нет. В заключение позволите от души поблагодарить Вас за Ваше желание исполнить одну из моих вещей.

С совершенным уважением

С. Рахманинов.

19-е октября 1901

Мой адрес: Москва. Леонтьевский пер., д. № 22, кв. № 10.

10. С. И. Танееву

[Москва].
[14 февраля 1902 г.]¹

Многоуважаемый Сергей Иванович, княжна Ливен² мне сейчас сказала, что Ваш племянник³ принадлежит к легкой категории арестованных⁴, о чем я и спешу Вас известить.

С. Рахманинов.

Он арестован не в актовом зале, а привезен в тюрьму из манежа.

11. Н. И. Забеле-Врубель

[Москва].
[22 марта 1902 г.]

Многоуважаемая Надежда Ивановна, меня просили узнать у Вас, не согласились ли бы Вы спеть несколько романсов на вечере в одном частном доме. Вечер этот будет на шестой неделе, во вторник, в доме графа С. Орлова-Давыдова¹ и у него лично. Вознаграждение Вам могут предложить 200 рубл[ей].

В случае Вашего согласия я сообщу Вам подробности. Вернее всего заеду к Вам сам. Я уже давно все к Вам собираюсь. Теперь, если позволите, соберусь непременно. Только очень прошу Вас ответить мне на мой вопрос возможно скорее, а то в четверг я уезжаю из Москвы².

Искренне Вас уважающий

С. Рахманинов.

22 марта 1902.

Мой адрес: Леонтьевский пер., д. Катык, кв. 10.

12. И. А. Бунину

[Москва].
[Не позднее начала мая 1902 г.]¹

Дорогой Иван Алексеевич, я очень, очень хочу Вас видеть, но у меня спешная работа, которая меня держит дома. Но если бы Вы были так любезны и добры и заехали бы ко мне, например, сегодня вечером часов в девять, я бы был от всей души рад.

Мой адрес: Леонтьевский пер., д. Катык, кв. 10 (на подъезде вывеска какой-то «Четчиковой»).

Ваш *С. Рахманинов*

13. Ц. А. Кюи

[Имение Ивановка].
[12 сентября 1902 г.]

Милостивый государь,
прошу Вас передать Дирекции¹, что я не могу принять участие в квартетном собрании за предложенный гонорар в 100 рублей. Желал бы получить 300 [рублей] и за эту сумму участвовал бы, кроме квартетного, и в симфоническом собрании².

С совершенным уважением

С. Рахманинов.

12 сентября 1902.

14. Ц. А. Кюи

[Имение Ивановка].
[24 сентября 1902 г.]

Милостивый государь,
я не могу согласиться и на вновь предложенный мне Дирекцией гонорар¹. Мои условия остаются все прежние, т. е. 300 рублей за кварт[етное] и симф[оническое] собрания вместе.

С совершенным уважением к Вам

С. Рахманинов.

24 сентября 1902.

15. А. Б. Хессину

[Москва].
[20 ноября 1902 г.]

Милостивый государь Александр Борисович!

Я принужден окончательно отказаться от участия завтра в концерте¹. Моему пальцу делается все хуже, и я положительно не в состоянии прикасаться к клавишам. Мне, право, очень жаль, что все так неприятно и неожиданно сложилось!

Позвольте Вам от души пожелать успеха на завтра, в котором я, впрочем, не сомневаюсь, после того как мне удалось Вас услышать на вчерашней репетиции.

С совершенным уважением к Вам

С. Рахманинов.

20-е ноября 1902.

16. Н. И. Забеле-Врубель

[22 декабря 1902 г.]

Уважаемая Надежда Ивановна, на днях должны выйти из печати мои новые романсы¹. Между ними один, «Сумерки»², я посвятил Вам и хочу у Вас просить сейчас извинения, что сделал это, не предупредив предварительно Вас и не имея на то Вашего согласия.

Не сердитесь на меня и примите, пожалуйста, это посвящение в знак моего искреннего уважения к Вам.

С. Рахманинов.

22 декабря 1902.

P. S. Из остальных романсов прошу Вас посмотреть «Сирень»².

17. Н. И. Забеле-Врубель

[Москва].
[6 февраля 1903 г.]

Многоуважаемая Надежда Ивановна, я буду у Вас в пятницу часов около восьми вечера. Может быть, немного опоздаю, так как меня могут задержать в Екатерининском институте¹.

Я бы очень хотел, чтобы Вы спели, кроме намеченных Вами вещей, еще что-нибудь из того, что я сейчас приведу: напр[имер] ария из «Иоланты», ария из [оперы] «Ночь под Рождество» Римского, «Песнь рыбки» Аренского, а) «Снова, как прежде, один», б) «То было раннею весной» Чайковского². Затем я был бы очень счастлив, если бы Вы посмотрели мой романс «Здесь хорошо»³.

До свиданья! С искренним уважением

С. Рахманинов.

6 февраля 1903.

18. С. А. Сатиной

[Имение Ивановка].
[23 июня 1903 г.]

Дорогая моя, милая Сонечка!

Мне очень без тебя скучно, и я с самым большим нетерпением дожидаюсь того дня, когда ты здесь будешь. С этого заявления, которое идет из самой души, я решил начать письмо свое. Добавить к этому могу, что если [зачеркнуто] возможным быть [зачеркнуто] Финляндии, то ты с успехом можешь применить свои [зачеркнуто] также и в Тамбовской губ., конечно в том случае, если они по-твоему нужнее здесь, а не там. К со-

жалению, Финляндия как страна, наиболее терзаемая в настоящее время внутренними беспорядками и смутами, видимо, больше привлекает тебя, и ты позабыла или не хочешь думать о другом. Между тем и в Тамбовской губ. у нас нехорошо, и почему бы тебе здесь не помочь, я не понимаю. Конечно, ты права: русское правительство поступило нехорошо с Финляндией, но одно ли Русское правительство так поступает, да и Финляндия не первая и не последняя. Всегда были и будут притеснители и притесняемые. Вспомни, как поступила Англия с бурами, с Индией, как поступала Америка с неграми и, наконец, как поступала всегда моя тетка со мной!..¹

Нет, Сонечка! ты и здесь очень нужна!..

Бедная моя Наташа² совсем расклеилась. Вероятно, мать тебе писала, что у нее началась грудница. Температура у нее ежедневно 38,5 вечером и 36,5 утром. Она так ослабла, что еле ходит. Между тем нарыв на груди еще не нащупывается, и когда все это кончится, видимо, один бог знает, потому что тетка и Гр[игорий] Льв[ович]³ не знают. Потом нехорошо еще то, что у Наташи стало мало молока и мою девочку⁴ маленькую приказали прикармливать, что на Наташу очень плохо действовало, так что она стала еще больше плакать. Говорю тебе искренне и серьезно, Сонечка, — плохи наши дела! А тут еще мои болезни глупые. С 29 мая до сих пор у меня что-то вроде незрания, вернее всего ревматизм. Последние дни перешло на руки. Конечно, это пустяки, и я упоминаю о себе только для полноты картины. Заниматься я могу мало и неохотно. Передай Саше⁵, что я ни за что не поспею с симфонией⁶ и что если так будет продолжаться дальше, то я и через год ничего не кончу [зачеркнуто]. Вот теперь, Сонечка, подумай об нас, взвесь, как нам нехорошо (а тут еще дядя⁷ уехал на неделю. Терпеть не могу, когда он уезжает из Ивановки), пожалей и приезжай скорей. Уверяю тебя, что если хорошенько разобраться, то в Тамбовской губ. еще хуже дела обстоят, чем в Финляндии, и что здесь, пожалуй, помощь нужнее, хотя бы оттого, что Тамбовская губ. нам ближе: это родное, русское, а в Финляндии живут [зачеркнуто].

Крепко и нежно тебя целую и люблю.

Твой Сережа.

23-е июня 1903.

19. С. А. Сатиной

[Имение Ивановка].
[20 июля 1903 г.]

Дорогая моя девочка,
вчера, в твоём письме¹ к Наташе, вложенном к Марине², я прочел какие-то намеки по ее адресу и по моему, вероятно.

Может, я и неправильно объяснил их себе, но во всяком случае хочу сказать тебе, что на всем свете есть только две личности, с которыми связано мое сердце: это ты и Наташа, а посему никаких намеков, если говорить серьезно, я не заслуживаю и не заслужу. Я невнимательный, неаккуратный, ленивый,— но я тебя всегда ужасно люблю... Это, во-первых! Во-вторых, посылаю три карточки твоей крестницы. Все неудачные: на одной она плачет, на другой туманно вышла, на третьей язык высунула. Посылаю их потому, что ничего не послать было бы еще хуже. В-третьих, я напишу тебе завтра настоящее письмо. И в заключение, в-четвертых, крепко тебя обнимаю и целую

Твой Сержа.

20-е июля 1903.

20. Н. И. Забеле-Врубель

[Москва].

[7 марта 1904 г.]

Многоуважаемая Надежда Ивановна, я буду очень рад Вас видеть. Не можете ли Вы быть у меня завтра, в понедельник, в 1^{1/2} ч[аса] дня? Сижу дома в это время. Если Вам это почему-либо неудобно, назначим наше свидание на следующий день в то же самое время.

Искренне Вас уважающий

С. Рахманинов.

7 марта 1904.

21. А. Н. Арендт

[Москва].

[11 октября 1904 г.]

Многоуважаемая Ариадна Николаевна!

Был сегодня в театре и говорил о Вас. Вам сделают пробу¹. Обозначить точно день сейчас не могу. О дне пробы Вас известит режиссер театра.

Готовый к услугам

С. Рахманинов.

11 октября 1904.

22. Б. П. Юргенсону

[Marina di Pisa, Италия].

[28 июня 1906 г.]

Многоуважаемый Борис Петрович, письмо Ваше от 23-го июня получил вчера¹. Из трех Вами названных солистов: Ламонд², Бакхауз³ и Базелер⁴—я знаю

только первого и нахожу, что это пианист очень хороший. Посоветовать Вам сейчас кого-нибудь другого не могу, пока не буду знать, какой гонорар Дирекция может заплатить солистам. Очень было бы хорошо, по-моему, если бы Вы исполнили намерение написать А. И. Зилоти⁵. Кстати, у него в этом году будет опять виолончелист Казальс⁶, который имел громадный успех в прошлом сезоне, и пианист Пюньо⁷, кажется. Может быть, их можно будет как-нибудь получить, совместно с А[лександром] И[льичем]? От таких солистов и Виноградский⁸, вероятно, не откажется. Сообщаю Вам на всякий случай адрес А[лександра] И[льича] (Выборг. Зилоти). Я ему написал тоже сегодня.

Если я не приеду в самом близком будущем в Москву, что решится сегодня после приезда доктора, то я буду в Москве, самое позднее,— в середине августа. Тогда мы выработаем дни концертов. Хорошо было бы начать концерты не позже 15-го октября.

Уважающий Вас

С. Рахманинов.

28-е июня 1906.

23. Э. К. Метнеру

[Нью-Йорк].
[14 января 1910 г.]

Многоуважаемый Эмилий Карлович, сердечно благодарю издательство «Мусажет» за желание выпустить в свет небольшую книгу о моих сочинениях¹.

Только, как мне ни лестно и приятно появление подобной книги, я должен отказаться от указания критика, который мои сочинения «знает» и «ценит» и который мог бы написать статью обо мне. Такого лица я не знаю.

Должен также отказаться от указания «отрывка из моего письма», где бы выяснялось мое profession de foi*.

Могу только помочь редакции в вопросе о моем портрете, причем с удовольствием не только укажу на хороший портрет, а просто дам редакции один из имеющихся у меня портретов, когда приеду в Россию. (Приблизительно через пять недель.)

Итак, не сердитесь за многие отказы и верьте мне еще раз, что появление такой книги мне крайне приятно, но я бы только не хотел принимать такого деятельного участия в ее издании.

С искренним уважением к Вам

С. Рахманинов.

14 января 1910.

Мой поклон и привет Николаю Карловичу².

* Символ веры (франц.).

24. И. А. Бунину

[29 октября 1912 г.]¹

Привет от печального суходольского музыканта².

25. М. А. Трубниковой

[Именне Ивановка].
[9 июля 1914 г.]

Милая моя тетушка,
очень ты всех нас обеспокоила и напугала известием о нюсиной¹ болезни. Хуже всего то, что Вы там без доктора. Но неужели же их и в Вольске нет? Это же совсем невероятно! Были бы тебе очень и очень признательны, если бы ты нас известила еще раз о ходе болезни. От всей души желаю Нюсе выздоровления, а тебе успокоения. Крепко Вас обнимаю и целую, дяденьке привет и поклон!

9 июля 1914.

С. Р.

26. А. Ф. Самойлову

[Нью-Йорк].
[24 декабря 1922 г.]

Многоуважаемый Александр Филиппович,
позвольте от души поблагодарить Вас за исполнение поручения¹, также за Ваше подробное, интересное письмо.

Сегодня сочельник! Много счастья к празднику и к новому году Вам желаю.

С. Рахманинов.

24 декабря 1922.

27. А. Ф. Самойлову

[Нью-Йорк].
[1 мая 1923 г.]

Многоуважаемый Александр Филиппович!
Ваше письмо¹ ко мне пришло уже давно, но я, занятый разъездами по концертам², не имел возможности Вам ответить. Теперь мой сезон окончился, и мне хочется Вас душевно поблагодарить за выраженные Вами восторги по поводу исполнения «Всенощной»³.

Было очень радостно узнать, что меня не забывают и что исполнение было хорошее.

Привет душевный посылаю Вам.

С. Рахманинов.

1-е мая 1923.

28. Л. Я. Нелидовой-Фивейской

[Нью-Йорк].
27 декабря 1933 г.

Многоуважаемая г-жа Фивейская,
очень благодарю Вас за любезно присланную Вашу поэму¹, которую только что получил.

Прочту ее непременно, но «сказать Вам несколько слов о ней» отказываюсь: не мое это дело.

С пожеланием Вам успеха, уважающий Вас

С. Рахманинов.

29. Л. Я. Нелидовой-Фивейской

[Нью-Йорк].
16 декабря 1934 г.

Многоуважаемая г-жа Фивейская,
только что вернувшись в Нью-Йорк, я нашел присланную Вами Вашу новую вещь.

Ваша прошлогодняя поэма «Невольник чести» мне очень понравилась, и потому я с удовольствием прочту и «Жертву вечернюю».

Уважающий Вас

С. Рахманинов.

30. И. С. Яссеру

[Вилла Сенар, Швейцария].
[30 апреля 1935 г.]

Многоуважаемый господин Яссер,
постараюсь ответить на Ваши вопросы... Вы правы, говоря, что русская народная песня и православные церковные напевы имели влияние на творчество русских композиторов... Я бы прибавил только «на некоторых»! Что касается того, «неосознанно» ли это влияние (что для Ваших выводов является «наиболее существенным») или «осознанно» — то на это ответить затруднительно. Темная эта материя! Зато второй случай, который проще назвать «подделкой под стиль», — очевиден. Да и сами композиторы, буде пожелают, укажут Вам примеры. Укажу и я на один. По закону православной церкви некоторые песнопения Всенощной должны быть написаны на темы обихода. Например: Благослови душе моя Господа, Ныне отпускаеши, Славословие, и т. д. Другие могут быть оригинальными. В моей Всенощной все, что подходило под второй случай, осознанно поддельвалось под обиход. Например: Блажен муж, Богородице и т. д.

Перехожу теперь к Вашим вопросам:

1) Первая тема моего 3-го концерта ни из народнопесенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так «написалась»! Вы это отнесете, вероятно, к «неосознанному»! Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел «спеть» мелодию на ф[орте]п[иано], как ее поют певцы — и найти подходящее, вернее, не заглушающее это «пение» оркестровое сопровождение. Вот и все!

2) Таким образом, я не стремился придать теме ни песенного, ни литургического характера. Если бы это было так, я бы, вероятно, «осознанно» придерживался бы лада и не допустил бы, возможно, *Cis'a*, а воспользовался бы *C*. В то же время нахожу, что тема эта приобрела, помимо моего намерения, песенный или обиходный характер. О возможном влиянии этом я написал в начале письма... И, наконец:

3) Никаких вариантов, указывающих на колебание в выборе мелодических оборотов этой темы, — что-то не вспоминаю. Как уже сказал: тема легко и просто «написалась»! Это замечание исключает возможность истории «возникновения» темы! Не Вы ли сами сказали о «неосознанном»?

Прочтя Ваше письмо¹, я подумал: ну, а как обстоит дело с творцами не русской национальности? Ну, скажем, с французами? Они-то как родились? Как пишут? Есть ли и у них что-либо от их песен или от католических, церковных напевов? (Удивительных по качеству, между прочим!)

Извините, если недостаточно ясно или подробно высказался!..

Вот уже шесть дней, как нахожусь в «раю», у себя в Швейцарии. Погода у нас аховая! Но, как видите, рай возможен и при низкой температуре...

Уважающий Вас

С. Рахманинов.

30 апреля, 1935.

31. Л. Я. Нелидовой-Фивейской

[Нью-Йорк].
7 ноября 1936 г.

Многоуважаемая Лидия Яковлевна,
Е. И. Сомов¹ сообщил мне о своем ответе на Ваш запрос по поводу «Алеко». К сожалению, я не могу ничего прибавить к тому, что Вам сообщил Е. Сомов. Могу только искренне пожелать успеха организуемым Вами Пушкинским торжествам².

Уважающий Вас

С. Рахманинов.

32. М. А. Трубниковой

[Вилла Сенар, Швейцария].
[26 августа 1938 г.]

Дорогая моя тетенька!

Получил твое письмо с извещением, что посылка тобою получена. К этому письму было приложено также твое письмо к Варваре Аркадьевне¹, из которого я только и мог узнать, что посланные ботинки тебе велики и ты отдала их дочери. Ввиду сего сделал сегодня распоряжение, чтобы тебе вторично была послана такая же посылка с изменением цвета шевиота, цвета чулок и номера ботинок (вместо 39 номера — 37 номер). Остановился на таком размере после обсуждения вопроса с моими дамами. Очень хочу надеяться, что эти ботинки тебе будут впору. Обыкновенно посылки эти приходят через месяц после заказа, так что ты получишь эту посылку к октябрю месяцу. Крепко обнимаю и люблю тебя и всех твоих.

Твой
С. Рахманинов.

33. М. М. Фокину

[Вилла Сенар, Швейцария].
[Июль 1939 г.]

Дорогой Михаил Михайлович!

Благодарю Вас за Ваши подробные письма, рецензии, программы¹ и т. д. Только проглядев их, узнал о Вашем личном празднике. Значит, прежде всего, позвольте поздравить Вас и Веру Петровну² с днем рождения и пожелать Вам на долгие годы иметь хороший театр, хор[оших] артистов, пианистов, хор[оших] оркестров и хор[оших] композиторов. И чтобы эти последние с готовыми партитурами новых балетов под мышкой толпились бы «в очереди» перед дверьми Вашей приемной. А Вы бы только покрикивали: «Следующий!».

Отчет о первом спектакле «Паганини»³ мне протелеграфировала одна знакомая на следующее утро; вечером звонили дети⁴. Получил еще сегодня подробное письмо от театрала, много на своем веку перевидевшего. Все балет очень и очень хвалят, но только театралу два момента не понравились, которые тут же приведу. Вы один можете судить, правильны ли они.

1) В конце слишком много движения, суеты, чертовщины, рук около Паганини, что мешает будто бы ему самому играть. Сам же Паганини великолепен. Лучше всех. В особенности замечателен его первый выход.

2) Начало 18-й вариации — великолепное соло, но к концу вариации появляющиеся в несметном количестве белые дамы впечатление будто бы ослабляют.

Из этого же письма мне лично понравилась деталь, где гений «направляет руку Паганини».

Про пианиста все говорят, что неплох, но мог бы быть лучше. Лично я думаю, что пианист очень волновался и со временем выгратся. Не безнадежен же он!

Вот и все.

В заключение буду Вас благодарить еще раз от лица балетного композитора.

Привет и поклон.

Ваш С. Р.

Июль 1939 г.

34. Л. Я. Нелидовой-Фивейской

[Нью-Йорк].

16 апреля 1940 г.

Многоуважаемая Лидия Яковлевна!

Благодарю Вас за присылку мне книги Ваших стихов¹ и за милую надпись. Книгу получил сегодня утром.

С приветом

С. Рахманинов.

35. И. А. Бунину

Я не приеду к Вам. Работа моя подвигается плохо, а времени уж мало остается. Нахожусь в унынии... От души желаю Вам успеха на сегодня и счастливого пути на завтра. Надеюсь, что в следующий Ваш приезд Вы меня известите, и тогда я уж непременно приду к Вам.

Ваш С. Рахманинов.

Благодарю за присланные стихотворения и за надпись¹.

Я немного успел прочесть, но то, что прочел, было очень хорошо и мне очень нравилось.

ПРИМЕЧАНИЯ

К письму 1

ГИМ.

Смоленский Степан Васильевич (1848—1909) — известный исследователь церковного пения, хоровой деятель, директор московского Синодального училища, профессор Московской консерватории по истории церковного пения (до 1901 г.) и директор Придворной певческой капеллы в Петербурге (с 1901 г.).

Заметив незаурядный талант Рахманинова, Смоленский стремился поддержать композитора со времени появления его юношеских сочинений. В 1893 г. Рахманинов написал духовный концерт «В молитвах не усыпаю»



С. В. Рахманинов с дочерьми Ириной и Татьяной.
Фотография 1917 года



Н. А. и С. В. Рахманиновы
Фотография 1920-х годов

щую». В том же году 12 декабря это произведение было исполнено в концерте Синодального училища.

Рахманинов высоко ценил Смоленского как хорового деятеля. Памяти Смоленского он посвятил свое «Всеношное бдение», соч. 37.

¹ О каком концерте идет речь, установить не удалось.

² Здесь Рахманинов допускает неточность, так как в 1893 г. им был написан духовный концерт «В молитвах не усыпающую».

К письму 2

ЦГИАЛ.

¹ Речь идет о репетиции хора Синодального училища к третьему историческому духовному концерту, состоявшемуся 20 марта 1895 г.

К письму 3

ГИМ.

¹ Местонахождение письма С. В. Смоленского к С. В. Рахманинову неизвестно.

² В Синодальном училище Рахманинов никогда не преподавал.

³ В 1896 г. Рахманинов создал романсы соч. 14, за исключением романса «Я жду тебя», который написан в 1894 г. В соч. 14 входят следующие романсы: «Я жду тебя», на слова М. Давидовой, посвящен Л. Д. Скалон; «Островок», на слова К. Бальмонта (из Шелли), посвящен С. А. Сатиной; «Давно в любви», на слова А. Фета, посвящен З. А. Прибытковской; «Я был у ней», на слова А. Кольцова, посвящен Ю. С. Сахновскому; «Эти летние ночи», на слова Д. Ратгауза, посвящен М. И. Гутхейль; «Тебя так любят все», на слова Ф. Тютчева, посвящен А. Н. Ивановскому; «Не верь мне, друг», на слова А. Толстого, посвящен А. Г. Клокачевой; «О, не грусти», на слова А. Апухтина, посвящен Н. А. Александровой; «Она, как полдень, хороша», на слова Н. Минского, посвящен Е. А. Лавровской; «В моей душе», на слова Н. Минского, посвящен Е. А. Лавровской; «Весенние воды», на слова Ф. Тютчева, посвящен А. Д. Орнатской; «Пора», на слова С. Надсона.

К 1896 г. относится создание и шести музыкальных моментов, соч. 16, посвященных А. В. Затаевичу.

К письму 4

ЦГИАЛ.

О каком концерте идет речь, установить не удалось.

К письму 5

ЦГИАЛ.

¹ 15 марта 1897 г. в одном из Русских симфонических концертов под управлением А. К. Глазунова состоялось исполнение первой симфонии Рахманинова. Вследствие неудачного исполнения симфония успеха не имела и в прессе вызвала резкие критические нападки. Рахманинов очень болезненно переживал неуспех симфонии, на некоторое время даже потерял всякую работоспособность и охоту сочинять музыку. В связи с тяжелым расстройством нервной системы ему пришлось обратиться за помощью к врачу Н. В. Далю, который очень помог Рахманинову. Созданный Рахманиновым после этой болезни второй фортепианный концерт, соч. 18, посвящен Далю.

² Свое желание написать литургию Рахманинов осуществил, но уже после смерти С. В. Смоленского. 30 июля 1910 г. им была закончена «Литургия святого Иоанна Златоуста», соч. 31, для четырехголосного смешанного хора а саррелла. Это сочинение впервые исполнено в Москве 25 ноября 1910 г. Синодальным хором под управлением Н. М. Данилина.

³ Речь идет о переложении для двух фортепиано в четыре руки симфонии № 6, соч. 58, Глазунова.

⁴ Летом 1897 г. Рахманинов отдыхал в имении Игнатово, принадлежавшем его дальнему родственнику, генералу Д. А. Скалону. С дочерьми этого генерала Рахманинов был в очень большой дружбе, о которой свидетельствуют его многочисленные письма к ним, опубликованные в сб. «Молодые годы С. В. Рахманинова» (Л.—М., 1949) и «С. В. Рахманинов. Письма» (М., 1955).

⁵ Скалон Дмитрий Антонович (1840—1919) — генерал от кавалерии, председатель Русского военно-исторического общества, военный историк, любитель музыки (виолончелист), в доме которого нередко собирались многие замечательные деятели искусства и литературы. Среди них: художники В. В. Верещагин, К. Е. Маковский, писатели И. А. Гончаров, Вс. В. Крестовский, артисты К. А. Варламов, И. Ф. Горбунов, М. Г. Савина, Л. Г. Яковлев, И. А. Мельников, композитор и дирижер Э. Ф. Направник, композитор, пианист и дирижер Ф. М. Blumenфельд и другие.

Д. А. Скалон — дальний родственник С. В. Рахманинова. Скалон был женат на Е. А. Сатиной — сестре мужа тетки С. В. Рахманинова — В. А. Сатиной (рожд. Рахманиновой).

К письму 6

ЦГИАЛ.

¹ Имеется в виду Шаляпин Василий Иванович (1884—1915/16?) — фельдшер, обладавший тенором очень красивого тембра.

Как утверждает И. Ф. Шаляпина, в Синодальное училище В. И. Шаляпин не поступил.

² Местонахождение письма С. В. Смоленского к С. В. Рахманинову неизвестно.

К письму 7

ЦГИАЛ.

¹ Сезон 1897/98 г. Рахманинов работал дирижером Русской частной оперы (Москва). По предложению главы этого театра С. И. Мамонтова и Т. С. Любатович, лето 1898 г. Рахманинов и Ф. И. Шаляпин проводили в имении Любатович — Путятино. Здесь происходили интересные встречи артистов и художников, работавших в Русской частной опере. Здесь Рахманинов проходил с певцами партии из опер репертуара будущего сезона.

Обстановка жизни в Путятино располагала Рахманинова к творчеству. Осенью, когда Рахманинов решил больше не возвращаться к своей деятельности в театре, он, по предложению Любатович, переселился в Путятино и прожил там некоторое время, приезжая в Москву лишь для занятий по фортепиано со своими частными учениками.

² Местонахождение письма С. В. Смоленского к С. В. Рахманинову неизвестно.

К письму 8

ЦГИАЛ.

¹ Имеется в виду поездка Рахманинова в Ялту для отдыха.

К письму 9

О П. Н. Ренцицком см. на стр. 28.

¹ Речь идет о фантазии («Картины»), соч. 5, для двух фортепиано Рахманинова, в которой третья часть — баркарола.

ЦГАЛИ.

Будучи учеником Московской консерватории, Рахманинов занимался у Танеева по классу контрапункта. Танеев высоко ценил музыкальное дарование Рахманинова и предсказывал ему блестящее будущее. Танеев оказал большое влияние на формирование композиторской индивидуальности и морально-этического облика Рахманинова.

Авторитет Танеева и как музыканта и как человека был для Рахманинова настолько велик, что он до конца жизни Танеева испытывал необходимость в общении с ним и постоянно обращался к нему за советами, неизменно встречая самую горячую заинтересованность учителя в судьбе своего бывшего питомца. Многочисленные дневники Танеева содержат немало записей, показывающих его отношение к Рахманинову. Танеев посвятил Рахманинову третий струнный квартет, соч. 7 (во второй редакции). Рахманинов посвятил Танееву вторую симфонию, соч. 27.

Об отношении Рахманинова к Танееву с предельной выразительностью свидетельствуют не только письма Рахманинова к нему (см. С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955), но и некролог Рахманинова на смерть Танеева, опубликованный в газете «Русские ведомости» от 16 июля 1915 г.

¹ Основание датировки: 14 февраля 1902 г. С. И. Танеев в письме к своему брату В. И. Танееву пишет:

«Дорогой Владимир Иванович,

в дополнение к известиям, вероятно, полученным уже тобою от Михаила Александровича, прилагаю только что полученное мною письмо Рахманинова.

Твой С. Танеев.

14 февраля 1902».

Далее следует копия публикуемого нами письма.

² Ливен Александра Андреевна — председательница Дамского благотворительного тюремного комитета. Вместе с теткой Рахманинова — В. А. Сатиной — Ливен организовывала в течение ряда лет концерты в пользу этого комитета. В них принимали участие Рахманинов, Шаляпин и другие исполнители.

А. А. Ливен посвятил Рахманинов свой романс «Отрывок из А. Мюссе», соч. 21, № 6.

³ Т а н е е в Павел Владимирович (1878—1961) — агроном, кандидат технических наук. В 1902 г. он был студентом отделения естествознания физико-математического факультета Московского университета, который окончил в 1904 г., затем поступил в Петровскую сельскохозяйственную академию (ныне Московская ордена Ленина сельскохозяйственная академия имени К. А. Тимирязева), которую окончил в 1907 г.

⁴ Как председательница Дамского благотворительного тюремного комитета, А. А. Ливен имела возможность наводить справки об арестованных. Зная об этом, Рахманинов обратился к ней с просьбой узнать, где находится племянник С. И. Танеева — П. В. Танеев, арестованный 2 февраля 1902 г. за участие в сходке студентов Московского университета.

В письме от 11 февраля 1902 г. (см. С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 206) Рахманинов сообщал С. И. Танееву:

«Уважаемый Сергей Иванович,

княжна Ливен поручила мне Вам передать, что Ваш племянник находится в Бутырской пересыльной тюрьме. Она узнала еще, что он не принадлежит к категории самых серьезных арестованных (эти последние находятся в Таганской тюрьме), но в Бутырской тюрьме тоже две категории, как она говорит, и к какой из них принадлежит Ваш племянник, она сейчас не могла узнать. Думает узнать об этом не раньше чем в четверг, об чем, конечно, Вас извещу сейчас же.

Преданный Вам

С. Рахманинов».

Публикуемое в настоящем сборнике письмо Рахманинова и является обещанным извещением.

14 февраля 1902 г. в дневнике С. И. Танеева сделана следующая запись: «...оттуда к В. А. Сатиной. Ее сына выпустили. Она рассказывала, что велено было брать как можно больше студентов... Ее сын даже не подходил к Университету, а проходил около Александровского сада, где на приведенных кричали полицейские, поставили их в каре и продержали долгое время стоящими в липкой грязи... Будто перевели в Бутырки, где объяснили, что они содержатся на положении ссыльно-каторжных. Личное знакомство Вар[вары] Арк[адьевны] с Треповым помогло освободить ее сына. Она продиктовала просьбу Трепову, чтобы он отдал мне Павлушу на поруки. Я поехал к Вл[адимиру] Ив[ановичу] [...] Вернувшись, нашел письмо Рахманинова (которого видел у Сатиных, где он живет): княжна Ливен узнала, что Павлуша не принадлежит к числу серьезных преступников».

16 февраля 1902 г. в том же дневнике записано:

«Трепов отказал в отпуске Павлуши. Он не попал во вчерашний список, потому что принадлежит к более тяжелым преступникам, относительно которых производится дознание (или следствие)».

П. В. Танеев, в наказание, был выслан на три месяца из Москвы в Тулу.

К письму 11

ГРМ.

Забела-Врубель Надежда Ивановна (1867—1913) — певица (сопрано), артистка Русской частной оперы (Москва), а затем Маринского театра (Петербург), жена художника М. А. Врубеля.

Начало знакомства Рахманинова с Забелой-Врубель относится, по видимому, к периоду их совместной работы в Русской частной опере (сезон 1897/98 г.). Рахманинов очень ценил исполнительское искусство Забелы-Врубель. Ей принадлежит заслуга первого исполнения ряда его романсов. Композитор посвятил Забеле-Врубель свой романс «Сумерки», соч. 21, № 3.

¹ Орлов-Давыдов Сергей Владимирович (ум. 1905) — граф, меценат, почетный член многих благотворительных обществ, один из директоров Московского отделения РМО.

² Подразумевается предстоящая поездка Рахманинова в Петербург, где 31 марта 1902 г. в первом концерте кружка «Вечеров современной музыки», наряду с другими произведениями, впервые в Петербурге исполнялась соната Рахманинова для фортепиано и виолончели, соч. 19, при участии автора и С. Э. Буткевича.

К письму 12

ЦГАЛИ.

Бунин Иван Алексеевич (1870—1953) — писатель, поэт. Знакомство Бунина с Рахманиновым началось в 1900 г. в Ялте. Вот как об этом рассказывает сам Бунин:

«При моей первой встрече с ним в Ялте произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве. Впоследствии, до его последнего отъезда в Америку, встречались мы с ним от времени до времени очень дружески, но все же не так, как в ту встречу, когда, проговорив чуть не всю ночь на берегу моря, он обнял меня и сказал: «Будем друзьями навсегда!»

Уж очень различны были наши жизненные пути, судьба все развела нас, встречи наши были всегда случайны, чаще всего недолги, и была, мне кажется, вообще большая сдержанность в характере моего высокого друга. А в ту ночь мы были еще молоды, были далеки от сдержанности,

как-то внезапно сблизились чуть не с первых слов, которыми обменялись в большом обществе, собравшемся, уже не помню почему, на веселый ужин в лучшей ялтинской гостинице «Россия». Мы за ужином сидели рядом, пили шампанское Абрау-Дюрсо, потом вышли на террасу, продолжая разговор о том падении прозы и поэзии, что совершалось в то время в русской литературе, незаметно спустились во двор гостиницы, потом на набережную, ушли на мол,— было уже поздно, нигде не было ни души,— сели на какие-то канаты, дыша их дегтярным запахом и этой какой-то совсем особой свежестью, что присуща только черноморской воде, и говорили, говорили все горячей и радостнее уже о том чудесном, что вспоминалось нам из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Майкова... Тут он взволнованно, медленно стал читать то стихотворение Майкова, на которое он, может быть, уже написал тогда или только мечтал написать музыку:

Я в гроте ждал тебя в урочный час.
Но день померк; главой качая сонной,
Заснули тополи, умолкли гальционы:
Напрасно!.. Месяц встал, серебрился и угас;
Редела ночь; любовница Кефала,
Облокотясь на рдяные врата
Младого дня, из кос своих роняла
Златые зерна перлов и опала
На синие долины и леса...»

(Публикуется по журналу «Огонек», 1957, № 30, стр. 29.)

Рахманинов очень любил поэзию Бунина и написал на его слова романсы: «Я опять одинок» (из Шевченко), соч. 26, № 9; «Ночь печальна», соч. 26, № 12.

¹ Основание датировки: по указанному в письме адресу (Леонтьевский переулок, дом Катык, кв. 10) Рахманинов проживал до начала мая 1902 г.

К письму 13

ГИАЛО.

К ю и Цезарь Антонович (1835—1918) — композитор, музыкальный критик, член кружка «Могучая кучка», профессор фортификации.

¹ Речь идет о дирекции Петербургского отделения РМО, в числе почетных членов которого был и Кюи.

² См. письмо 14.

К письму 14

ГИАЛО.

¹ Сохранилось письмо дирекции Петербургского отделения РМО от 20 сентября 1902 г. из которого видно, что в ответ на письмо Рахманинова от 12 сентября 1902 г. ему был предложен гонорар в размере 150 рублей только за участие в квартетном собрании этого общества (см. Государственный исторический архив Ленинградской области, ф. 408, оп. 1, ед. хр. 488).

К письму 15

Хессин Александр Борисович (1869—1955) — дирижер, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, автор воспоминаний о С. В. Рахманинове (см. сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., 1957, стр. 28—33).

¹ В своих воспоминаниях Хессин сообщает, что на афишах симфонических концертов под его управлением имя Рахманинова появлялось дважды, и оба раза выступление Рахманинова срывалось из-за болезни последнего.

21 ноября 1902 г. в симфоническом концерте Рахманинов должен был играть свой второй фортепианный концерт. Концерт был организован в

пользу фонда Союза оркестровых музыкантов. В программу этого концерта были также включены: Чайковский — «Буря», фантазия для оркестра, соч. 13; Кюп — «Баллада»; Глазунов — «Серенада трубадура». Вместо Рахманинова в концерте выступали Д. С. Шор и Д. С. Крейн с исполнением сонаты для скрипки и фортепиано G-dur А. Рубинштейна.

К письму 16

ГРМ.

¹ Речь идет о романсах соч. 21, среди которых: «Судьба», на слова А. Апухтина, посвящен Ф. И. Шалыгину; «Над свежей могилой», на слова С. Надсона; «Сумерки», на слова И. Тхоржевского из Ж. М. Гюйо, посвящен Н. И. Забеле-Врубель; «Они отвечали», на слова В. Гюго в переводе Л. Мея, посвящен Е. Ю. Крейцер; «Сирень», на слова Е. Бекетовой; «Отрывок из А. Мюссе», в переводе А. Апухтина, посвящен А. А. Ливен; «Здесь хорошо», на слова Г. Галиной, посвящен N; «На смерть чирика», на слова В. Жуковского, посвящен О. А. Трубниковой; «Мелодия», на слова С. Надсона, посвящен Н. Н. Лантинг; «Пред иконой», на слова А. Голенищева-Кутузова, посвящен М. А. Ивановой; «Я не пророк», на слова А. Круглова; «Как мне больно», на слова Г. Галиной, посвящен В. А. Сатину. Все эти романсы были изданы фирмой А. Гутхейль.

² Романсы «Сирень» и «Сумерки» были исполнены Забелой-Врубель в концерте Кружка любителей русской музыки (Москва) 19 января 1903 г.

К письму 17

ГРМ

¹ С 1 сентября 1902 г. по 1 сентября 1906 г. Рахманинов работал в Москве в качестве музыкального инспектора двух закрытых учебных заведений: Елизаветинского института и училища ордена св. Екатерины (последнее иногда ошибочно называют Екатерининским институтом).

² 16 января 1903 г. должен был состояться концерт Л. В. Собинова и С. В. Рахманинова в пользу Дамского благотворительного тюремного комитета. Из-за болезни Собинова концерт был перенесен на 11 февраля. Однако этот концерт состоялся 10 февраля без участия Собинова. В нем, наряду с В. Н. Петровой, А. А. Брандуковым и Рахманиновым, выступала Н. И. Забела-Врубель. Исполнялись следующие произведения: Чайковский — ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева» (исп. В. Н. Петрова); Рахманинов — вариации на тему Шопена, соч. 22 (исп. автор); Чайковский — ариозо Иоланты из оперы «Иоланта»; Римский-Корсаков — «Посмотри в свой вертоград», «Нимфа»; Рахманинов — «Сумерки», «Сирень»; Чайковский — колыбельная из оперы «Мазепа» (исп. Н. И. Забела-Врубель); Рахманинов — Andante из сонаты для фортепиано и виолончели, соч. 19; Чайковский — Andante cantabile из квартета D-dur (исп. А. А. Брандуков и С. В. Рахманинов); Рахманинов — прелюдии из соч. 23 — fis-moll, B-dur, g-moll (исп. автор); Ишполитов-Иванов — «О чем в тиши ночей»; Рахманинов — «О, не грусти»; Аренский — «Ночь»; Мусоргский — «Гопак» (исп. В. Н. Петрова).

³ Романс «Здесь хорошо» был исполнен Забелой-Врубель 14 февраля 1903 г. в концерте Кружка любителей русской музыки (Москва).

К письму 18

Это письмо, как и письмо 19, поступило в ГЦММК в 1955 г. Письма обнаружены в архиве А. А. Трубниковой после ее смерти.

Сати́на Софья Александровна (род. 1879) — научный работник (ботаник), двоюродная сестра и близкий друг С. В. Рахманинова.

Сатиной принадлежит заслуга создания первого, охватывающего весь жизненный путь, биографического труда о С. В. Рахманинове, каким являет-

ся ее «Записка о С. В. Рахманинове» (см. сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 1, М., 1957, стр. 12—122). Кроме того, по инициативе Сатиной издан сборник «Памяти С. В. Рахманинова» (Нью-Йорк, 1946). Наконец, ее консультациями пользовались С. Бертенсон и Дж. Лейда, выпуская в 1956 г. книгу «Sergei Rachmaninoff».

С. А. Сатиной Рахманинов посвятил свой романс «Островок».

¹ Конец фразы: «...как поступала всегда моя тетка со мной» — следует понимать как шутку. Здесь подразумевается С а т и н а Варвара Аркадьевна (ум. 1941) — мать жены С. В. Рахманинова и родная сестра его отца. Сатина очень любила своего племянника и по-матерински заботилась о нем. Рахманинов нередко подолгу жил в ее доме.

² «Наташа» — Ра х м а н и н о в а Наталия Александровна (1877—1951) — пианистка, жена С. В. Рахманинова и родная сестра С. А. Сатиной.

Рахманинов посвятил жене свой романс «Не пой, красавица».

³ «Григорий Львович» — Г р а у э р м а н (1861—1921) — врач (гинеколог), педагог, близкий друг семьи Сатиных.

⁴ Речь идет о первой дочери Рахманинова — Ирине Сергеевне, которая родилась 14 мая 1903 г.

⁵ «Саша» — З и л о т и Александр Ильич (1863—1945) — пианист, дирижер, профессор Московской консерватории, музыкально-общественный деятель, организатор концертов в Петербурге, получивших название «Концерты А. И. Зилоти», двоюродный брат, друг и учитель С. В. Рахманинова. Ему посвятил Рахманинов первый фортепианный концерт, соч. 1, и прелюдию, соч. 23.

⁶ С 1901 по 1903 г. А. И. Зилоти возглавлял в качестве дирижера симфонические концерты (собрания) Московского филармонического общества. Анонсируя концерты сезона 1902/03 г., Общество сообщало о предстоящем первом исполнении новой симфонии Рахманинова под управлением автора. Анонс был повторен и в связи с следующим сезоном 1903/04 г. По-видимому, работа Рахманинова над второй симфонией, соч. 27, в эти годы близилась к завершению, иначе он не разрешил бы анонсировать ее исполнение. Однако симфония была завершена лишь в декабре 1906 г. и впервые исполнена под управлением автора 26 января 1908 г. в Петербурге в одном из симфонических концертов А. И. Зилоти в Маринском театре (в этом же концерте под управлением Рахманинова Зилоти играл фортепианный концерт Грига) и 2 февраля 1908 г. в Москве в пятом концерте Московского филармонического общества в Большом зале консерватории.

⁷ «Дядя» — С а т и н Александр Александрович (ум. 1926) — отец жены С. В. Рахманинова.

К письму 19

¹ Местонахождение письма С. А. Сатиной к Н. А. Рахманиновой неизвестно.

² «Марина» — И в а н о в а (по мужу Ш а т а л и н а) Марина Александровна (ум. 1925) — дочь кухарки семьи Сатиных, выросшая в их доме и ставшая впоследствии домоправительницей Н. А. и С. В. Рахманиновых. Ей посвятил Рахманинов свой романс «Пред иконой», соч. 21, № 10.

К письму 20

ГРМ.

К письму 21

ЦГАЛИ.

А р е н д т Ариадна Николаевна — певица.

¹ Два сезона 1904/05 г. и 1905/06 г. Рахманинов был дирижером оперы Большого театра (Москва). Зная, каким большим авторитетом пользуется

ся Рахманинов в театре, к нему часто обращались различные артисты с просьбой содействовать их поступлению на службу в этот театр. Но Рахманинов никогда не решал вопрос о зачислении того или иного артиста в театр единолично. Говоря: «Вам сделают пробу», Рахманинов имел в виду, что Арендт придется показать свое исполнительское мастерство перед лицами, уполномоченными решать вопрос о приеме в театр. По-видимому, Арендт не была принята в Большой театр, так как в списках артистов этого театра она не числится.

К письму 22

Юргенсон Борис Петрович (1858—1935) — совладелец музыкально-издательской фирмы, основанной его отцом — П. И. Юргенсоном, один из директоров Московского отделения РМО.

¹ Местонахождение письма Б. П. Юргенсона к С. В. Рахманинову неизвестно.

² Ламонд Фредерик (1868—1948) — шотландский пианист и композитор.

³ Бакхауз Вильгельм (род. 1884) — немецкий пианист.

⁴ Базелер Пауль (род. 1886) — французский виолончелист, педагог и композитор.

⁵ Рахманинов советовал Б. П. Юргенсону, как одному из директоров Московского отделения Русского музыкального общества, заинтересованному в приглашении иностранных артистов для участия в концертах этого общества, обратиться к А. И. Зилоти. Являясь организатором концертов в Петербурге, Зилоти широко привлекал к участию в своих концертах не только отечественных, но и зарубежных исполнителей. В сезоне 1906/07 г. в концертах Зилоти из указанных в комментируемом письме артистов выступал только П. Казальс (о нем см. след. примеч.).

⁶ Казальс Пабло (род. 1876) — испанский виолончелист и дирижер, неоднократно выступал с Рахманиновым. 5 ноября 1905 г. Казальс под управлением Зилоти играл в Петербурге виолончельный концерт Сен-Санса.

В сезоне 1906/07 г. Казальс выступал: в Петербурге в концертах А. И. Зилоти — 18 ноября с исполнением под управлением Зилоти концертов для виолончели с оркестром Р. Шумана и Э. Моора и 22 ноября в камерном концерте Зилоти с исполнением совместно с Зилоти сонат для виолончели и фортепиано Р. Штрауса и Рахманинова, а также сюиты для виолончели соло И. С. Баха; в Москве 25 ноября в симфоническом собрании Московского филармонического общества под управлением Э. К. Млынарского с исполнением концерта для виолончели с оркестром Дворжака и Kol Nudrei Бруха.

⁷ Пюньо Стефан Рауль (1852—1914) — французский пианист, композитор, органист, профессор Парижской консерватории.

⁸ Виноградский Александр Николаевич (см. о нем на стр. 173)

К письму 23

Автограф письма — архив А. А. Сабурова (Москва).

Метнер Эмилий Карлович (1872—1936) — философ, редактор журнала «Труды и дни» (выпускался издательством «Мусажет»), автор ряда работ по вопросам музыкальной эстетики, литературы и музыки, родной брат Н. К. Метнера.

¹ Брошюра о творчестве Рахманинова издательством «Мусажет» не была издана. Однако в 1912 г. в журнале «Труды и дни» была опубликована большая статья «С. В. Рахманинов» (музыкально-психологический этюд) Мариэтты Шагинян (см. № 4—5, стр. 97—114).

² «Николай Карлович» — Метнер (1880—1951) — композитор, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, профессор Московской

консерватории. Сохранилась обширная переписка Рахманинова с Н. К. Метнером, свидетельствующая о большой дружбе двух музыкантов. Н. К. Метнер посвятил Рахманинову сонату для фортепиано e-moll, соч. 25, и второй концерт для фортепиано с оркестром, соч. 50. Рахманинов посвятил Н. К. Метнеру четвертый концерт для фортепиано с оркестром, соч. 40. В своем издательстве «Тайр» Рахманинов опубликовал в 1935 г. книгу Н. К. Метнера «Муза и мода».

К письму 24

Местонахождение автографа неизвестно.

¹ Основание датировки: дата газеты «Биржевые ведомости», в которой опубликована эта телеграмма, посланная Рахманиновым к юбилею И. А. Бунина.

² В журнале «Вестник Европы» (1912. № 4) был опубликован рассказ Бунина «Суходол», написанный им в 1911 г. Называя себя «печальным суходольским музыкантом», Рахманинов, по-видимому, хотел подчеркнуть созвучность своего душевного состояния настроению рассказа «Суходол», проникнутого прустыми воспоминаниями о былом, о жизни «глухой, сумрачной, но все же слаженной, имевшей подобие прочного быта и благосостояния».

К письму 25

Трубникова Мария Аркадьевна (1859—1941) — сестра отца С. В. Рахманинова и одна из его любимых теток, о которой он, живя за границей, постоянно заботился.

¹ «Нюся» — Трубникова Анна Андреевна (1885—1955) — педагог, двоюродная сестра С. В. Рахманинова, автор воспоминаний о нем (см. сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 1. М., 1957, стр. 143—175).

К письму 26

МОА АН СССР.

Самойлов Александр Филиппович (1867—1930) — физиолог, профессор, доктор медицины, заслуженный деятель науки.

¹ Об исполнении какого поручения идет речь, установить не удалось.

К письму 27

МОА АН СССР.

¹ Письмо А. Ф. Самойлова к С. В. Рахманинову, вероятно, хранится в Библиотеке Конгресса (Вашингтон), где находится архив Рахманинова.

² В сезоне 1922/23 г., начав свое концертное турне 10 ноября и закончив его 31 марта, Рахманинов дал 71 концерт. Он выступал в качестве пианиста в симфонических концертах под управлением О. Габриловича, Р. Ганца, В. Дамроша и Н. Соколова, а также в собственных фортепианных вечерах.

³ Дату исполнения «Всенощного бдения» Рахманинова в концертном сезоне 1922/23 г. установить не удалось.

К письму 28

О Л. Я. Нелидовой-Фивейской см. на стр. 91.

¹ «Невольник чести», см. письмо 29 на стр. 61.

Автограф письма — собственность И. С. Яссера (Нью-Йорк). Письмо было частично опубликовано в сб. «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, издание С. А. Сатиной, 1946, стр. 172—173, и в книге: Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. By Sergei Bertensson and Jay Leyda. With the assistance of Sophia Satina. New York university press, 1956, page 312. См. также: «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. Изд. второе, М., 1961, стр. 445—446.

Яссер Иосиф Самойлович (род. 1893) — органист, дирижер, музыковед, председатель Нью-Йоркской секции Американского музыкального общества (1935—1937), доктор музыки (1950), автор двух книг («A theory of evolving tonality» и «Mediaval Quartal harmony») и многих статей, опубликованных в музыкальных журналах Соединенных Штатов Америки, Англии, Франции и Германии, в том числе воспоминаний о Рахманинове (см. сб. «Памяти С. В. Рахманинова», Нью-Йорк, 1946, стр. 150—175).

¹ Письмо И. С. Яссера к С. В. Рахманинову, вероятно, хранится в Библиотеке Конгресса (Вашингтон).

К письму 31

Опубликовано в сборнике: «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. Изд. второе, М., 1961, стр. 439.

¹ Сомов Евгений Иванович — секретарь С. В. Рахманинова, автор воспоминаний о нем (см. сб. «Памяти С. В. Рахманинова». Нью-Йорк, 1946, стр. 77—81).

² 27 января 1937 г. исполнялось 100 лет со дня смерти А. С. Пушкина. В Нью-Йорке был организован комитет по проведению вечера памяти Пушкина. Этот комитет возглавлял А. И. Зилоти, а в числе членов комитета, наряду с другими лицами, была и Л. Я. Нелидова-Фивейская.

Ф. И. Шаляпин хотел на этом вечере выступить в опере «Алеко» Рахманинова и попросил Л. Я. Нелидову-Фивейскую написать текст пролога к этой опере (см. в этом сборнике примеч. к письму 16 Ф. И. Шаляпина к Л. Я. Нелидовой-Фивейской). Когда текст пролога был написан, Шаляпин обратился к Рахманинову с просьбой сочинить на него музыку. С запросом по этому делу обратилась к Рахманинову и Нелидова-Фивейская, на что получила комментируемое нами письмо.

В одном из писем Нелидовой-Фивейской к автору настоящих примечаний сообщается, что до письма Рахманинова ею было получено письмо от Е. И. Сомова. Последний, по поручению Рахманинова, уведомил ее, что «Сергей Васильевич не любит эту свою оперу, считая ее ученической и незрелой, и едва ли даст свое благословение Пушкинскому комитету на постановку «Алеко».

«А. И. Зилоти, — пишет далее Нелидова-Фивейская, — потом сердился, говоря:

— Не надо было спрашивать Сергея Васильевича! Мало ли что ему не нравится! Эту оперу имеют право ставить все, кто хочет!»

Так исполнение оперы «Алеко» и не состоялось.

К письму 32

¹ «Варвара Аркадьевна» — Сатина, см. примеч. 1 к письму 18 на стр. 71

К письму 33

Копия письма — собственность А. А. Соболева (Лондон).

Фокин Михаил Михайлович (1880—1942) — танцовщик и балетмейстер Мариинского театра (Петербург).

¹ Все письма М. М. Фокина, как и программы, рецензии, посланные С. В. Рахманинову, вероятно, хранятся в Библиотеке Конгресса.

² «Вера Петровна» — Фокина (рожд. Антонова, род. 1886) — балерина, артистка Мариинского театра (Петербург).

³ Речь идет о балетном спектакле «Паганини», поставленном в Лондоне под руководством М. М. Фокина коллективом «Воспитательные балеты». В основу этого спектакля была положена музыка «Рапсодии на тему Паганини», соч. 43, Рахманинова. Идея создать такой спектакль была подана Фокиным. Уже 29 августа 1937 г. Рахманинов в письме к М. М. Фокину, по просьбе последнего, изложил сюжет, который мог бы лечь в основу этого спектакля (см. С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 542).

Судя по содержанию комментируемого письма, Фокин в своей постановке спектакля «Паганини» руководствовался сюжетной канвой, изложенной Рахманиновым. Письмо публикуется по копии, присланной из Лондона 14 февраля 1959 г. А. А. Соболевым в ГЦММК. Передавая копию письма, Соболев пишет директору музея Е. Н. Алексеевой:

«...Недавно копался в моей рухляди и нашел письмо, которое я 19 лет тому назад написал под диктовку Сергея Васильевича Рахманинова. Он в те времена очень не любил сам писать письма — может быть, не хотел утруждать руку, и когда я у него гостил или он приезжал в Лондон, то я становился и назывался им «его секретарем». И вот, тщательно его переписав, шлю Вам я это письмо, в надежде, что хоть немного оно Вас заинтересует».

⁴ «Дети» — дочери С. В. Рахманинова: Ирина Сергеевна (по мужу Волконская, род. 1903) и Татьяна Сергеевна (по мужу Конюс, 1907—1961).

К письму 34

Автограф письма — собственность Л. Я. Нелидовой-Фивейской.

¹ Речь идет о второй книге стихов Л. Я. Нелидовой-Фивейской, опубликованных в Нью-Йорке в 1939 г. под названием «С чужих берегов». Содержание надписи установить не удалось.

К письму 35

ЦГАЛИ.

¹ О каких стихотворениях Бунина идет речь и какая на них была сделана надпись, установить не удалось.





Е. Н. Алексеева

ПИСЬМА Ф. И. ШАЛЯПИНА

Среди обширного эпистолярного наследия русских музыкантов в ГЦММК имеется ряд автографов, принадлежащих Федору Ивановичу Шаляпину. Это письма, записки, дарственные надписи на фотографиях.

В настоящем сборнике публикуются шестнадцать писем Шаляпина к деятелям русского искусства. Тринадцать из них написаны в 1901—1913 годах — в период расцвета дарования великого певца и признания его таланта русской и мировой музыкально-театральной общественностью. Три письма относятся к 1926—1935 годам, когда Шаляпин жил за границей.

Содержание писем Шаляпина весьма разнообразно; как правило, они деловые по характеру, и в то же время многие из них прощизаны неповторимым шаляпинским юмором.

Для Ф. И. Шаляпина 1901—1913 годы — период напряженной работы над новым репертуаром, над совершенствованием оперных партий, спетых им еще на сцене Русской частной оперы С. И. Мамонтова (1896—1899).

Расширяющаяся с каждым годом концертная деятельность обязывает Федора Ивановича непрерывно пополнять свой концертный репертуар произведениями русских и западноевропейских композиторов-классиков; одновременно поевец «с удовольствием», как он пишет П. Н. Ренчицкому, разучивает и исполняет в концертах новые сочинения молодых в то время композиторов: А. Т. Гречанинова, П. Н. Ренчицкого, Ю. С. Сахновского, Ф. Ф. Кенемана, А. Н. Корещенко и многих других.

Следует остановиться на первых четырех письмах Ф. И. Шаляпина за 1901 год в связи с тем, что этот год был для него в творческом отношении особенно насыщенным и плодотворным. К этому времени укрепился его артистический авторитет в Большом театре. После десяти спектаклей оперы «Мефистофель» А. Бойто, в которых он участвовал в марте 1901 года на сцене прославленного миланского театра «La Scala», требовательная итальянская публика и пресса признала Шаляпина выдающимся певцом и артистом.

13 апреля он уже в Москве, выступает на сцене Большого театра в партии Бориса в возобновленной по его же инициативе и под его руководством опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Закончен театральный сезон 1900/01 года (конец апреля), и Шаляпин уезжает с семьей на отдых в деревню «Аргамасово», Пензенской губернии; отсюда 31 мая он пишет Н. Р. Кочетову, что 4 июля будет петь в Павловске, а 13 июля согласен участвовать с Кочетовым в общедоступном концерте «в Соколах». В это же время, с 7 по 30 июля, у него гастрольные спектакли в саду «Эрмитаж».

Успешно выполнив контракт в Москве, он уезжает в Петербург: там ждут его в летнем театре «Аркадия». В августе того же года — огромный

успех Шаляпина в ярмарочном театре Нижнего Новгорода. 27 и 30 августа его слушает А. М. Горький в операх «Князь Игорь» Бородина и «Иван Сусанин» Глинки. Здесь в день второго спектакля началось их знакомство: «... в этот вечер между нами завязалась долгая, горячая, искренняя дружба», — пишет А. М. Горький*.

Имя Шаляпина все чаще украшает афиши и программы спектаклей и концертов, устраиваемых с различными благотворительными целями: бенфис артистов хора и оркестра, материальная помощь семьям музыкантов и т. д. По просьбе Горького, Шаляпин 4 сентября 1901 г. выступил в городском театре Нижнего Новгорода в концерте, весь сбор с которого (2 500 рублей) пошел на достройку Народного дома**. Щедро помогает он, также по просьбе Алексея Максимовича, подпольным революционным организациям. Чтобы не подводить устроителей благотворительных вечеров, Шаляпин поет, даже будучи не совсем здоровым.

Письма Ф. И. Шаляпина до 1913 года наполнены радостью, стремлением вперед, к новым творческим достижениям.

Другое настроение, другой Ф. И. Шаляпин в письмах к И. М. Москвину и Л. Я. Нелидовой-Фивейской, написанных за рубежом. У Шаляпина, добровольно покинувшего Родину, оставившего друзей, воспитавший его русский театр, свою многомиллионную благодарную аудиторию, — «скорбит душа»; у него нет своего театра, о нем он только мечтает. «Разные заботы бродяжные» одолевают его. Творческая инициатива иссякла, духовно он живет воспоминаниями о друзьях, о русской природе, о Москве. «Есть ли что-нибудь «новое» под луной?» — пишет он И. М. Москвину из Новой Зеландии.

Вспыхнувшее в конце жизни желание — воплотить на оперной сцене образ А. С. Пушкина, этим почтить память любимого поэта, одновременно отметив свой юбилей (сорокапятилетие артистической деятельности), и после этого уйти на покой — Федор Иванович Шаляпин уже не смог осуществить.

1. И. К. Альтани

[Милан].
[27 февраля 1901 г.]

Под сиреневым небом Италии с удовольствием вспоминаю мою ледяную Россию и пью здоровье моих друзей. За Ваше здоровье, дорогой Ипполит Карлович!!! Усиленно репетируем Мефистофеля¹. Слава богу, все идет хорошо. И я здесь пришелся, кажется, по душе. 2 или 3-го нашего марта пою первый спектакль. Целую Вас крепко и шлю привет всем, кто помнит обо мне. В апреле приеду. Низкий поклон оркестру². Слышал здесь три оперы: «Любовный напиток», «Тристана» и «Савскую царицу»³. Первые две идут очень хорошо. Жму руку Вашу и целую.

Фед. Шаляпин.

* См. «Горьковские чтения», М., 1954, стр. 65; «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», т. I, М., 1958, стр. 329, 330.

** См. «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», т. I, стр. 331.

2. Н. Р. Кочетову

Село Аргамаково,
Пензенской губ.
31/V [1]901 г.

Дорогой Николай Разумникович!

Сообщая тебе между прочим, что жизнь моя в деревне течет как нельзя лучше и что все мы, и жена и дети¹, здоровы и веселы, чего желаем и тебе с домочадцами, спешу уведомить тебя, что я положительно ничего не имею против того, чтобы петь у тебя в Соколах 13-го июля². Не сообщая тебе об этом телеграммой потому, что до 13-го июля времени есть еще много и ты успеешь сделать все. Петь я буду, конечно, Гречанинова. Он мне очень нравится, и я им несколько уже начал заниматься. В Москву я приеду числа 29-го июня, и мы с тобой, увидевшись, переговорим о романсах. А 1-го или 2-го июля я еду в Петербург, так как приглашен петь у Галкина³ в Павловске. 4-го июля концерт⁴. Не могу не признаться тебе, что я сердечно радуюсь твоему заслуженному успеху⁵ и желаю тебе еще большего. Дай бог! Будь здоров. Целую тебя и приветствую сродников твоих.

Твой Федор Шаляпин.

3. Н. Р. Кочетову

Москва.
27 июля 1901 г.

Милый Кока!

Во-первых, прости, что не ответил на твое письмо, результат все один и тот же: так как я уезжаю в Питер¹, то, к сожалению, не могу принять участие в концерте у музыкантов², а во-вторых, прошу тебя очень, если можешь, отпусти, пожалуйста, на сегодняшний спектакль — «Русалку»³ — одного контрабасиста.

Очень обяжешь.

Обнимаю крепко, твой всегда

Ф. Шаляпин.

4. П. Н. Ренчицкому

[Москва].
[1901 г.]

Мне очень, очень нравится Ваше произведение, уважаемый Петр Николаевич. «Чужое горе» мне пришлось по душе, и я с удовольствием изображу его в ближайшем концерте¹.

Жму Вашу руку

Федор Шаляпин.

5. А. Б. Гольденвейзеру

Москва.
7/X [1]902 г.

Милый Александр Борисович!

Ужасно огорчен, что при самом искреннем желании моем участвовать в концерте¹ не могу, так как мой новый договор² с Дирекци[ией] импер[аторских] театр[ов] абсолютно воспрещает мне когда бы то ни было во время сезона участвовать где-либо.

Уверяю тебя, что как я ни старался уговорить дирекцию на всякий случай разрешить мне участие в двух благотворительн[ых] концертах — она решительно запротестовала, и из тех двух концертов, которые я имею право дать в течение сезона (моих личных), я уже отдал один в пользу учащих[ихся] женщин, которым обещал уже года 3 — 4 тому назад.

Жму крепко руку,
тебе искренне преданный

Федор Шаляпин.

6. Н. Р. Кочетову

[Москва].
[29 ноября 1902 г.]

Милый Николаша!

Шлю тебе обещанный билет¹ и с ним вместе и сердечный привет, и сочувствие к твоему горю².

Твой *Федор Шаляпин.*

29/XI 902.

7. И. К. Альтани

[Москва].
28/I [1]903 г.

Извините меня, дорогой Ипполит Карлович, сегодня на репетицию¹, к сожалению, прийти не могу, ибо вчера, отправившись к Беляеву², для полной, так сказать, цензуры глотки, был подвергнут прижиганию в носоглоточной полости, и доктор сей строго-настрого советовал мне сегодня молчать.

Завтра же, т. е. с 29-го, я весь в Вашем распоряжении, хоть с 7 часов утра.

Жму Вам крепко руку, а товарищам шлю мой привет.
Готовый к услугам

Федор Шаляпин.

8. И. К. Альтани

[Москва].
[29 января 1903 г.]

Глубокоуважаемый Ипполит Карлович!

Ради богов прошу Вас меня извинить. Я нездоров и на репетиции быть сегодня не могу. Уверяю Вас, что роль я знаю¹, и в спектакле² ручаюсь не сделать Вам ни малейшей неприятности.

Жму Вашу руку
с истинным уважением

Ф. Шаляпин.

9. В. И. Сафонову

[Москва].
[Сентябрь — октябрь 1903 г.]

Спасибо тебе, милый мой Василий Ильич, за картинку¹. Очень я ей рад. На днях я виделся с моим директором² и спрашивал его относительно 10-го января. Он сказал мне, что, по всем вероятностям, мое петербургское пение³ будет в феврале (кроме теперешнего октября и ноября), так что 10-го января концерт фонду⁴ поем.

Сижу я, милый друже, дома с бронхитом и никуда по приказу доктора не хожу, а то, верь мне, я сам забежал бы к тебе.

Если найдешь минуту свободную и забежишь ко мне, радостям моим не будет конца.

Крепко обнимаю тебя и приветствую домочадцев,

твой Федор Шаляпин.

P. S. Как только выздоровлю, обязательно прискачу к тебе.

10. И. К. Альтани

[Москва].
22/IX [1]904 г.

Глубокоуважаемый Ипполит Карлович!

В 10¹/₂ часов у меня родился сын¹, роды хотя и прошли благополучно, но были довольно мучительны, и я после вчерашнего спектакля² еще до сих пор не спал.

Извините меня за неявку на репетицию³, а также передайте коллегам моим мое пред ними извинение.

Если будет нужно — завтра могу быть на репетиции.

Целую Вас

Ваш Ф. Шаляпин.



Ф. И. Шаляпин.
Фотография конца 1890-х годов



Ф. И. Шаляпин.
Фотография 1900 года

11. А. Н. Корещенко

[Москва].
[Сентябрь—октябрь 1905 г.]

Милый друг Арса!

Коли ежели ты можешь как-нибудь пробраться ко мне, то приходи. — Во 1-х) у меня будет Алексей Максимович¹, а во 2-х) придет одна новая певица — Никитина², которой надо было бы кое-что показать из Глинковских опер, а то она поет по-любительски.

Люблю и жду.

Твой Федор
I-й.

12. М. М. Ипполитову-Иванову

[Москва].
[3 октября 1908 г.]

Уважаемый Михаил Михайлович!

Так как Вы едете хлопотать в Питер о разрешении мне участвовать, по примеру прежних лет, в симфонич[еском] концерте (13 декабря) 1908 [года]¹ — то, изъявляя согласие мое участвовать в таковом, прошу Вас довести до сведения Дирекции импер[аторских] театров, что за таковое участие мое никаких претензий я к Дирекции иметь не буду. Я говорю это на тот случай, если Дирекция сошлется на контракт со мной, где сказано: за данное разрешение Дирекцией мне участвовать в концерте — она должна заплатить мне неустойку².

До свидания.

Преданный Вам

Ф. Шаляпин.

3/октября 1908.

13. В. С. Серовой

[Москва].
[Октябрь—ноябрь 1913 г.]

Дорогая Валентина Семеновна.

С моей стороны, конечно, нет никаких препятствий и остановки хоть на этих же днях спеть «Рогнеду»¹, но ... дирекция!..

Ах, эта дирекция. Кто же за нее может поручиться? Когда я на днях говорил с Петерб[ургским] театром, то оказалось, что у них не готова ни «Псковитянка»², которую я, еще с прошлого года, уговорился по приезду в Петерб[ург] петь, ни «Рогнеда», о которой я также хлопотал еще в прошлом году. Отчего же — спросил я их — это не готово? — «Времени не хватило», — ответили они мне. Что же мне делать, дорогая Валентина Семеновна, — что? Как я могу дать Вам дату — время представления юбилейного спектакля³ А[лександра] Н[иколаевича]. — Судите сами.

Теперь, когда я приеду сам в Петерб[ург], я употреблю все усилия к скорейшему представлению «Рогнеды», но сумею ли пробить кожу, в которую облечен театр, — не знаю.

Я уезжаю в Петерб[ург] 1-го декабря, пробуду там до 1-го января — значит, в течение этого месяца должно быть сделано представление «Рогнеды». Это по-моему, а что и как дирекция — не знаю.

Прошу принять мой глубокий поклон Вам,

Ф. Шаляпин.

14. И. М. Москвину

[Веллингтон].
Мидлэнд Отель.
14 сентября 1926 г.

Новая Зеландия... Есть ли что-нибудь «новое» под луной? Есть «новости», но нового — увы! Милый мой Ваня! Давно уже надо было мне написать тебе. Давным-давно уже я получил от тебя письмо, адресованное в Париж, да вот разные заботы бродяжные все мешали мне ответить.

Спасибо тебе за письмишко. Скажи Крымову¹, что путешествия мои продолжатся еще так долго, что милые его картинки едва ли придется посмотреть скоро. Во всяком случае своевременно напишу о них более положительно.

Сейчас здесь три часа дня, а у вас три ночи, и корячатся мозги мои угадать — спишь ты или ужинаешь с приятелями у приятелей? И множество воспоминаний о родной Москве, о ужинах, беседах и прочем распирают мою маленькую голову. Как хотелось бы посидеть там с вами, поговорить, поспорить — поругаться!.. Смотрю в окно, по улице идет множество (как будто бы людей), но люди эти все купцы и спортсмены. Музыкой интересуются между прочим. Русский язык им кажется китайским, и только особенное счастье мне дано судьбой собирать их на мои концерты. А концертов тут пришлось петь много. Так, напр[имер] в Австралии, Мельбурн, в течение 21-го дня — десять; в Сиднее в 17 дней — 8, в Аделаиде в неделю — 3. Это по-

русски. За это я их люблю, но понимают, к сожалению, мало, и Мусоргский для них звучит как «музыка диких скифов»... Но там, где-то внутри, беспокоит их она и пугает... Чувствуют, все-таки, что что-то не то...

Жалею, Ванюша, что тебя здесь нет. Рыбная ловля колоссальна, и, что удивительно... лучат с острогой. Досадно — мало у меня свободн[ого] времени, а то пожить тут на природе — сча- ровательно.

28-го еду уже в Америку через Ванкувер, а там буду до конца апреля. Если случится, напиши по адресу:

Chaliapin
Universal artist, S
1440 Broadway
New York

Целую тебя крепко и прошу передать всем друзьям сердечный привет из далекой Новой Зеландии.

Твой Ф. Шаляпин.
1926.

Особо крепко обними Костеньку². Как он? Как его здорово? Самочувствие?

15. Л. Я. Нелидовой-Фивейской

[Нью-Йорк].
22 февр[аля] 1927 г.

Многоуважаемая Лидия Яковлевна!

Извините, я несколько запоздал поблагодарить Вас за Ваше внимание и за милую книжку¹, присланную мне.

Я прочитал ее почти всю; мне очень нравятся Ваши стихи; они звучны, красивы и проникнуты трогательными чувствами.

Желаю Вам сердечно доброго здоровья и счастливого пути на Вашей прекрасной дороге поэта.

Ф. Шаляпин.

16. Л. Я. Нелидовой-Фивейской

[Cauterets].
18 авг[уста] [19]35 г.

Глубокоуважаемая и милая Лидия Яковлевна!

Уж как порадовали Вы меня и памятью о моих мечтаниях¹ и выполнением их! Вот спасибо-то! Как хорошо, как внятно и талантливо написали Вы чудную картину².

Сейчас я сижу в Cauterets — это маленькое местечко в Пуге-пейских горах. Дышу чудным воздухом и пью вкусную и оздоравливающую водичку.

В первых числах сентября поеду в Альпы. Заеду, конечно, в Люцерн к Сергею Васильевичу Рахманинову³.

Вот тут, когда мы обсудим все и он согласится писать⁴, — я немедленно напишу Вам, — в особенности, если вдруг понадобится что-нибудь изменить. Ах, какая Вы душенька! Bravo, bravo! Так талантливо все сделали. Еще раз спасибо!

Поцелуйте за меня Вашего Мишеньку⁵, а я целую Вашу ручку и желаю Вам здоровья и счастья.

Ф. Шаляпин.

ПРИМЕЧАНИЯ

К письму 1

Письмо-открытка с изображением зрительного зала театра La Scala со сцены; в верхнем левом углу на лицевой стороне открытки автограф «Ф. Шаляпин». Датируется по штемпелю Московской городской почты.

Альтани Ипполит Карлович (1846—1919) — дирижер, скрипач; с 1882 по 1906 г. — главный дирижер Большого театра в Москве.

¹ В 1900 г. Ф. И. Шаляпин получил приглашение от дирекции Миланского театра La Scala спеть партию Мефистофеля в одноименной опере А. Бойто, на что ответил согласием.

Этой оперы Шаляпин в то время еще не знал (в России она была впервые поставлена в Петербурге на сцене Марининского театра в 1886 г., в Москве в Большом театре — в сезоне 1887/88 г., возобновлена там же в 1894 г.); не знал он, естественно, и партии Мефистофеля, а потому срочно принялся ее учить. Своими радостями и сомнениями Федор Иванович поделился с С. В. Рахманиновым, который вызвался помочь другу в разучивании оперы. Летом 1900 г. они вместе отправились в Италию, поселились в маленьком местечке Варадзе (под Сан-Ремо) и принялись за работу. Рахманинов сочинял оперу «Франческа да Римини», а в свободное время занимался с Шаляпиным. К концу лета вся опера Бойто была выучена (см. Ф. И. Шаляпин, т. I, М., 1957, стр. 165—172).

Первый спектакль с участием Шаляпина состоялся 3/16 марта 1901 г. Эскиз костюма Мефистофеля был выполнен художником А. Я. Головиным, другом Шаляпина. Партию Фауста исполнял Э. Карузо, дирижировал А. Тосканини. Шаляпин имел огромный успех, это было началом мирового признания его таланта.

² Имеется в виду оркестр Большого театра, артисты которого были восторженными поклонниками Ф. И. Шаляпина.

³ «Любовный напиток» — комическая опера Г. Доницетти, написана в 1832 г. В спектакле, который упоминается в публикуемом письме, партию Неморино исполнял Карузо. «Тристан и Изольда» — музыкальная драма Р. Вагнера, написана в 1857—1859 гг. «Царица Савская» — опера Ш. Гуно, написана в 1862 г.

К письму 2

Кочетов Николай Разумникович (1864—1925) — композитор, теоретик, дирижер, критик, педагог, музыкально-общественный деятель, художник. В 1900—1902 гг. дирижировал летними общедоступными симфониче-

скими концертами в Сокольниках. Концерты Кочетова устраивались по пятницам и поэтому иногда в прессе именовались «Сокольничьими музыкальными пятницами» (см. «Русское слово», 1901, 20 июля, № 197). Программы концертов состояли из произведений русских и западных композиторов. К участию в этих концертах Кочетов привлекал выдающихся артистов Большого театра и Русской частной оперы: Ф. И. Шалыпина, Л. В. Собинова, В. Н. Петрову, А. Е. Ростовцеву, А. В. Секар-Рожанского, Н. А. Шевелева, солиста-контрабасиста С. А. Кусевицкого и других.

¹ «жена» — Торнаги Иола Игнатьевна (род. 1873) — балерина Русской частной оперы; «дети» — Игорь Федорович Шалыпин (1899—1903) и Ирина Федоровна Шалыпина (род. 1900).

² Концерт в Сокольниках состоялся 13 июля 1901 г. Шалыпин исполнял: А. Т. Гречанинов. «На распутье», музыкальная картина для баса с оркестром, на слова И. А. Бунина (первое исполнение); А. Г. Рубинштейн. «Еврейская песня»; П. И. Чайковский. Романс «Соловей».

На следующий день рецензент «Московских ведомостей» писал: «Концерт Н. Р. Кочетова, состоявшийся в пятницу, 13 июля, привлек на Сокольничий круг необозримую массу публики, жаждавшей услышать Ф. И. Шалыпина. Еще за неделю все нумерованные места были разобраны, и лица со входными билетами окружили беседку таким компактным кольцом, что опоздавшим зрителям пробраться в нее было почти невозможно. Каждый выход даровитого художника встречался оглушительным громом рукоплесканий, повторявшимся после исполнения им каждого номера программы, а вызовам не было конца. Выдающийся успех вечера делил с Ф. И. Шалыпиным и Н. Р. Кочетов [...]» («Московские ведомости», 1901, 14 июля, № 191).

³ Галкин Николай Владимирович (1856—1906) — скрипач, дирижер, педагог. С 1891 по 1903 г. дирижировал симфоническими концертами в Павловске; в программах значительное место отводил сочинениям русских композиторов.

⁴ 4 июля 1901 г. состоялся концерт, совпавший с десятилетием дирижерской деятельности Галкина в Павловске. В концерте приняли участие Ф. И. Шалыпин, Л. В. Собинов, Э. Жак obs (виолончелист, профессор Брюссельской консерватории) и большой симфонический оркестр. В концерте впервые была исполнена оркестровая сюита «Вариации на русскую тему», написанная в честь юбиляра Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым, И. И. Витолем, Н. В. Арцыбушевым и Н. А. Соколовым. Изд. М. П. Беяева, Лейпциг, 1903 г.

⁵ Симфонические концерты под управлением Кочетова пользовались у москвичей большим успехом. «Сегодня, в пятницу [...] состоится благотворный концерт талантливого дирижера, столь прочно завоевавшего симпатии публики — Н. Р. Кочетова. Г. Кочетов сотворил чудо: он сумел блестяще культивировать хорошую и прекрасно исполняемую музыку в летней Москве. Устраивались постоянные концерты и до него в том же павильоне Сокольников, но нельзя не признать, что только «Кочетовские концерты» получили полное гражданство и окончательно упрочили это дело.

Вдохновенная, проникнутая искренностью любовь к делу невольно общилась публике — концерты в Сокольниках стали у нас настоящим «событием». «Пятницы» г. Кочетова заинтересовали всю летнюю Москву, которая охотно стремилась и продолжает стремиться на эти концерты, чтобы хоть раз в неделю отдохнуть от банальности «садовой музыки». Г. Кочетов умудрился создать для Москвы нечто вроде петербургского Павловска с его традиционными концертами.

Г. Кочетов победил Москву чистотой своих отношений к искусству и широкою щедростью своих программ [...] Он привлек к концертам в Сокольниках все, что можно было привлечь, и украсил свою афишу лучшими артистическими именами. Он блестяще выполнил хорошо задуманную оркестровую программу и добился для серьезной музыки небывалого успеха.

От такого ведения дела не наживешь палат каменных, но г. Кочетов нажил прочную симпатию лучшей части нашей публики. Это же, пожалуй,

устойчивее и самых устойчивых каменных громад» («Московский листок», 1901, 20 июля, № 200).

К письму 3

¹ Ф. И. Шаляпин уезжал в Петербург на гастроли для участия в опере «Фауст» Гуно в летнем саду «Аркадия», согласно контракту, заключенному им с антрепренером М. К. Максаковым. Спектакль был объявлен на 3 августа 1901 г.

² Концерт «у музыкантов» был назначен на 3 августа в Сокольниках в бенефис артистов симфонического оркестра, которым дирижировал Н. Р. Кочетов.

Письмо Кочетова к Шаляпину не обнаружено. По-видимому, Кочетов просил Шаляпина участвовать в этом концерте, надеясь на большой сбор в пользу бенефициантов. Вместо Шаляпина в концерте участвовал артист Большого театра П. С. Оленин и артистка Русской частной оперы А. Е. Ростовцева.

³ Опера Даргомыжского «Русалка» шла с участием Шаляпина в летнем театре сада «Эрмитаж» 27 июля.

По окончании театрального сезона 1900/1901 г. в Большом театре Шаляпин подписал контракт на 10 спектаклей с киевским антрепренером оперной труппы М. М. Бородаем, снимавшим на лето в Москве театр «Эрмитаж». По контракту Шаляпин выступил в операх: 7 июля — «Мефистофель» А. Бойто (Мефистофель), 8 июля — «Русалка» А. С. Даргомыжского (Мельник), 10 июля — «Рогнеда» А. Н. Серова (старик-странник), 12 июля — «Князь Игорь» А. П. Бородина (Владимир Галицкий), 18 июля — «Иван Сусанин» М. И. Глинки (Сусанин), 20 июля — «Фауст» Ш. Гуно (Мефистофель), 22 июля — «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (Борис), 23 июля — «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова и «Паяцы» Р. Леонкавалло (Сальери и Тонио), 27 июля — «Русалка» Даргомыжского (Мельник), 30 июля — «Моцарт и Сальери» и «Паяцы» (Сальери и Тонио).

О последнем выступлении Шаляпина рецензент писал: «Вчера [30 июля] в театре «Эрмитаж» состоялась последняя гастроль Ф. И. Шаляпина и вместе с тем последний спектакль игравшей там труппы. Нечего и говорить, что Ф[едор] И[ванович], исполнявший партию Тонио в «Паяцах» и Сальери в «Моцарте и Сальери», был предметом бурных оваций. Жаль только, что артист не бережет своего сокровища — своего голоса — и в последнее время зачастую выступает и тогда, когда нездоров и петь не может, да и не должен» (см. «Русское слово», 1901, 31 июля, № 208).

К письму 4

Письмо на визитной карточке, без даты.

О П. Н. Ренчицком см. на стр. 28.

¹ Дата и место концерта, в котором Ф. И. Шаляпин исполнил романс П. Н. Ренчицкого «Чужое горе» на слова А. К. Толстого, не установлены. Учитывая датировку цензурного разрешения на печатание этого романса (27 января 1901 г.) и обещание Шаляпина исполнить его «в ближайшем концерте», можно предположить, что романс был исполнен им в течение 1901 г., когда Шаляпин усиленно занимался изучением вокальной литературы для пополнения своего концертного репертуара.

К письму 5

Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961) — пианист, педагог, композитор, музыкально-общественный деятель, народный артист СССР.

¹ А. Б. Гольденвейзер просил Ф. И. Шаляпина участвовать в концерте, сбор с которого должен был поступить в пользу недостаточных учениц частной женской гимназии В. П. Гельбиг. Концерт состоялся 21 ноября 1902 г. в Московском собрании врачей (концертный зал Романова); в нем приняли участие А. Б. Гольденвейзер, Н. И. Сперанский, М. В. Бочаров и другие.

² «Новый договор» — контракт на 1902—1907 гг., который Шаляпин заключил с дирекцией императорских театров по истечении срока действия прежнего (1899—1902). По новому контракту Шаляпин имел право в течение сезона (с 23 сентября по 1 мая) дать только два личных концерта в Москве и один в Петербурге. Черновик контракта хранится в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина (№ 228096).

К письму 6

¹ «Обещанный билет» Шаляпин послал Кочетову на свой благотворительный спектакль — «Мефистофель» А. Бойто, в котором он исполнял партию Мефистофеля. Бенефис состоялся в Большом театре 3 декабря 1902 г. В спектакле, кроме бенефицианга, участвовали: Г. И. Кристман (Маргарита), Н. В. Салина (Елена), Е. И. Збруева (Марта), Л. Г. Звягина (Панталис), Л. В. Собинов (Фауст), С. И. Гарденин (Вагнер). В театре в тот вечер присутствовали: А. М. Горький, С. Г. Скиталец, Л. Н. Андреев, В. О. Ключевский и другие. Бенефис Шаляпина прошел с исключительным успехом. Ему было преподнесено много адресов и ценных подарков. Московские газеты поместили ряд статей с подробным описанием спектакля и оценкой исполнения Шаляпиным партии Мефистофеля.

Несмотря на то, что Шаляпин и Кочетов были давними и большими друзьями, что последний, как и многие другие музыканты, высоко ценил исключительное дарование своего друга, отклонения от установившихся норм спектакля, даже в бенефис, Кочетов не мог простить театру. В связи с этим он писал: «Бенефис Ф. И. Шаляпина 3-го декабря прошел при довольно исключительных условиях, из которых наименее удобным была продолжительность спектакля, затянувшегося до 1 часу] ночи: спектакль в сущности состоял из громадных антрактов, среди которых от времени до времени исполнялись коротенькие картины оперы «Мефистофель» А. Бойто. В Москве такой порядок исполнения до сих пор практиковался, сколько нам известно, лишь на опереточных сценах, состоящих при буфетах, а в Большом театре хотя и приходилось жаловаться на длину антрактов, однако по сне время они не поглощали большей части времени, и потому спектакль 3 декабря был своего рода нововведением, которое, нужно надеяться, не привьется...

Н[иколай] К[очетов]».

(«Московские ведомости», 1902, 5 декабря, № 335.)

² «Сочувствие» «горю» Ф. И. Шаляпин выразил Н. Р. Кочетову по случаю смерти (4 ноября 1902 г.) его матери А. Д. Александровой-Кочетовой.

К письму 7

¹ Ф. И. Шаляпин не мог быть на репетиции оперы «Мефистофель» А. Бойто. Спектакль готовился в бенефис артистов оркестра Большого театра.

² Беляев Александр Александрович — дежурный врач при конторе Московских императорских театров, лечивший Ф. И. Шаляпина.

К письму 8

Письмо без даты. Основанием датировки является письмо Ф. И. Шаляпина от 28 января 1903 г., в котором он обещал быть на репетиции 29 января «хоть с 7 часов утра».

¹ «роль я знаю» — партию Мефистофеля в опере «Мефистофель» А. Бойто.

² Спектакль состоялся 31 января 1903 г. в бенефис артистов оркестра Большого театра; в нем участвовали: Г. И. Кристман (Маргарита), Е. И. Збруева (Марта), М. А. Дейша-Сионицкая (Елена), Л. Г. Звягина (Панталис), Л. Д. Донской (Фауст), Ф. И. Шаляпин (Мефистофель), С. М. Гарденин (Вагнер). Шаляпин пел в спектакле, еще не совсем поправившись после болезни. Отказать же оркестру, к которому он относился с большим уважением, не хотел, зная, что спектакль с его участием принесет последнему большой сбор.

К письму 9

Письмо без даты. Основанием для датировки служат слова Шаляпина: «Теперьшего октября и ноября». В течение этих месяцев он, по контракту с дирекцией императорских театров, пел в Мариинском театре. Концерт в пользу фонда состоялся 10 января 1904 г.

С а ф о н о в Василий Ильич (1852—1918) — выдающийся пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель, директор Московской консерватории (1889—1906).

Письмо В. И. Сафонова, ответом на которое является публикуемое письмо Ф. И. Шаляпина, не обнаружено.

¹ Какую «картинку» послал Сафонов Шаляпину — неизвестно.

² Речь идет о Теляковском Владимире Аркадьевиче (1861—1924), который был с 1898 года управляющим Московской конторой императорских театров, а в 1901—1917 гг. — директором императорских театров.

³ «Петербургское пенне» — по контракту с дирекцией императорских театров, Шаляпин был обязан участвовать в течение театрального сезона в спектаклях Большого театра (Москва) и Мариинского театра (Петербург).

⁴ В 1868 г. по инициативе Н. Г. Рубинштейна при Московском отделении Русского музыкального общества был организован специальный фонд для оказания материальной помощи вдовам и сиротам артистов-музыкантов. Для сбора средств в пользу фонда, кроме членских взносов, ежегодно устраивались концерты, называвшиеся «Экстренными симфоническими собраниями». В. И. Сафонов, будучи одним из директоров Русского музыкального общества (по должности директора Московской консерватории), принимал активное участие в организации таких концертов. По его предложению, Ф. И. Шаляпин был утвержден членом фонда с 1 сентября 1900 г.

«Концерт фонду», упоминаемый в публикуемом письме, состоялся в Большом зале консерватории 10 января 1904 г. Симфоническим оркестром учащихся консерватории дирижировал В. И. Сафонов. В программе концерта были: «Серенада» для струнного оркестра Чайковского и первый концерт для фортепиано с оркестром Листа, талантливо исполненный С. И. Минервиной, ученицей профессора консерватории Н. Е. Шишкина. В концерте Ф. И. Шаляпин впервые исполнил песню Ю. С. Сахновского «Стоги» для баса с оркестром, имевшую у публики большой успех. Его участие в концерте обеспечило полный сбор, поступивший в пользу фонда.

К письму 10

¹ 22 сентября 1904 г. у Ф. И. Шаляпина родился сын Борис Федорович.

² 21 сентября 1904 г. в Большом театре шла опера М. И. Глинки «Иван Сусанин». Шаляпин исполнял партию Сусанина.

³ В Большом театре шли репетиции оперы «Фауст» Ш. Гуно. Спектакль состоялся 24 сентября 1904 г.; в нем участвовали: А. В. Нежданова (Маргарита), О. Р. Павлова (Зибель), А. Н. Шперлинг (Марта), Ф. И. Шаляпин (Мефистофель), С. Д. Барсуков (Фауст), И. В. Грызунов (Валентин).

К письму 11

Письмо без даты. Основанием датировки послужило начало письма: «[...] ежели ты можешь как-нибудь пробраться ко мне, то приходи.—Во 1-х, у меня будет Алексей Максимович[...]»

Корещенко Арсений Николаевич (1870—1921) — композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик, педагог; друг Ф. И. Шаляпина.

¹ «Алексей Максимович» — Горький — приехал из Петербурга в Москву в начале сентября 1905 г. на репетиции своей пьесы «Дети солнца» в Художественном театре (см. «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», т. I, М., 1958, стр. 549). Премьера состоялась 24 октября 1905 г. В то время, ввиду напряженного политического положения, передвижение по Москве часто было затруднительным, поэтому Корещенко вынужден был «пробраться» к Шаляпину. По свидетельству Е. П. Пешковой, Горький и Шаляпин в те дни часто встречались, бывая друг у друга. Шаляпин по просьбе Горького выступал в концертах, сборы с которых передавались для нужд подпольных большевистских организаций.

² Никитина-Чердынцева Прасковья (по сцене — Галина) Ивановна — певица (контральто). Ф. И. Шаляпин, отмечая (в одном из писем) незаурядное дарование Никитиной как «носительницы удивительного голоса», просит А. Н. Корещенко позаниматься с ней для подготовки ее к поступлению в Большой театр. О зачислении Никитиной в театр Шаляпин просил В. А. Теляковского: «Я глубоко уверен, что я не ошибаюсь в ней, и это будет прекрасная певица [...]» (см. письмо Шаляпина к Теляковскому от 1/14 сентября 1905 г., СПб., в книге: Ф. И. Шаляпин, т. I, М., 1957, стр. 452).

П. Никитина была принята в Большой театр и служила в нем с 21 сентября 1905 г. по 1 марта 1906 г.; с 1 сентября 1907 г. по 1 сентября 1910 г. она работала в Мариинском театре, в сезоне 1910/11 г. — в оперном театре Народного дома у Н. Н. Фигнера.

К письму 12

Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1935) с сезона 1905/06 г. как директор Московской консерватории состоял одним из директоров Московского отделения РМО, которое ежегодно организовывало симфонические концерты. К участию в концертах приглашались крупные русские и за рубежные музыканты — дирижеры и солисты.

Письмо Ипполитова-Иванова, ответом на которое является публикуемое письмо Шаляпина, не обнаружено.

¹ Симфонический концерт, о котором идет речь в письме, состоялся 13 декабря 1908 г. в Большом зале Московской консерватории. Концертом дирижировал Э. А. Купер. Кроме Шаляпина, солистом выступал скрипач Л. Каппэ. Об этом концерте, имевшем огромный успех, рецензент [Константин] Д[аниленко] писал:

«Вчерашнее симфоническое собрание музыкального общества привлекло невероятное количество публики. Зрительный зал консерватории был заполнен до последнего места. Так как «нечисленной» публики в консерватории, как, напр[имер], в Благородном собрании, не бывает, то такая

публика, состоящая здесь исключительно из воспитанников консерватории, запрудила все проходы, толпилась у всех входов в зал и ложи в боковых коридорах.

Картина для симфонических собраний совершенно необычная. Такой интерес к концерту должен быть объяснен участием Ф. И. Шаляпина. Ф. И. Шаляпин выступил с тремя вещами, инструментованными г. Сахновским, крайне пессимистическими по своему содержанию, мрачными до трагизма. Талантливый артист пел: «Ходит смерть вокруг меня» Сахновского, «Двойник» Шуберта. Произведения эти были исполнены мастерски, имели большой успех, но на большую публику, чувствовалось, особенного впечатления не произвели.

Вознаградил артист публику своими бисами. Он пел без конца и очень удачно, как поет, когда бывает в особенном ударе. Среди исполненных им вещей особенно понравилось публике «Письмо С. В. Рахманинова к К. С. Станиславскому», которое артисту пришлось повторить. Кроме того, артист спел «Судьбу» Рахманинова, «Песню» шведского композитора Аллера и «Ночной смотр» [Глинки]. Оркестровая программа прошла под управлением г. Купера, дирижера Зиминской оперы [...] («Русское слово», 1908, 14/27 декабря, № 290).

² «за данное разрешение Дирекцией мне участвовать в концерте — она должна заплатить мне неустойку» — по контракту, заключенному с дирекцией императорских театров на 1907—1912 гг., Шаляпин имел право с разрешения дирекции выступить в течение сезона только в одном симфоническом концерте А. И. Зилоти. Давая же разрешение Шаляпину на участие в каком-либо другом концерте, дирекция, вероятно, по примеру предыдущего контракта на 1902—1907 гг., обязывалась уплачивать ему «неустойку». Сумма неустойки со стороны дирекции по новому контракту не конкретизировалась; по-видимому, каждый раз стороны устанавливали ее по обоюдному согласию (см. копию контракта, ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, ед. хр. № 3437-а, лл. 92—94об.).

К письму 13

Письмо В. С. Серовой к Ф. И. Шаляпину не обнаружено. Дата публикуемого письма приводится ориентировочно по репертуару Большого и Мариинского театров за сезоны 1912/13 и 1913/14 гг.

Серова (урожденная Бергман) Валентина Семеновна (1846—1924) — композитор, музыкальный критик, общественный деятель. Жена Александра Николаевича Серова (1820—1871) — композитора, ученого, музыкального критика.

¹ «Рогнеда» — опера А. Н. Серова, по настоянию Шаляпина и с его участием была поставлена в Мариинском театре 30 сентября 1914 г.

В этой опере (в роли старика-странника) Шаляпин выступил впервые 30 ноября 1899 г. на сцене Большого театра.

² «Псковитянка» — опера Н. А. Римского-Корсакова; о возобновлении этой оперы в Мариинском театре хлопотал Шаляпин. Спектакль с его участием (Шаляпин — Иван Грозный) состоялся 16 декабря 1913 г. Впервые в этой опере артист выступил в Москве на сцене Русской частной оперы 12 декабря 1896 г.

³ «Юбилейного спектакля» — 16 мая 1913 г. исполнялось 50 лет со дня первой постановки оперы «Юдифь» А. Н. Серова в Петербурге на сцене Мариинского театра. Эту дату В. С. Серова, по-видимому, предполагала отметить постановкой «Рогнеды». В связи с этим она, вероятно, обратилась к Шаляпину с просьбой не только участвовать в «юбилейном спектакле», но и содействовать ей в хлопотах перед дирекцией императорских театров о постановке оперы. Поставлена была все же первая опера Серова — «Юдифь». Спектакль состоялся 21 января 1914 г.; партию Олоферна исполнил Шаляпин. Чистый сбор от этого спектакля в сумме 8 000 рублей был, с согласия Шаляпина, передан на постройку первого

в России Образцового хорового дома имени А. Н. Серова в деревне Сябринцы, Новгородской губернии (ж.-д. станция «Чудово»), где жена композитора в течение многих лет проводила большую просветительную работу среди крестьян, организуя деревенские хоры, ставя оперные отрывки с участием артистов столичных театров, а также крестьян. В этой работе существенную помощь оказывал ей дирижер А. Б. Хессин. Окончание постройки здания для Образцового хорового дома было прервано первой мировой войной.

К письму 14

Письмо на фирменном бланке гостиницы Мидлэнд с изображением ее внешнего вида.

Москвин Иван Михайлович (1874—1946) — актер и режиссер Московского Художественного академического театра имени М. Горького, народный артист СССР; в МХАТе работал со дня основания театра до последних дней жизни. Дружба Москвина с Шаляпиным началась со времени работы последнего в театре Русской частной оперы (1896) и не прекращалась почти до конца жизни великого певца.

¹ Крымов Николай Петрович (1884—1958) — художник-пейзажист, заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР. По сведениям, полученным нами от жены Крымова — Е. Н. Крымовой, Шаляпин просил художника прислать ему свои рисунки; художник не откликнулся на эту просьбу.

² «Костенька» — Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938) — режиссер, актер, театральный и общественный деятель, основатель МХАТа, народный артист СССР.

К письму 15

Письмо на фирменном бланке гостиницы «Ансония» (Нью-Йорк) с изображением ее внешнего вида.

Нелидова-Фивейская Лидия Яковлевна (род. 1894) — балерина, писательница. Выступала солисткой балета в театрах Одессы, Риги, Владивостока и других русских городов. С 1920 г. с труппой русской оперы, дирижером которой был ее муж — М. М. Фивейский, гастролировала в крупных городах Китая, Японии, Соединенных Штатов Америки, Канады, Флориды, Мексики и других стран. В 1927 г. оставила сцену и занялась литературной деятельностью. Ее статьи печатались на русском языке в газетах и журналах, издававшихся в США. Там же она опубликовала шесть своих книг (стихи и проза). Статья «10 встреч с Шаляпиным в Америке» опубликована в газете «Новая заря» (Нью-Йорк, 1955, 17 февраля).

¹ «милую книжку» — свой первый сборник стихов «Подснежники» (Нью-Йорк, 1927) Нелидова-Фивейская подарила Шаляпину.

К письму 16

Публикуемое письмо впервые напечатано в газете «Новая заря», Нью-Йорк, 1955, февраль. См. также: «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. Изд. второе, М., 1961, стр. 439.

¹ Ф. И. Шаляпин к числу своих лучших ролей относил Бориса («Борис Годунов» Мусоргского), Мельника («Русалка» Даргомыжского), Сальери («Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова), Алеко («Алеко» Рахманинова). В последние годы жизни он мечтал создать образ Пушкина в прологе к опере «Алеко». Об этом Л. Я. Нелидова-Фивейская вспоминает: «...Шаляпин открыл мне тайну своей заветной мечты. Постараюсь передать

в точности его слова: — Вот Вы любите и чувствуете Пушкина... Я тоже люблю его... Моими лучшими ролями были его герои; их я воплощал в жизнь. Мы вместе с Пушкиным создали Бориса Годунова, Мельника и т. д. Я мечтал спеть Германа, хотя это теноровая партия, но поверьте, — это было бы моим лучшим созданием! Как я его чувствую, как он близок мне! Как гениально выражен он в музыке Чайковского! Но я всегда наткнулся на каменную стену человеческой костности и рутины, о которые зря ломал свои копыя... Идеи, которыми я горел, — казались этим рутинерам бредом сумасшедшего!.. Моего крылатого Пегаса они хотели бы превратить в смиренную водовозную «клячу»... Теперь же, — продолжал Шаляпин, как-то искоса, недоверчиво взглянув на меня, как будто угадав промелькнувшее во мне сомнение, — не думайте, что я сошел с ума, но моя последняя мечта зависит от Вас!.. Эту мечту мою я вынашивал годами!.. Слушайте: через два года исполняется столетие со дня гибели Пушкина. Конечно, это будет отмечено во всем мире, где только существуют люди духа и мысли... Я по-своему хочу отметить эту дату, соединив ее с 45-летием моего служения оперной сцене... И этот двойной юбилей будет моим последним выступлением в опере... Это будет мое прощание со сценой, с публикой, с театром... Я хочу спеть самого Пушкина! И после этого уйти на покой... [...] Вы, конечно, знаете оперу Рахманинова «Алеко»? Знаете, что в Алеко Пушкин вывел самого себя? Между тем, из либретто оперы этого не видно. Оперный Алеко — тип несчастливый и неприятный, поэтому и опера не имеет успеха. А ведь музыка Сергея Васильевича замечательная! Но если бы к этой опере написать пролог, из которого публика поняла бы, что такое представляет из себя Алеко, почему не нашел он себе применения в обществе и что заставило его уйти к простым цыганам, — то эта опера сделалась бы такой же любимой, как и все оперы на Пушкинские сюжеты! Зная Ваш поэтический стиль, музыкальный и родственник Пушкину, — я обращаюсь с этой просьбой именно к Вам!» (Лидия Нелидова-Фивейская. 10 встреч с Шаляпиным в Америке. Встреча восьмая. Газета «Новая заря», Нью-Йорк, 1955, конец февраля).

² Л. Я. Нелидова-Фивейская исполнила просьбу Ф. И. Шаляпина: она написала стихи «Поэт и цыганка» для задуманного Шаляпиным пролога к опере «Алеко» С. В. Рахманинова (см. Лидия Нелидова-Фивейская. С чужих берегов. Второй сборник стихотворений. Нью-Йорк, 1939).

³ В Люцерне (Швейцария) С. В. Рахманиновым была построена в 1930—1934 гг. вилла «Сенар», где он отдыхал с семьей каждое лето. Здесь часто бывал Шаляпин.

⁴ Об отношении С. В. Рахманинова к вопросу о возможности написать пролог к опере «Алеко» см. на стр. 62 и 74 настоящего сборника.

⁵ «Мишенька» — Фивейский Михаил Михайлович (1880—1956) — дирижер, пианист, композитор, теоретик, педагог. Муж Л. Я. Нелидовой-Фивейской.





А. И. Волков

ПИСЬМА С. С. ПРОКОФЬЕВА К В. В. Держановскому

Публикуемые письма С. С. Прокофьева к В. В. Держановскому являются частью переписки, которая регулярно велась между обоими корреспондентами более двадцати лет.

Владимир Владимирович Держановский (1881—1942) — музыкально-общественный деятель, критик и редактор — родился и получил музыкальное образование в Тифлисе, затем занимался в Московской консерватории, а также частным образом у В. И. Ребикова. В 90-х годах он сотрудничал в нескольких газетах и журналах («Русская музыкальная газета», «Русский листок», «Утро России»), был одно время связан с легальной социал-демократической прессой. С 1911 по 1916 год Держановский издавал в Москве еженедельник «Музыка».

Энергичный организатор, Держановский внес свою лепту и в концертную жизнь Москвы: совместно с К. С. Сараджевым он был инициатором регулярных концертов на Сокольническом кругу, руководителем «Вечеров современной музыки».

В своей деятельности Держановский и как редактор-издатель журнала «Музыка», и позднее, в 20-х годах, как один из руководителей Ассоциации современной музыки примыкал к модернистскому направлению. Вместе с тем он был чутким музыкантом, немало способствовал выдвижению молодых талантов. Серьезную поддержку у Держановского нашло творчество Н. Я. Мясковского. На страницах журнала «Музыка» началась критическая деятельность Б. В. Асафьева. Много сделал Держановский и для пропаганды творчества молодого Прокофьева, помещая в своем журнале статьи в поддержку композитора, продвигая его сочинения на концертную эстраду*. Со своей стороны, Прокофьев симпатизировал Держановскому, и их многолетние отношения, несмотря на случавшиеся порой размолвки, были теплыми и дружескими.

Письма 1—32 настоящей публикации относятся к 1912—1917 годам. Для Прокофьева эти годы — важный этап творческой биографии, время формирования эстетических принципов, выработки своего стиля, период, отмеченный огромным размахом творчества. Оперы «Игрок» и «Маддалена» (начата еще в 1911 году), балет «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем», кантата «Семеро их», «Классическая симфония» и «Скифская сюита», первый скрипичный и второй фортепианный концерты, вторая, третья и четвертая фортепианные сонаты, три тетради фортепиан-

* См., например, письма 2—5, посвященные организации выступления Прокофьева на одном из «Вечеров современной музыки» в Москве.

ных пьес (в том числе «Сарказмы» и «Мимолетности»), ряд романсов (среди них — «Гадкий утенок») — таков внушительный итог этих немногих лет, выдвинувший вчерашнего студента консерватории в число ведущих русских художников молодого поколения.

Публикуемые письма, в большинстве сугубо деловые по содержанию, воссоздают, тем не менее, живой облик молодого Прокофьева, с его жизнерадостностью, всегдашней готовностью к шутке, энергией и редкой трудоспособностью, с его ранней самостоятельностью и независимостью суждений. В некоторых характерных черточках явственно сказываются радикальные устремления юного композитора, его скептическое отношение к «традиционному». Так, Прокофьев высоко оценивает «Прометея» и десятую сонату Скрябина, но не любит его фортепианный концерт, то есть тяготеет к позднему Скрябину, восхищаясь новизной его языка. Прокофьев поддерживает критика Н. П. Малкова, «открывшего форточку новизны» в «Русской музыкальной газете», и тут же поминает недобрым словом редакцию газеты, которой не понравилось это «открытие».

Привлекают внимание высказывания Прокофьева о собственных произведениях — крайне скупые, но не лишённые интереса (например, о форме первого фортепианного концерта). Письма пестрят сообщениями о написанных сочинениях и новых замыслах Прокофьева, о концертах с его участием, о критических заметках, которые он писал для журнала «Музыка»; наконец, освещаются и деловые связи Прокофьева с Москвой. Все вместе достаточно ярко воссоздает картину творческой деятельности композитора в период его Sturm und Drang'a.

Письмо 33 настоящей публикации — от 23 марта 1942 года — стоит несколько особняком в обширной переписке с Держановским. Оно написано в ответ на просьбу Держановского сообщить сведения о новых работах Прокофьева. Сведения предназначались для задуманной Держановским брошюры о Прокофьеве*. Ввиду такого специфического «задания», это письмо оказалось как бы конспективной страничкой ненаписанной главы «Автобиографии», относящейся к 1940—1942 годам. Несомненный интерес представляют имеющиеся в письме лаконичные замечания Прокофьева о «Дуэль», «Золушке», сюите «1941 год», втором квартете. Наибольшее внимание, естественно, Прокофьев уделяет главной своей работе этой поры — опере «Война и мир». Примечательно, в частности, высказывание композитора о замысле оперы: «Стремление дать по возможности полные характеристики героев, с одной стороны, и с другой — народ, вставший на защиту родины».

Это письмо как один из первых документов, относящихся к истории создания «Войны и мира», интересно сопоставить с публикуемым в примечаниях письмом Прокофьева к Е. М. Радину (директору Ленинградского оперного театра имени С. М. Кирова) от 25 марта 1943 года, целиком посвященным этой же опере. Переписка с Радиным велась по поводу предполагавшейся постановки «Войны и мира». Письмо содержит довольно подробное описание оперы (точнее, второй ее половины, начиная с седьмой картины). Сравнение этого письма с написанным за год до него письмом В. В. Держановскому показывает, в каком направлении шла работа Прокофьева над «Войной и миром». Сцены, связанные с историей любви Наташи и князя Андрея, остаются без изменений. Дорабатываются и изменяются массовые сцены. Для более полной обрисовки народной массы вводится трагическая сцена беженцев в седьмой картине; по-видимому, с той же целью усиления эпической линии произведения Прокофьев пишет хоровой «Эпиграф» к опере. Отдельные рецитативные эпизоды превращаются в ариозо (эпизод князя Андрея в седьмой картине). Композитор отбрасывает затягивающие действия подробности (например, чтение

* Брошюра не была написана из-за болезни Держановского, которая вскоре привела к его смерти.

москвичам указа Наполеона в девятой картине*), вводит новые эпизоды, обостряющие сценические контрасты (появление артистов французского театра, в гриме и костюмах спасающихся от пожара, в девятой картине), и т. д. Иными словами: более глубокая разработка эпической линии и сценичность — вот о чем прежде всего заботится Прокофьев.

1. В. В. Держановскому

[Петербург].
[17 мая 1912 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, благодарю В[а]с за В[а]ше очень интересное предложение со Скрябиным¹; играть в Прометее чрезвычайно любопытно, но зато концерт отнюдь не пользуется моими симпатиями, к тому же я его никогда раньше не играл, и, право же, жаль времени на изучение этой малояркой пьесы. Кроме того, числа 8—9 августа я, вероятно, уеду за границу². Позвольте же мне отказаться от Вашего предложения. Вчера мне НЯМ³ передавал о Корсаковском концерте 6/VI. Этот концерт я знаю и, если хотите, с большим удовольствием сыграю⁴.

Симфоньетту и мой концерт⁵ отдал переписчику; к половине июня все будет готово. Еще раз прошу В[а]с о 25-м июля⁶.

Уважающий В[а]с С. Прокфв.

17 мая 1912.

2. В. В. Держановскому

[Петербург].
[23 июля 1913 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, по пути в Крым я предполагаю заехать в Москву и провести в ней четыре часа (25-го от 3 ч[асов] д[ня] до 7 ч[асов] в[ечера]). Разрешите приехать к В[а]м, дабы сыграть Маддалену¹ Вам и Константину Соломоновичу².

До скорого свидания.

С. Прокопий.

3. В. В. Держановскому

[Петербург].
[4 октября 1913 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, я готов выступить со следующими вещами: 1) Соната, ор. 14; 2) Ор. 2, Этюд № 3; Ор. 3, Сказка, Марш; Ор. 12, Прелюд, Ригдон, Легенда; Ор. 4, Отчаянье, Наваждение. Сверх этих ве-

* Впоследствии эта картина стала десятой; перед ней была введена еще одна картина (совет в Филях).

щей я ничего не успею выучить, по вине большого количества к[о]н[с]ерв[а]торских работ, но прошу непременно исполнить Балладу¹, ибо услышать ее представляется мне самым интересным².

Желаю В[а]м всего наилучшего.

С. Пркфв.

4 окт[ября] 1913.

4. В. В. Держановскому

[Петербург].
[12 октября 1913 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, благодарю В[а]с за программу. Я хотел бы играть сначала сонату, затем балладу и кончить мелкими пьесами (в том порядке, в каком я сообщал их Вам)¹. Начать самой солидной вещью и кончить самой эффектной (Наваждение) мне представляется целесообразным. Затем очень жаль, что я сам играю балладу. Не возьмется ли за нее Ламм?² Вы выбрали для концерта неудобный день: 17/IX и 24/XI концертные залы обыкновенно пустуют.

Примите мой привет.

С. Пркфв.

12.10.13.

5. В. В. Держановскому

[Петербург].
[23 ноября 1913 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, собираясь приехать в Москву 29-го, очень прошу В[а]с, если это В[а]с не затруднит, по получении этого письма сообщить мне, смогу ли я в этот день увидеть г. Юргенсона¹, а также — надо ли мне привозить Маддалену.

Примите уверение в полнейшем уважении.

С. Пркфв.

23.XI.1913.

6. В. В. Держановскому

[Петербург].
10 января 1914 г.

Многоуважаемый Владимир Владимирович, посылаю В[а]м мои анализы¹. Если оба вместе обременят Вашу газету, то поместите только балладный, во-1), потому, что форма баллады более нуждается в пояснении, чем форма сонаты, а во-2), потому, что соната уже издана и всякий заинтересовавшийся или усумнившийся может и без того ее купить и посмотреть.

Заклинаю Ибахера² дать мне рояль с самой легкой клавиатурой. При мало-мальски тугих клавишах я не имею физической возможности сыграть Наваждение и должен буду опустить этот номер.

Временем приезда думаю избрать утро 22-го. Если вечер переносится на март или на сентябрь, то сообщите.

Привет.

С. Пркфв.

7. В. В. Держановскому

[Петербург].
[29 января 1914 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, благодарю В[а]с за желание иметь тематику моего Des'a¹, на днях сделаю и пришлю. У Бланмусташева², по-видимому, остался экземпляр моей Баллады, переданной ему НЯМом в сентябре. Виолончельную партию он мне вернул, а фортепианную не вернул, потому что в Москву я приезжал со своей. Мне нужен теперь второй экземпляр Баллады, так нельзя ли как-нибудь его найти и водворить на 1-ю роту?³

Мой привет В[а]м и Вашим.

С П.

8. В. В. Держановскому

[Петербург].
[3 февраля 1914 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, извините, что попытка разобраться в форме концерта вышла такой длинной, но короче никак не уболтаться. Если В[а]м не понравятся «киты», можете их в крайнем случае выбросить, хотя мысль о них вполне соответствует положению вещей¹.

Привет и до свидания.

С П.

3 февраля 1914.

9. В. В. Держановскому

[Швеция].
[18 июня 1914 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, я страшно пред Вами виноват, что не отвечал В[а]м, но это оттого, что я не знал, что я должен ответить. Шлю В[а]м привет из Швеции и Норвегии.

С. Пркфв.

1914.

10. В. В. Держановскому

[Петербург].
12 января 1915 г.

Многоуважаемый Владимир Владимирович, я страшно был обрадован, увидев Ваш дорогой почерк, и с готовностью отвечаю на Ваши запросы. Мысль об Игроке у меня никогда не тухла и теперь более чем когда-либо свежа¹, но надо сначала сделать балет, музыка коего готова на $\frac{3}{4}$ и который я проинструментую всю весну². Если по Вашим понятиям балет есть сочинительство второго сорта, то, конечно, пусть Вас бог простит за то, что Вы ничего не понимаете. Когда кончу балет, примусь за милого Игрока, если не захочется отдохнуть от большой вещи и построчить мелкотушки. Либретто буду делать самостоятельно. С Вашим мнением о Маддалене согласен³. Сонату Мяскуциуса⁴ выучить не успею ни к какому сроку этой весны. Против писания отзывов для Музыки принципиально ничегошеньки не имею, но боюсь, не вышло бы относительно Мяскуциуса то, что называется «папа любит маму — мама любит папу»⁵. Кстати, 2-ю сонату выучил Захаров⁶ для петроградского Современника⁷ и играет ее хорошо. Относительно моих вокалов, — то я осенью написал романсище страниц в 15 на сказку Андерсена о Гадком Утенке. Если Екатерина Васильевна⁸ обратит свои очи и горло в его сторону, я буду крайне обласкан.

Итак, пока я Вам ответил на все пункты, а в будущем имею честь пребывать Вашим самым покорнейшим слугой.

Приветствую всех.

Ваш С. Пркфв.

11. В. В. Держановскому

[Рим].
[24 февраля/9 марта 1915 г.]

Многоуважаемый Владимир Владимирович, вспомнив Вашу ругань по поводу моего лондонского молчания, сообщаю В[а]м про римскую музыкальную жизнь. Война на ней безусловно отразилась, и все посещается значительно хуже обыкновенного. Тем не менее симф[онические] конц[ерты] в «Августеуме» происходят аккур[атно], и за сезон там были исполнены следующ[ие] русск[ие] произведения: Р[имский]-К[орсаков]: Антар; Бор[о]д[ин]: неок[ончен]ная симф[ония]; Чайк[овский]: IV сим[фония], скр[ипичный] конц[ерт] (исп. Томсон)¹, Славян[ский] марш, Ромео; Глинк[а]: Камарин[ская]; Лядов: Волш[ебное] Озер[о]; Страв[инский]: Петруш[ка] — последнее с огромн[ыми] овалциями присутствов[а]вшему автору, хотя не обошлось

без свистков. (Петруш[ка] исполн[ялся] еще в Женеве с больш[им] успех[ом] и был повтор[ен] в след[ую]щ[ем] конц[ерте].) 22/II (7/III) играл я II к[он]ц[ерт] и пьески с успехом². В камер[ных] веч[ерах] исп[олн]ял[и]сь: 1-й квар[тет] Чайк[овского], 2-й Бор[од]ина, квар[тет] Глиэра (с восточным фин[ан]с[ом])³, части из квар[тетов] Глазунова и Бор[од]ина; ф.-п. пьесы Ребикова⁴. Дягил[ев]⁵ в сент[ябре] уезж[ает] на 4 мес[яца] на гастроли в Сев[ерную] Ам[ерику]; с марта 1916 имеет контракт в М[онте]-Карло, где пойдут нов[инки]: 1) Свадебка Стравинского; 2) его же Фей[ер]в[ерк]; 3) инсценир[овка] народных неаполит[анск]их праздн[еств] (посл[едн]ие 2 вещ[и] при сотруднич[естве] Маринетти⁶ и футуристов); 4) сюита из пьес Скарлатти; 5) мож[ет] быть, мой балет⁷.

Шлю привет. СП.⁸

12. В. В. Держановскому

[Петроград].
[10 апреля 1915 г.]

Дорогой Владимир Владимирович, пожалуйста, отправьте письмо с оказией, а если она уже ушла, то киньте в ящик. Шлю мой сердечный привет В[а]м, Екатерине Васильевне и Леле¹ и очень благодарю за гостеприимство.

В[а]ш СП.
1915.

13. В. В. Держановскому

[Петроград].
30. IV. 1915

Дорогой Владимир Владимирович, про Ячера¹ — уж осенью, а пока не сердитесь. Ньетточку² доперделал и теперь делаю — черт ее дери — юргенсошниковскую корректуру³. Утенка⁴ вышлю вослед письму. В Италию надеюсь выехать не позже чем через две недели. Две статейки обещаю⁵. Штейман⁶ совсем не плохой дирижер, Вы его ругнули по собственной неврастении. А Боровский-то: выучил IX-ю Скрябина, мое скерцо⁷, а сверх всего — профессор Московской к[он]с[ер]в[а]т[ор]ии.

Примите мои нежности.

СП.

А здорово Вы [...] про Свадебку⁸, читал и ахал.

14. В. В. Держановскому

[Петроград].
9 июл[я] 1915 г.

Дорогой Владимир Владимирович, не писал Вам, потому что не знал, где Вы суть. Скифскую сюиту Алу и Лоллия я действительно скоро надеюсь кончить. От г. Итолиза¹ получил приглашение дирижировать Ньетту 24/Х, а сюиту 16/І². От Нямошки имею намеки на проведение Соломоши³ в качестве исполнителя III симфонии⁴. Объясните, как эти делеса обстоят, и не сделать ли мне аналогичное заявление г. Итолизу относительно моей сюиты. Уж не знаю, что лучше: самому ли дирижировать или нежиться в кресле и спокойно внимать. Соломошино исполнение я ведь очень люблю. Чичер за мной; СП⁵ тоже, но через сезон, пока же хватит Утенка, он ведь имеет от головы до хвоста и от хвоста до головы целую бездну страниц. [...]

Нежно обнимаю Ваше восхитительное туловище. Жду ответа.

С. Пркфв.

15. В. В. Держановскому

[Петроград].
25 июля 1915 г.

Дорогой Владимир Владимирович, я бы с удовольствием повспоминал С. И. Танеева, но я был так мал, когда встречался с ним, и как следствие — так ненаблюдателен, что вышли бы у меня воспоминания «Танеева о Прокофьеве», а не «Прокофьева о Танееве», что, как известно, не годится. Писать же о Танееве на Кавказе, о том, как он резал компот и как ходил на Машук, — хоть и забавно, да не хочется. Журавль¹ в ответ на мое энергичное выступление в пользу Сараджева ответил, что Нямошкина фоша², по случаю зального голода и кастрации пяти концертов, вообще не пойдет, а моими музыками чтобы дирижировал я сам. За фошу я его выругаю в открытом письме. Сам Нямосеночек слегка появился в столице, купил три пуда игрушек и уехал к своим племянникам. Он кисел, как дикий яблочко; подсластите его в Вашей благорастворной белокаменнице!

Вообразите, я уже сделал верхнюю половину Вашего платьнца. Кроме того, у меня еще три романса, два из ор. 9 и один свежий, ор. 23 (!)³. Но, тем не менее, Утенок пусть ковыляет solo, дабы не разрознивать внимания. Не могу удержаться, чтобы не послать В[а]м изумительной статьи Коптяя⁴. Этот заткнул за пояс сразу и Игоря и Леонида⁵. «Ужасная улыбка ехидны»... Это мой лиризм. А?!!

Пока примите мои приветы

СП.

16. В. В. Держановскому

[Петроград].
[8 августа 1915 г.]

Дражайший Владимир Владимирович,
серый сюртук готов¹, Чичер — скоро да, Танюша — ни-ни².

СП.

С Итолизом дошло до 16'' снарядов.

1915.

17. В. В. Держановскому

[Петроград].
4 сентября 1915 г.

Дорогой Владимир Владимирович,
вот Вам Чичер, вот Вам Ячер, вот Вам девочка и вот Вам пла-
тьице. А затем вообще кстати еще вот что: что говорит Вашему
сердцу имя Н. Малкова?¹ Сей муж открыл форточку новизны
среди смрадной падали Русской музыкальной газеты, за что был
оттуда ампутирован. Будто бы он сунулся тогда в Музыку, а та,
подлая, даже ничего ему не ответила. Де, раз де, ты де, да хоть
да раз же ж писнул в Русской музыкашке, так грязен ты на-
век, — а мы чисты. Кши!! Так, что ли?

Целую В[а]с, дорогой мой, в душистую лысинку.

СП.

18. В. В. Держановскому

Петроград.
13 сен[тября] 1915 г.

Сher * Vla-Vla,

Вы хотите новостей про Запот¹, — et voila **: в октябре весь
дягилевский балетный труп соберется в Швейцарии и присту-
пит к повторению прежнего репертуара и лепетированию нови-
нок, в том числе Свадебки² и моего балета³. Однако премьеры
новинок, равно к[а]к и возобновление Весны Священной⁴, от-
кладываются до окончания войны, с остальным же репертуаром
Дягилев будет играть в ноябре в Женеве и Мадрите, а 15 дека-
бря уедет в Нью-Йорк (театр Метрополь (!)), затем Бостон,
Чикаго и др. города Сев[ерной] Америки и снова Нью-Йорк.

Сведения о приезде Стравинского на постановку Соловья⁵
ложны.

* Дорогой (франц.).

** Так вот (франц.).

Малкина⁶ я знаю мало и защищать его не буду, хотя, по моему, Вы на него напали зря и в музыке он понимает больше, чем Вы в нем. Конечно, на пост Хлебова⁷ или Мизантропова⁸ он, может, и не год, но для тыловой службы пригодился бы, во всяком случае был бы интереснее, нежели попавшие вместо Сатирикона в Музыку глубокомысленности о свете и тьме или комические мемуары ненужных рубинштейновских дев.

Я ведь о Вас же пекусь!

Жму Вашу ручечку. Ваш С. Прокофьев.

19. В. В. Держановскому

[Петроград].
3 окт[ября] 1915 г.

Многоуважаемый Владимир Владимирович, я В[а]м, конечно, статьи писать не буду ни под псевдонимом, ни так, но в среду Вы получите от меня конспективный отчет о всех четырех концертах цикла¹ и на основании его напишете талантливую статью, на манер к[а]к о «Свадебке». Вчера я читал в английском журнале «The...»² (и т. д.) перепечатку этой статьи и очень фыркал.

Шлю привет. В[а]ш СП.

20. В. В. Держановскому

[Петроград].
6 окт[ября] 1915 г.

Cher prince *,

вот конспект. От Рахманинова я отболтаюсь великолепной заметкой Каратыгина¹ (Речь, 28/IX), к которой ничего не имею прибавить, разве что весьма неприятно свойственное Р[ахманино]ву акцентирование затактовой восьмой, если с таковой начинается фраза. Зилоти плохо провел все три симфонии, хотя над III, по-видимому, много думал: по очевидно принятому плану исполнения темпы до того варьировались, что часто на казалось бы ровном месте — такт равнялся четверти предыдущего. Иногда сие недурно, но чаще плохо, вообще же сдается, что он подошел к этой симф[онии] не по-оркестральному, а как-то по-фортепианному. Благодаря такой ломке, скорость сыгранья — рекордная, кажется 35 м. Экстаз был проведен лучше, хотя и без экстаза, а Прометей и вовсе неплохо. Хор стоял на авансцене впереди спущенного занавеса. По этой ли причине или по причине дирижера его первое вступление было грубо, но зато даль-

* Дорогой князь (франц.).

ше мощностъ хора была поразительная. Публика отнеслась к Прометею горячо. Романович² — отличный пианист, но в Скрябине оказался на версту ниже себя. Хорошо сыграл лишь финал I сонаты да несколько пьес из последних опусов, особенно прелюд fis, ор. 74. Но исполнение IV сонаты было позорным: указанное автором *prestissimo volando* было обращено в какое-то *prestissimo martellato*, и вообще вся вещь сыграна грубо, без понимания, казенно, точно пианолой. Техническая корректность лишь подчеркивает это сравнение. Остальные пьесы тоже мало доставили радости поклонникам Скрябина. Боровский сделал большие успехи. 12 этюдов в его исполнении представили значительный интерес, а некоторые (5-й, 7, 10) были сыграны бесподобно, даже ошеломляюще. С увлечением и безупречной отделкой исполнены III и IX сонаты. Единственный упрек можно сделать за те места, где скорость встречается с силой и обилием нот. Чрезмерное увлечение первыми губит второе и лишает слух возможности разобраться в третьем. Боровский имел огромный успех. Очень жаль, что пианисты, увлекаясь мрачностью IX сонаты, забывают о лучезарных красотах X, в которой Скрябин нашел новый язык, в котором новизна, даже по сравнению с IX сонатой, тем более удивительная, что она сочеталась с редкой простотой.

Ну, будет с Вас. Сварганьте из этого мусора складную статью и лучше ничем ее не подписывайте³.

Ваш СП.

21. В. В. Держановскому

[Петроград].
6 ноября 1915 г.

Многоуважаемый Владимир Владимирович, игра на жалость к журналу, потерявшему голову, — прием из неудачных.

Заметка об ор. 5 должна быть немедленно возвращена мне¹. Рукопись Утенка тоже. Разбора Алы² не последует.

СП.

22. В. В. Держановскому

[Петроград].
26 декабря 1916 г.

Ой, Владимир Владимирович, раньше марта никак не могём¹: 9 янв[аря] — начало оркестровых репетиций Игрока², 14 — ИРМО³, с 15-го II, III акты Игрока, 2 фев[раля] — Саратов⁴, 5 — Москва⁵, 22 — ИРМО (Утенко)⁶, конец февраля — нача-

ло марта — постановка Игрока. А 2-й концерт у меня в таком виде, что его по меньшей мере две недели повторять и чистить надо. Нотный разбор (в марте) — авэк плезир*. Новости, какие узнаю, черкну. Напр., что Метнер кончает ф[орте]п[ианный] концерт⁷, это известно? Впрочем, наверное, известно.

Обнимаю Вас. Привет всем.

С. Пркфв.

23. В. В. Держановскому

[Петроград,
2 января 1917 г.]

Сер Владимир Владимирович, итак, 21/III all right**¹. Весьма желает также играть в Ваших концертах Боро-да-вский². Он на днях едет в турне: Киев — Полтава — Баку — Тифлис — Харьков. Вернется в Москву 5/II. Дягилев посылает свой труп в Южн[ую] Америку. Прислал Карсавиной³ приглашительную телеграмму. Пока привет и с Новым Годом. Илике⁴ позвоню. Об Леониде] С[абанееве] — в ближайшей хронике; в тот же день в Речи⁵.

СП.

2 января 1917.

24. В. В. Держановскому

[Петроград,
24 января 1917 г.]

Дорогой Владимир Владимирович, рыдаю с Вами о страшной гибели незабвенного Незлобы, но втайне копошится радость, что не надо повторять этот 2-й концерт¹. Получил от Язвицки² либретто, очень сценичное, но наивное по сюжету, в котором индусы прекурьезно объясняются на евангельском языке. С благодарностью верну обратно. 4—6-го буду в Москве. Нельзя ли продемонстрировать в эти дни Игрока Кооперу³ и К⁰? Я в Москве пробуду еще 1-го с 9 ч[асов] у[тра] до 12 ч[асов] д[ня], по пути в Саратовск. Это на случай, если что надо сообщить. Достоевна хочет 25%⁴; все (начиная с директора и до меня) кричат, что много. Надо думать, сторгуем-ся. А что же Музыка? Я волнуюсь!

Привет и приветы. Ваш СПркфв.

* С удовольствием (франц.).

** Всё в порядке (англ.).

25. В. В. Держановскому

[Петроград].
20 марта 1917 г.

Многообожжаемый Владимир Владимирович, имейте милость очаровать меня следующим благовиднейшим актом; узнайте у Коопера, какие судьбы ждут Игрока. В свое время Игрок был включен им в репертуар будущего сезона, на что последовала санкция Теляковича¹. Спрашивается: как отразились всяческие свержения на спине Игрока? И если он ничего себе, идет, — то как быть с материалом.

В ожидании Вашего сообщения, долго и напряженно тискаю Вас в моих объятиях и приветствую все Ваше семейство.

Ваш СПркфв.

26. В. В. Держановскому

[Петроград].
27 марта 1917 г.

Граф!

Что у Вас за порядки в московских театрах? У нас уже разговор о следующей опере¹, а у Вас все еще «область конструирования»! Не обращая внимания на Ваши неутешительные вести, я Вам пайщика нашел. Деньги вышет Вам на днях².

Биллион приветов. Ваш СПркфв.

27. В. В. Держановскому

[Петроград].
8 апреля 1917 г.

Дорогой Владимир Владимирович, Ваша открытка от 2/IV пришла сюда лишь 7/IV. Пай отъезжал в Москву перед пасхой и ничего нет удивительного, если 2/IV его еще не было в Москве. Полагаю, что ныне он промеж Ваших дланей; здесь же наведу справки. Посылаю Вам для передачи Гутхейлю 5-й романс из ор. 23 и все пять из 27. У 23 ор. надо проставить номера после opus'a в таком порядке: № 1 Под крышей, № 2 Девочка, № 3 Верин, № 4 Сад, № 5 Кудесник¹. Все вручить Струве² или кто там сидит вместо него. Борис Верин стихи посылает, Вас же прошу черкнуть мне про Купера и Струве.

Холерически обнимаю Вас. СП.

28. В. В. Держановскому

[Петроград].
22 апреля 1917 г.

Дорогейший Владимир Владимирович, сердечно мерсиаю Вам ножкой за ахматки¹. А все же не забудьте снести их и № 23 г-ну Струве. Письменно я уже снесся с ним. Насчет Большого театра я чтой-то начинаю сумлеваться; ой, не поставят, черти! Злосчастный пай был выслан переводом в конце марта. Будет наведена справка на почте.

Обнимаю Вас. *СПркфв.*

29. В. В. Держановскому

[Петроград].
11 июня 1917 г.

Дорогой Владимир Владимирович, будучи возвращен с Камы и усажен за инструментовку Классической симфонии, ор. 25, урываю момент, чтобы приветствовать Вас. Виды на Игрока не особенные. Ругаться, конечно, можно и даже не особенно трудно. Гораздо умнее, но и труднее поставить его в Москве. Пайщику пошлите через меня письмо, и поэнергичнее. Мол, насчет неделовитости, и если, мол, делать, так или как следует, или никак. Оба Вы мне так надоели, что если бы не мое ангельское терпение, я поехал бы в Бологое и оттуда бы стрелял одной рукой в Вас, другою в пайщика.

Тем не менее обнимаю Вас. С.

30. В. В. Держановскому

Ессентуки.
9 авг[уста] 1917 г.

Дорогой Владимир Владимирович, я в Ессентуках, откуда шлю Вам вереницу приветов. 12-го разыгрываю в Кисловодске¹, а затем возвращаюсь в Петроград.

Обнимаю Вас. *СП.*

Сердечный привет всем Вашим.

31. В. В. Держановскому

[Петроград].
18 сентября 1917 г.

Дорогой Владимир Владимирович, чрезвычайно был обрадован получить Вашу пиписку, ибо полагал, что на тему о фатофантасмагористическом пае Вы пребываете в гневах на меня, и хуже всего — весьма справедливых. В настоящее время пайщик заткнул мне рот одною довольно большою услугой, но как только впечатление [от] этой услуги утихнет, я-таки докопаюсь, в чем ключ недоразумения, ибо в конце концов в этой истории роль дурака играю я. Пока же я думаю, что как перевод, так и квитанция на него, легкомысленно посланная Вам в доказательство, остались в складках почтового ведомства, благодаря чрезвычайной небрежности или чьей-нибудь чрезмерной ловкости. 20-го в 9^{1/2} ч[асов] вечера я скончаюсь для Петрограда и на месяц уеду в область Кислых вод. В начале ноября предполагаю дать клавишку в Москве, устройство которой поручил Дидерихсу¹. Мимолетности и Ахматовщина должны выйти около того времени². Не наемкнете ли Вы Юргенцерту (не от меня, а будто от себя), что я дал бы [ему] напечатать 2-й концерт, если он заплатит единовременно 1 000 руб. и напечатает (хотя бы клавир) в течение зимы³. Пока сердечно приветствую Вас и Ваших.

Ваш СП.

Адресишко: Кисловодск. Гранд-отель.

32. В. В. Держановскому

Кисловодск.
Гранд-отель, № 141.
5 дек[абря] 1917 г.

Дорогой Владимир Владимирович, я все еще тут и просижу здесь во всяком случае до рождества, если не значительно дольше. Поэтому было бы очень мило с Вашей стороны дать мне несколько строчишек о московской музыкальной жизни; не попав в Москву, я очень любопытствую, что в ней творится.

Обнимаю Вас. СП.

33. В. В. Держановскому

Тбилиси, Дом связи,
до востребования.
23 марта 1942 г.

Дорогой Владимир Владимирович, очень рад был получить Вашу открытку от 25 февраля, а также узнать, что Вы будете писать брошюру о моих музыках. Вот сведения о работах последнего времени.

Ор. 86 — «Обручение в монастыре», лирико-комическая опера в 4 актах и 9 картинах, либретто Прокофьева по пьесе Шеридана «Дуэнья». Наряду с элементом комического, большое место уделено лирике. Есть несколько ансамблей классического типа, ариетты, серенады, балет. Чистой музыки $2\frac{1}{4}$ часа. Клавиры имеются в театре Станиславского и в библиотеке Радио (без вступления, но это неважно). О музыке можно поговорить с Жуковым, Шавердовым (концертмейстер театра Станиславского), Панчехиным¹. Ор. 87 — «Золушка», балет в 3 актах, сценарий Волкова². Хотя сказка о Золушке существует у всех народов, мне хотелось взять ее как настоящую русскую сказку. Сама Золушка не только как сказочный персонаж, но и как живой человек, переживающий и даже волнующий. Сочинены два первых акта, за исключением нескольких номеров. Недавно театр им. Кирова подтвердил свой интерес к Золушке, так что я, вероятно, скоро вернусь к ней. Ор. 88 — симфонический марш (июль 1941), партитура на Радио или у Голованова³. Хорошо бы, чтобы Атовмян⁴ заказал копию для библиотеки ССК, а то марш существует в единственном экземпляре. Ор. 89 — 4 песни и марш ас-дур. Две песни о кабардино-балкарских героях войны у Шлифштейна⁵, хорошо бы их издать, остальные забрал ССК и оставил без внимания. Ор. 90 — Симфоническая сюита «1941 год», в трех частях: 1) В бою, 2) Ночью, 3) За братство народов. Первая — картина горячего боя, воспринимаемая слушателем то как бы издали, то словно на самом поле сражения. Во второй — поэзия ночи, в которую врывается напряжение приближающихся боев. В третьей — торжественно-лирический гимн победе и братству народов. Партитура у Шлифштейна⁶, Мясковский сделал 4-ручное переложение, но оркестровка сюиты такова, что переложение передает только формальную сторону вещи и совершенно не создает нужного впечатления. Ор. 91 — Война и мир, опера в 11 картинах, либретто Миры Мендельсон⁷ и Прокофьева. Увертюра ($4\frac{1}{2}$ минуты) на темы крестьян-ополченцев, Пьера, князя Андрея, Наташи и Кутузова. 1-я картина — ночь в имении Ростовых, князь Андрей у окна. Наташа на верхнем балконе. Зарождение поэтического чувства князя Андрея к Наташе. 2-я картина — визит уже помолвленной Наташи с отцом к старому Болконскому, который отослал Андрея на год за границу. Недружелюбный прием, обида Наташи, создающая почву ее увлечения Анатодем. 3-я — вечер у Элен Безуховой, встреча Анатоля с Наташей. Борьба чистой любви к Андрею с внезапным увлечением Анатодем. Вся картина на вальсах. 4-я — у Долохова. Анатолий и Долохов перед похищением Наташи. Ямщик Балага, цыганка Матреша. 5-я — особняк Ахросимовой. Неудавшееся похищение Наташи. Сцены Наташа — Ахросимова, Наташа — Пьер. Пьер сообщает Наташе, которая уже отказала Андрею, что Анатолий женат. Отчаяние Наташи, ее мучает также зло, причиненное Андрею. Пьер

успокаивает Наташу и впервые высказывает свои чувства к ней. 6-й — кабинет Пьера: вернувшись домой, Пьер трясет Анатоля за шиворот. В каждой из картин есть фраза, дающая почувствовать приближение войны. 6-я картина кончается известием о том, что Наполеон стянул свои войска к русской границе. 7-я — перед Бородинским сражением. Крестьяне-ополченцы, строящие бастион, солдаты, казаки, Денисов, кн[язь] Андрей, Пьер, Кутузов. Картина в основе народная; герои романа проходят на этом фоне. Оканчивается хором о Кутузове и первым выстрелом. 8-я — Наполеон на Шевардинском редуте во время Бородинского сражения. Короткая; может быть вовсе опущена, если опера длинна. 9-я — Москва, занятая французами: французские солдаты, распеваящие песенки, москвичи, читающие указы Наполеона, мародеры, отряд, потрепанный крестьянами во время фуражировки, поднимающийся гнев москвичей, начало пожара. Пьер намеревается убить Наполеона, арест его как поджигателя, встреча с Даву, расстрел поджигателей, но Пьер помилован, встреча с Каратаевым. Москвичи несут тела расстрелянных с песней о мщениии. Картина начинается сравнительно невинно, разгорается и кончается трагично. 10-я картина — изба, раненый кн[язь] Андрей и Наташа, мысли о смерти, любовь, бред. 11-я — Смоленская дорога, отступающие французы, в числе пленных Пьер и больной Каратаев, которого конвой пристреливает. Денисов во главе отряда партизан атакует (за сценой); освобождение Пьера, он узнает о смерти Андрея, Элен, Анатоля. Мечта о Наташе, но сейчас не время об этом думать. Появление женского партизанского отряда со старостихой Василисой. Въезд Кутузова, несколько шуток, торжество победы. Все. Стремление дать по возможности полные характеристики героев, с одной стороны, и с другой — народ, вставший на защиту родины. Хотя народу отведены только три картины, они по длине равны сумме остальных. Народ взят не только как хор (хоров довольно много), но выведен в ряде отдельных ролей. Сочинены 9 картин, кроме 8-й и 10-й.

Op. 92 — 2-й струнный квартет в трех частях, на кабардинские и балкарские темы. Соединение одного из наиболее нетронутых фольклоров с самой классической формой — квартетом. Попытка нешаблонной гармонизации и вообще разработка фольклора. Партитура у Шлифштейна.

Сердечный привет Екатерине Васильевне, обнимаю Вас, будьте здоровы и пишите.

Ваш С. Пркфв.

ПРИМЕЧАНИЯ

К письму 1

¹ В письме к С. С. Прокофьеву от 10 мая 1912 г. В. В. Держановский предлагал ему выступить в Москве с исполнением фортепианного концерта и фортепианной партии в «Прометее» А. Н. Скрябина.

² Эта поездка не состоялась.

³ Шутливое прозвище Н. Я. Мясковского.

⁴ Речь идет о концерте памяти Н. А. Римского-Корсакова, состоявшемся в Москве 6 июня 1912 г. Прокофьев в концерте не участвовал. Фортепианный концерт Римского-Корсакова исполняла Е. А. Бекман-Щербина.

⁵ Симфониетта A-dur, соч. 5, и концерт № 1 для фортепиано с оркестром Des-dur, соч. 10.

⁶ 25 июля 1912 г. Прокофьев выступал в Москве на Сокольническом кругу с исполнением своего первого фортепианного концерта. Дирижировал К. С. Сараджев.

К письму 2

¹ Опера Прокофьева (соч. 13).

² Сараджев Константин Соломонович (1877—1954) — дирижер, пропагандист творчества Прокофьева.

К письму 3

¹ Баллада для виолончели и фортепиано c-moll, соч. 15.

² Концерт с участием Прокофьева состоялся 23 января 1914 г. в Малом зале Московской консерватории (первый камерный вечер из серии «Вечера современной музыки»), исполнялись все произведения, указанные Прокофьевым в письме. Балладу исполняли виолончелист Е. Я. Белоусов и автор. Программа концерта включала также произведения Н. Я. Мясковского, И. Ф. Стравинского и др.

К письму 4

¹ См. письмо 3.

² Ламм Павел Александрович (1882—1951) — музыковед, педагог, редактор-текстолог. В качестве пианиста принимал участие в концерте 23 января 1914 г.

К письму 5

¹ Юргенсон Борис Петрович (см. о нем на стр. 72).

К письму 6

¹ Авторские анализы сонаты для фортепиано d-moll, соч. 14, и «Баллады» для виолончели и фортепиано. Анализы были напечатаны в журнале «Музыка», 1914, № 165, стр. 69—71.

² Ибах — фабрика роялей.

К письму 7

¹ Имеется в виду концерт для фортепиано с оркестром № 1 Des-dur, соч. 10. Авторский анализ концерта был напечатан в журнале «Музыка», 1914, № 169, стр. 156—157.

² Белоусов Евсей Яковлевич (1881—1946) — виолончелист, педагог.
³ Улица Первая рота, 12 — петербургский адрес Прокофьева.

К письму 8

¹ В анализе своего концерта № 1 для фортепиано с оркестром Прокофьев пишет: «...трократное повторение... массивного (вступительного.— А. В.) эпизода представляет собою как бы трех китов, на которых держится концерт».

К письму 10

¹ Прокофьев имеет в виду замысел оперы «Игрок» (по Ф. М. Достоевскому). Опера была написана в 1915—1916 гг. (вторая редакция — 1927).

² Балет «Ала и Лоллий», основной музыкальный материал которого впоследствии вошел в «Скифскую сюиту», соч. 20.

³ В письме к С. С. Прокофьеву от 28 декабря 1914 г. (ответом на которое является публикуемое письмо) В. В. Держановский писал: «Выступать с одноактной оперой и, в сущности, с мелковатым сюжетом теперь, когда все стесковались по «большому» искусству, как манны небесной ждуть сюжетного обновления, вообще движения воды, — просто невыгодно для композитора. Несмотря на кучу достоинств, Мадалена может пройти малозамеченной».

⁴ Шутливое прозвище Н. Я. Мясковского. В цитированном письме В. В. Держановский предлагал Прокофьеву выучить для выступления в Москве первую фортепианную сонату Мясковского.

⁵ «Музыка» — московский еженедельник, редактором-издателем которого был В. В. Держановский (выходил в 1910—1916 гг.).

В упомянутом письме Держановский предлагал Прокофьеву написать нотографическую заметку о первой и второй фортепианных сонатах Мясковского. Прокофьевым была написана заметка о первой сонате, помещенная в журнале «Музыка», 1915, № 210, стр. 116.

⁶ Захаров Борис Степанович — пианист, товарищ Прокофьева по консерватории.

⁷ Имеются в виду концерты, которые организовывались редакцией петроградского журнала «Музыкальный современник». В одном из этих концертов (14 декабря 1916 г.) Б. С. Захаров впервые исполнил вторую фортепианную сонату Н. Я. Мясковского.

⁸ Копосова-Держановская Екатерина Васильевна (1874—1959) — певица, организатор и участница «Вечеров современной музыки» в Москве, жена В. В. Держановского.

К письму 11

¹ Томсон Цезарь (1857—1951) — бельгийский скрипач.

² Концерт с участием Прокофьева состоялся в указанный день в зале «Августеум». Кроме своего второго фортепианного концерта, Прокофьев исполнил следующие свои сочинения: один из этюдов соч. 2, «Прелюд», «Ригодон» и «Марш» соч. 12 (№№ 7, 3, 1). В концерте также были исполнены «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского и «Море» К. Дебюсси (дирижировал Бернардино Молинали).

³ Квартет № 2 g-moll, соч. 20.

⁴ Ребиков Владимир Иванович (1866—1920) — композитор.

⁵ Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — антрепренер известной балетной труппы.

⁶ Маринетти Филиппо Томазо (1876—1944) — итальянский писатель-футурист.

⁷ «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем», соч. 21.

⁸ Это письмо с небольшим редакционным добавлением было напечатано в журнале «Музыка», 1915, № 216, стр. 213 (подпись — С.).

К письму 12

¹ Звягинцева Елена Бенедиктовна (род. 1900) — родственница В. В. Держановского.

К письму 13

¹ Речь идет о рецензии на «Три детские песенки» И. Ф. Стравинского (название последней песенки — «Чичер-Ячер»). Рецензия Прокофьева была напечатана в журнале «Музыка», 1915, № 226, стр. 390.

² Симфониетта A-dur, соч. 5.

³ Имеется в виду корректура «Юмористического скерцо» для четырех фаготов, соч. 12, или «Баллады» для виолончели и фортепиано c-moll, соч. 15, напечатанных издательством Юргенсона в 1915 г. О какой из двух пьес идет речь в письме, установить не удалось.

⁴ Имеется в виду рукопись романа «Гадкий утенок», соч. 18.

⁵ В письме от 25 апреля 1915 г. В. В. Держановский просил Прокофьева в случае его поездки в Италию дать в журнал «Музыка» одну-две статьи.

⁶ Штейман Михаил Осипович — дирижер, соученик Прокофьева по консерватории, принимал участие в концертах С. А. Кусевицкого в Москве летом 1915 г.

⁷ Боровский Александр Кириллович (род. 1889) — пианист. В своих концертах исполнял произведения Прокофьева, в частности скерцо a-moll (соч. 12, № 10).

⁸ Статья В. В. Держановского о «Свадебке» И. Ф. Стравинского была напечатана в журнале «Музыка», 1915, № 219, стр. 262—263.

К письму 14

¹ Фамилия Зилоти, написанная от конца к началу. Прокофьев имеет в виду А. И. Зилоти (см. о нем на стр. 71).

² Имеются в виду Симфониетта A-dur, соч. 5, и «Скифская сюита», соч. 20.

³ К. С. Сараджев.

⁴ Речь идет о предполагавшемся исполнении третьей симфонии Н. Я. Мясковского в концертах А. И. Зилоти.

⁵ «Серое платье» — романс Прокофьева на слова Э. Н. Гиппиус (соч. 23, № 2). Текст был предложен В. В. Держановским.

К письму 15

¹ А. И. Зилоти.

² Третья симфония Н. Я. Мясковского.

³ По-видимому, романс «Кудесник» (соч. 23, № 5) на слова Н. Агнивцева.

⁴ Коптяев Александр Петрович (1868—1941) — музыкальный критик. В письме речь идет о его рецензии в «Биржевых ведомостях» (1915, 23 июля), в которой он писал: «Прокофьеву чужд нежный лиризм; когда же он пытается дать намеки на него, я вижу ужасную улыбку ехидны». Рецензия Коптяева приложена к письму.

⁵ Игорь Глебов — псевдоним Б. В. Асафьева. «Леонид» — Сабанеев Леонид Леонидович — музыкальный критик, ожесточенно нападавший на Прокофьева в печати.

К письму 16

¹ Романс «Серое платье», соч 23, № 2.

² Имеются в виду воспоминания о С. И. Танееве (см. письмо 15).

К письму 17

¹ Малков Николай Петрович (1882—1942) — музыкальный критик.

К письму 18

¹ Запад.

² «Русские хореографические сцены с пением и музыкой» И. Ф. Стравинского.

³ «Сказка о шуте, семерых шутков перешутившем», соч. 21.

⁴ Балет И. Ф. Стравинского.

⁵ Опера И. Ф. Стравинского.

⁶ Н. П. Малков.

⁷ Игорь Глебов.

⁸ Мизантроп — литературный псевдоним Н. Я. Мясковского. Мясковский активно сотрудничал в журнале «Музыка».

К письму 19

¹ В письме от 1 октября 1915 г. В. В. Держановский просил Прокофьева написать рецензию на цикл концертов А. И. Зилоти, посвященный А. Н. Скрябину. Концерты состоялись 26 и 30 сентября, 3 и 5 октября 1915 г. Исполнялись все три симфонии, «Поэма экстаза», «Прометей», концерт для фортепиано с оркестром и ряд фортепианных произведений Скрябина. Дирижировал Зилоти. В концертах принимали участие С. В. Рахманинов, А. К. Боровский, Г. И. Романовский. См. также след. письмо.

² Название журнала установить не удалось.

К письму 20

¹ Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — музыкальный критик, композитор и педагог.

² Романовский Гавриил Иванович (нач. 1880-х—19..) — пианист, соученик Прокофьева по Петербургской консерватории.

³ Статья Прокофьева была напечатана с небольшими изменениями в журнале «Музыка», 1915, № 227, стр. 400—401, за подписью В. Иванов.

К письму 21

¹ 24 октября 1915 г. в одном из концертов А. И. Зилоти исполнялась симфониетта, соч. 5, Прокофьева (под управлением автора). К этому времени В. В. Держановский должен был поместить в журнале «Музыка» присланный Прокофьевым авторский анализ симфониетты. Однако анализ не был напечатан. Это вызвало обиду Прокофьева и привело к временному разрыву отношений с Держановским.

² «Ала и Лоллий» (Скифская сюита), соч. 20.

К письму 22

¹ Речь идет о предполагавшемся выступлении Прокофьева в Москве со своим вторым концертом для фортепиано с оркестром.

² Опера «Игрок» была включена в репертуар Марининского театра в сезоне 1916/17 г.

³ 14 января 1917 г. в Петрограде в пятом симфоническом собрании РМО Прокофьев играл свой первый концерт для фортепиано с оркестром; в собрании исполнялись также симфония № 2 Н. Я. Мясковского и «Петрушка» И. Ф. Стравинского. Дирижировал Н. А. Малько.

⁴ 2 февраля 1917 г. в Саратове состоялся первый клавирабенд Прокофьева. Программа:

I отделение

1. Соната для фортепиано № 1, f-moll, соч. 1.
2. Соч. 3. Сказка. Шутка. Марш. Призрак.
3. 4 этюда, соч. 2.

II отделение

1. Соч. 4. Воспоминания. Порыв. Отчаянье. Наваждение.
2. Соч. 12. Марш. Гавот. Ригодон. Каприччио. Легенда. Прелюд. Юмористическое скерцо.
3. Токката C-dur, соч. 11.

III отделение

1. Соната для фортепиано № 2, d-moll, соч. 14.
2. Сарказмы, соч. 17.

⁵ 5 февраля 1917 г. в Москве состоялся камерный концерт из произведений Прокофьева, устроенный «Музыкальным современником» («Второй вечер современной музыки»). Программа:

I отделение

1. Соната для фортепиано № 2, d-moll, соч. 14 (автор).
2. «Гадкий утенок», соч. 18 (О. Н. Бутомо-Названова и автор).

II отделение

1. Романсы, соч. 27 (З. Н. Артемьева и автор).

III отделение

1. Токката C-dur, соч. 11 (автор).
2. «Отчалила лодка», соч. 9.
3. «Серое платье», соч. 23 (О. Н. Бутомо-Названова и автор).

⁶ 22 февраля 1917 г. в Петрограде на третьем камерном вечере РМО исполнялся романс «Гадкий утенок» (О. Н. Бутомо-Названова и автор).

⁷ Концерт для фортепиано с оркестром № 1, c-moll, соч. 33.

К письму 23

¹ См. примеч. 1 к письму 22.

² А. К. Боровский.

³ Карсавина Тамара Платоновна (род. 1885) — балерина.

⁴ Абашидзе Илик — виолончелист, работал в военном оркестре. С ним Прокофьев должен был вести переговоры о своем предстоящем выступлении.

⁵ Имеется в виду скандальный эпизод с Л. Л. Сабаневым. 12 декабря 1916 г. в Москве в концерте С. А. Кусевицкого Прокофьев должен был

дирижировать своей «Скифской сюитой». Исполнение по техническим причинам не состоялось. Сабанеев не знал этого и не присутствовал на концерте, но на следующий день напечатал в «Новостях сезона» заметку, в которой выругал сюиту, добавив, что «сам автор дирижировал с варварским увлечением». В ответ Прокофьев опубликовал в газете «Речь» (17 января 1917 г.) и в хронике журнала «Музыкальный современник» открытое письмо, в котором сообщал, что «Скифская сюита» в Москве не исполнялась, и единственный рукописный экземпляр партитуры не мог быть известен Сабанееву

К письму 24

¹ Речь идет, по-видимому, об отмене проектировавшегося Держановским концерта в Незлобиновском театре (см. предыдущее письмо).

² Установить, о ком идет речь, не удалось.

³ Купер Эмиль Альбертович (род. 1877) — дирижер, работавший тогда в Большом театре.

⁴ Речь идет о денежных претензиях вдовы Ф. М. Достоевского, Анны Григорьевны Достоевской (1846—1918), в связи с разрешением на переделку романа «Игрок» в оперное либретто.

К письму 25

¹ В. А. Теляковский (см. о нем на стр. 88).

К письму 26

¹ Имеется в виду замысел оперы «Любовь к трем апельсинам».

² Речь идет, по-видимому, о компаньоне, которого В. В. Держановский искал, желая возобновить выпуск журнала «Музыка».

К письму 27

¹ Девочка — романс «Серое платьице». Верин, Борис — псевдоним Бориса Николаевича Башкирова, поэта-дилетанта, близкого знакомого Прокофьева. На слова Ю. Верина написан третий романс из соч. 23 — «Доверься мне». Четвертый романс — «В моем саду», слова К. Д. Балмонта. Первый и пятый романсы, соч. 23, названы Прокофьевым в письме так, как и в печатном издании («Под крышей» — на слова В. Горянского).

² Струве Николай Густавович (ум. 1920) — композитор, секретарь основанного С. А. Кусевицким Российского музыкального издательства; работал в издательстве Гуткейль после приобретения последнего Кусевицким.

К письму 28

¹ Имеются в виду романсы Прокофьева на слова А. А. Ахматовой, соч. 27.

К письму 30

¹ 12 августа 1917 г. в Кисловодске в симфоническом концерте Прокофьев играл свой первый концерт для фортепиано с оркестром (дирижировал — В. Бердяев), первую сонату для фортепиано, «Гавот», «Марш», «Ригодон» и «Прелюд» из соч. 12, «Этюд» из соч. 2. Исполнялись также симфония № 2 и «Reverie» А. Н. Скрябина.

К письму 31

¹ Дидерихс Андрей Андреевич — представитель фортепианной фирмы Бехштейн в России, организатор концертов. Предполагавшийся клавирабенд Прокофьева не состоялся.

² Фортепианные пьесы Прокофьева «Мимолетности» (соч. 22) и романсы на слова А. А. Ахматовой были напечатаны издательством Гутхейль в 1917 г.

³ Концерт для фортепиано с оркестром № 2 Прокофьева был издан лишь в 1925 г. Гутхейлем во второй редакции, так как первоначальная партитура пропала.

К письму 33

¹ Жуков Михаил Николаевич (1901—1960) — дирижер и композитор. Шавердов Александр Сергеевич (род. 1906) — пианист и дирижер. Панчехин Николай Дмитриевич (род. 1901) — певец.

² Волков Николай Дмитриевич (род. 1894) — драматург.

³ Голованов Николай Семенович (1891—1953) — дирижер.

⁴ Атовмян Левон Тадевосович (род. 1901) — советский музыкальный деятель, редактор некоторых изданий сочинений Прокофьева, выпускных Музфондом СССР.

⁵ Шлифштейн Семен Исаакович (род. 1903) — музыковед, редактор книги: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956. Второе издание — 1961.

⁶ Из упомянутых произведений соч. 88 и 90 не изданы; в соч. 89 впоследствии вошли еще 3 песни, изданы 4 («Клятва танкиста», «Сын Кабарды», «Подруга бойца» и «Фриц» — на слова М. А. Мендельсон).

⁷ Мендельсон-Прокофьева Мира Александровна (род. 1915) — литератор, автор текстов ряда сочинений Прокофьева, жена Прокофьева.

*

Приводим письмо Прокофьева к Е. М. Радину (впервые опубликовано в брошюре: Е. Мнацаканова. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». М., 1959).

Алма-Ата.
Гостиница «Дом Советов»,
ком. 143.

25 марта 1943 г.

Уважаемый Евгений Михайлович, прежде всего поздравляю Вас и в Вашем лице Театр им. Кирова с целым множеством [...] премий, полученных театром и авторами, которых он ставит.

Вашу длинную телеграмму от 17 марта я получил и немедленно ответил на нее телеграммой же, а сейчас постараюсь развить эти мысли подробней. Но предварительно я хотел поделиться с Вами моим недоумением перед поведением Атовмяна, который, несмотря на мои многочисленные письма и телеграммы, до сих пор не прислал Вам и мне ни одной картины нового клавира «Войны и мира», хотя уже больше месяца тому назад ряд картин должен был выйти из стеклографии. Одновременно с этим письмом снова обращаюсь к нему.

В новой версии опера состоит из тех же одиннадцати картин, разбитых на пять актов: в первом — 1, 2, 3 картины; во втором 4, 5, 6; в третьем — 7, 8; в четвертом 9; в пятом — 10, 11. Кроме того, я написал новое вступление к опере для хора и оркестра, которое я назвал эпиграфом, героически-драматического характера, очень напористое, начинающееся сло-

вами «силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию». Вопрос, однако, остается открытым: чем надо начинать оперу — эпиграфом или прежней увертюрой.

Первые шесть картин идут без изменений, кроме двух небольших купюр в 4-й. В 7-й картине начало прежнее. Разговор Денисова с кн[язем] Андреем сделан наново, переходя постепенно в взволнованное ариозо Денисова. После этого появляется группа беженцев из-под Смоленска, состоящая из старостихи Василисы, Матвеева и небольшого хора басов. Они с болью и гневом рассказывают о разрушении Смоленска неприятелем. Бытовая сцена появления женщин с едой опущена, и после рассказа о Смоленске следует прежний хор «Как пришел к народу наш Кутузов», и дальше по-старому до эпизода Андрея: «Но я скажу тебе, что бы там ни было, поверь, мы выиграем это сражение». Этот эпизод расширен и округлен в небольшую арию героического характера. После него картина идет до конца без изменений. (Не помню, имеется ли в Вашем клавире разговор Долохова с Кутузовым, предшествующий заключительному хору картины; он мною исключен давно и, возможно, даже не попал в Ваш клавир. Но Вам важно знать, что Долохов не участвует в 7-й картине, т. к. благодаря этому актера можно использовать для другой роли в 8-й картине.)

8-я картина в целом осталась в том же виде, как в первой редакции. Есть небольшие изменения кое-где в вокальных партиях, и, кроме того, два раза, когда французы говорят о храбрости русских, я ввел в оркестр тему Кутузова. 9-я картина: две французские песенки и чтение москвичам указа Наполеона исключены. Таким образом, после старого вступления следует разговор Рамбала и Боннэ «Москва пуста», проход мародеров с награбленным, второй разговор Рамбала и Боннэ об украденной картине и т. д. без изменений до сумасшедших включительно. Далее вставлен прогреб артистов французского театра в гриме и костюмах, спасающихся от пожара, и проход Наполеона с маршалами через горящий город. «Какое страшное зрелище! Это они сами поджигают. Какая решимость!» — восклицает Наполеон. Перед ним рушится здание, загораясь дорога, и в это время движется процессия москвичей с телами расстрелянных, закаячая картину как в первой редакции.

10-я картина без изменений. 11-я начинается с лютой метели. В основу этой музыки положен материал, с которого начинается 11-я картина в первом варианте, но он расширен и оркестрован с визгом и свистом. От проходящих через метель французских войск отделяются не три пары поочередно, как было в первом варианте, а только одна — Рамбаль и Боннэ. Затем метель вновь взвизгивает. Сцена с Каратаевым остается по-старому. После его убийства партизаны атакуют сразу, без предварительных разговоров: они тремя отрядами выбегают из правой кулисы и устремляются в левую, откуда слышны выстрелы и шум сражения. Музыка этого сражения написана наново и вышла, как мне кажется, лучше. Освобождение русских пленных и встреча Денисова с Пьером остается по-старому, но в ответ на вопрос Пьера «что с Москвой?» вставлена ария Денисова, в первой своей половине героическая, а во второй шутильная, которая завершается общим хохотом партизан. Этот кусок сделан на материале прибауток, с которыми Кутузов обращался в первом варианте к партизанам и которые во втором переданы Денисову. Далее условно следует бытовая сценка о том, как Федору французы прострелили «мякоть пониже спины». Пьер вновь выступает на первый план и узнает о смерти Андрея и о том, что Наташа свободна. Появление партизанок и въезд Кутузова по-старому, но Кутузов поет всего 11 тактов, а затем сразу следует большой апофеозный хор с военным оркестром на сцене.

В стеклоглафированном клавире мною указан ряд возможных купюр. Однако я считаю, что оперу надо учить полностью, а купюры сделать (или не сделать) на последних репетициях. Совмещение ролей я нахожу вполне возможным. Например, актеры 8-й картины могут почти целиком быть взяты из других картин. Советы давать Вам мне трудно, т. к. это

во многом зависит от личных особенностей каждого певца, но для облегчения распределения ролей и возможного совмещения их я Вам вышлю завтра список действующих лиц с намеком на характеристики их голосов и указанием картин, в которых они участвуют. Кроме того, я Вам пришлю подробные характеристики действующих лиц, выбранные из романа Толстого: это будет особенно полезно режиссеру и художнику.

Партитура «Войны и мира» почти закончена, и я сейчас занят корректурой ее. Если вопрос постановки оперы будет решен у Вас положительно, телеграфируйте, как быть с перепиской ее для Вас. Переписка здесь стоит 5 рублей со страницы, что, конечно, довольно дорого. С другой стороны, я должен буду отослать партитуру в Москву, и, м[ожет] б[ыть], Вы пожелаете, чтоб она была переписана до отсылки.

Шлю Вам наилучшие пожелания. Надеюсь, что мне летом удастся приехать к Вам. Здесь говорили, что летом Кировский театр переедет в Куйбышев на место Большого, переезжающего в Москву. Верно ли это?

Ваш С. Пркфв.



СТАТЬИ



В. Н. Брянцева

РУКОПИСИ ПЕРВОГО И ВТОРОГО
ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ С. В. РАХМАНИНОВА

Ни у одного крупного композитора жанр фортепианного концерта не занял столь важного места в творчестве, как у С. В. Рахманинова. На протяжении полувекового творческого пути Рахманинов примерно через каждые семь-десять лет обращался к созданию очередного фортепианного концерта (или новой редакции одного из ранее написанных). И каждый раз эти произведения оказывались у него либо вершинами данного периода (второй и третий концерты в 900-е годы), либо, во всяком случае, заметными вехами в развитии творчества: первый концерт явился первым крупным инструментальным полотном, его вторая редакция и первая редакция четвертого концерта — важным звеном между зрелыми и поздними произведениями, «Рапсодия на тему Паганини» — одним из значительнейших зарубежных сочинений, вторая редакция четвертого концерта — последней большой композиторской работой.

В обширной коллекции автографов музыкальных произведений С. В. Рахманинова, собранной ГЦММК, фортепианные концерты представлены девятью рукописями. Одна из них относится к раннему, неоконченному концерту *c-moll*, шесть — к двум редакциям первого концерта *fis-moll*, соч. 1, две — ко второму концерту *c-moll*, соч. 18*. Рукописи эти очень разнохарактерны. Среди них есть чистовые, но и они содержат некоторые детали, не вошедшие в печатные издания. В большинстве же своем это — черновики, эскизы, варианты.

Для ознакомления с содержанием этих рукописей представляется целесообразным исследовательское их описание с приведением ряда примеров. При таком описании привлекают вни-

* Рукописи третьего концерта, очевидно, безвозвратно утрачены. Автографы четвертого концерта и «Рапсодии на тему Паганини» находятся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.

мание различные явления. Прежде всего, рукописи дают чрезвычайно ценный документальный материал, помогающий проследить за становлением некоторых важных черт раннего и зрелого музыкального стиля Рахманинова. Исследуя же эти процессы, приходится вникать в текстологические подробности, которые одновременно освещают ряд небезыntenесных фактов, касающихся истории создания и исполнения первого и второго концертов*. В связи с этим профиль статьи определяется сочетанием двух соответственных аспектов исследования.

*

Фортепианный концерт *fis-moll*, будучи, несмотря на авторское обозначение «ор. 1», далеко не первым сочинением Рахманинова, явился, тем не менее, действительно его первым завершенным сонатно-симфоническим циклом. Однако за несколько месяцев до начала работы над концертом *fis-moll*, в ноябре 1889 года, юный музыкант пробовал сочинить другой фортепианный концерт, *c-moll*** . Об этом свидетельствует один из рахманиновских автографов — черновая рукопись первой части концерта в изложении для двух фортепиано***.

В рукописи ясно обнаруживается понятная у шестнадцатилетнего автора неопытность, наивная подражательность как в общей манере изложения, так и в технических деталях. При этом часто проступает прямая зависимость от образцов, хорошо известных начинающему композитору, таких как концерт А. Г. Рубинштейна *d-moll* или концерт А. С. Аренского *f-moll*.

Некоторые же разделы эскиза, особенно те, где требуется не изложение тематического материала, а его развитие, еще просто беспомощны. Так, излишне растянут раздел связующей партии, состоящий из серии малоинтересных модуляций. В разработке же тональное развитие вообще почти отсутствует. Вся разработка распадается на две части, из которых первая, большая, очень монотонная и слабо насыщенная тематически, звучит почти вся в *F-dur* и тем самым как бы служит огромным

* Для выяснения некоторых моментов в качестве дополнительного материала используется ряд рукописных копий из фондов библиотеки МОЛГК.

** В это время Рахманинов только что начал посещать в консерватории занятия по специальной теории для композиторов и находился в классе контрапункта у С. И. Танеева. Но, по всей вероятности, попытка сочинить этот концерт не была известна никому из учителей Рахманинова.

*** Concert. *Allegro molto, c-moll, C*. В рукописи 14 листов, она обрывается на начальных тактах побочной партии репризы сонатного *Allegro*. Главная партия: оркестровое проведение — л. 1, каденция солиста — лл. 1—6, изложение темы солистом — лл. 6—7; связующая партия — *Andante espressivo*, лл. 7—8; побочная партия: вступительный раздел (*Moderato*) — оборотная сторона л. 8, основной раздел — лл. 9—10; разработка (*Allegro*) — лл. 10—14; реприза: главная партия, вступительный раздел и начало основного раздела побочной партии — л. 14.

дополнением к экспозиции, закончившейся в той же тональности, а вторая часть является в тональном отношении уже непосредственным, но довольно вялым подходом к репризе.

Непрочно скомпанован и раздел главной партии. Два традиционных проведения основной темы — в оркестре и у рояля — разделены каденцией солиста (фото 2, такт 3 и далее). Множество поправок, наклеек, вставок свидетельствует о том, что юный автор вложил в нее немало труда. Каденция разрослась до целых восьми страниц (наполненных наивным бурно-виртуозным ораторством), которые затем были целиком перечеркнуты и заменены двумя новыми, столь же малоубедительными по содержанию.

Но один из важных разделов формы был сразу изложен более органично. Это — пространная побочная партия, включающая вступительный эпизод и репризную трехчастную форму с большой разработочной серединой. Нельзя также не обратить внимания на то, что другие крупные разделы — связующая партия и разработка — значительно прочнее связаны в тематическом и структурном отношении именно с побочной, а не с главной партией. Такое преобладание сферы побочной лирической темы в первом сонатном *Allegro*, сочинявшемся юным композитором, весьма знаменательно. Оно ясно намечает лирический «крен» творческих устремлений, столь характерный для Рахманинова вообще, а для его раннего стиля — в особенности. Позднее композитор создал оригинальную концепцию всего сонатно-симфонического цикла в целом, представленную с наибольшей гармоничностью в знаменитом втором концерте. Понятно, что в неоконченном раннем концерте эти устремления еще только пробивались сквозь традиционно-академическую сонатную схему, однако уже заметно деформировали ее.

Еще больше возможностей дает рукопись юношеского концерта для того, чтобы проследить за формированием мелодико-тематического стиля Рахманинова.

Самый оригинальный интонационный пласт в концерте *c-moll* образуют мелодические обороты возбужденно-восклицательного типа. Все они — различные варианты одного характерного оборота, к которому молодой Рахманинов питал особое пристрастие. Речь идет об одной из типичнейших «общительных» лирико-романтических интонаций XIX века, несомненно вокально-речевой (оперно-романсной) по своему происхождению. Она рельефно передает взволнованный вопрос или восклицание, начинаясь небольшим «разгоном» (обычно — поступенным подъемом), метроритмически устремленным к берущейся скачком вершине, за которой может последовать еще несколько завершающих звуков. Эта интонационная формула имела чрезвычайно большое распространение в западноевропейском и особенно в русском лирическом мелосе прошлого столетия. Так, она прочно вошла

в арсенал выразительных средств лирико-драматической мелодики Чайковского, вокальной и инструментальной:



Юный Рахманинов с удивительной настойчивостью самостоятельно овладевал этой мелодической формулой, которая была для него прежде всего живой вокальной интонацией. Ей принадлежит очень заметное место почти во всех ранних рахманиновских романсах, особенно же — в самых ранних, где она звучит подчас даже несколько назойливо, а также в оперных отрывках, написанных в консерваторские годы. Очень рано появляется у Рахманинова и инструментальное претворение того же оборота в отыгрышах романсов, в небольших фортепианных пьесах.

Особенно интенсивно развиваются эти интонации в эскизе концерта с-moll — первого опыта в создании крупной и сложной инструментальной формы.

Мелодические обороты описанного типа обращают на себя внимание уже при первом проведении темы главной партии. В этой героико-патетической теме (фото 1 и 2) наивно сочетаются традиционно-классические черты (суровая поступь, простая — почти как в школьной задаче — гармонизация и фактура, классическая «патетическая» тональность с-moll*) и несколько абстрактная, общеромантическая возбужденность (см., например, порывистый синкопированный мелодический рисунок во втором предложении). Но интересно, что на самые заметные места — начало и конец темы — здесь выдвинуты яркие восклицания:



* Ощущение тональности с-moll как «патетической» сохранилось у Рахманинова и при создании зрелых произведений, например второго фортепианного концерта. Интересно, что почти одновременно с последним возникли два рахманиновских произведения с заимствованными классическими с-moll'ными темами: романс «Судьба» (соч. 21, № 1), с темой из пятой симфонии Бетховена, и «Вариации на тему Шопена» (соч. 22), основанные на одном из самых классических по стилю сочинений Шопена — прелюдии № 20.

По сравнению с остальным стилем изложения, эти восклицания кажутся неожиданными, произвольно вырвавшимися возгласами. Однако из всей главной партии именно они принимают некоторое участие в последующем тематическом развитии.

В мелодике же основного раздела побочной партии (фото 3), несмотря на ее общую незрелость (см., в частности, открытые «шопенизмы» в тактах 2—4), сходные восклицательные интонации развиваются гораздо активней и многообразней. А в самом интенсивном по тематическому развитию разделе — во второй половине разработки (подход к репризе) — начальная восклицательная интонация главной партии переходит в характерные обороты из побочной партии:

4

развитие мотива из темы главной партии

развитие мотивов из темы побочной

партии

и т.д.

Это тесное взаимодействие нескольких вариантов интонационных оборотов вокально-речевого склада стало одним из важнейших приемов развертывания мелодических мыслей в первом оригинально-ярком инструментальном полотне, созданном Рахманиновым, — в его фортепианном концерте *fis-moll*.

Как известно, Рахманинов начал работать над этим произведением, гостя у родных в имении Ивановка Тамбовской губернии летом 1890 года. На одной из сохранившихся рукописей, явившейся, вероятно, самой первой записью сочинения, эта дата уточняется как 8 июня. Рукопись представляет собой черновой эскиз первоначального варианта первой части концерта*. В эскизе запечатлена очень интересная стадия формирования тематизма произведения. Два из основных разделов экспозиции первой части — вступление и побочная партия — представлены здесь совсем иначе, чем в окончательной редакции сочинения**. Так, в наброске вступления (фото 4) один из двух основных тематических элементов — беспокойно учащающиеся унисонные удары оркестра (родственные грозной теме «рока» из четвертой симфонии Чайковского) — уже ясно определился. Однако его вторичное, драматическое вторжение — в яростной «схватке» с мощными аккордами солиста (напоминающей кульминацию прелюдии *cis-moll*, соч. 2, № 3) — появилось позже (намечено в эскизе карандашом другого цвета). Второй же основной элемент вступления — каденция солиста — в эскизе еще очень несамостоятелен. Он невольно вызывает в памяти вступление к фортепианному концерту Грига.

Что же касается побочной партии, то она в этой рукописи имеет очень отдаленное сходство со своим окончательным видом. Доминантовый предыкт к ней (фото 5, такты 3—8), который впоследствии вырастет в образно самостоятельный вступительный раздел (*Meno mosso*), здесь очень незрел и неразвит, довольно неумело подключен к концу связующей партии.

А основной раздел побочной партии (фото 6, такт 1 и далее), при наличии некоторого мелодического и гармонического сходства с окончательной редакцией, в целом в эскизе недостаточно тематически ярок и, кроме того, вял, малоубедителен в своем развитии. Он еще весьма напоминает незрелый стиль раннего концерта *c-moll*.

Иначе выглядит в первоначальном варианте и большая часть разработки, ибо ее первые два крупных раздела по-

* Эскиз сделан в изложении для двух фортепиано, прекращенном на подступах к побочной партии репризы сонатного *Allegro*. Вступление — л. 1; главная партия — лл. 1—2; связующая партия и предыкт к побочной партии — лл. 2—3; побочная партия — лл. 3—4; разработка (*Tempo I*) — лл. 4—7; реприза: главная партия — л. 7, связующая партия — лл. 7—8 (оборотная сторона л. 8 — чистая).

** Имеется в виду первая редакция концерта, изданная в начале 90-х годов фирмой А. Гутхейль.

строены на незрелых темах вступления* и побочной партии (однако такое последование тем сохранится и в окончательной редакции). Следующий раздел разработки, имеющийся в окончательной редакции (диалог оркестра и солиста на темах главной и побочной партии — такт 129 и далее), в первоначальном варианте вовсе отсутствует. Но зато заключительный раздел (*rosso a rosso accelerando, Fis-dur*) уже представлен без существенных разночтений. Последнее обусловлено тем, что данный раздел полностью основан на главной партии, которая в этой ранней рукописи, за исключением некоторых подробностей изложения, выглядит совсем такой, какой мы знаем ее по изданной редакции сочинения.

С первого взгляда плохо верится, что эта чудесная, ярко-оригинальная рахманиновская тема могла возникнуть через такой короткий промежуток времени (всего через полгода!) после *c-moll*ного концерта с его столь незрелым мелодизмом. В действительности, однако, отмеченные выше основные особенности последнего послужили несомненной подготовкой к созданию концерта *fis-moll*.

Тема главной партии его первой части возникла как качественно новое оригинальное развитие той же вокально-речевой формулы, которая так привлекала юного Рахманинова чуть ли не во всех его предыдущих произведениях и с особой интенсивностью была разработана в раннем концерте *c-moll*.

Так, романтически-страстный порыв первой мелодической фразы этой темы сразу овладевает вниманием слушателя, благодаря внутренней близости к горячему эмоциональному обращению или вопросу:



Здесь представлены все основные особенности полюбившегося Рахманинову мелодического оборота, только в более развитом виде. Начальный подъем (подход к самому «восклицанию») усилен затактовым квартовым взмахом. Интенсивнее всего развита и подчеркнута самая характерная, собственно восклицательная интонация. Она передается не одним, а двумя мелодическими ходами. Первый из них, терция *a-cis*, метроритмически смягчен. Но за ним следует обостренный производный мелодический ход *his-e* (уменьшенная кварта вместо терции, яркая синкопа, напоминающая возбужденную речевую акцентировку). Остальные звенья мелодии главной партии последовательно развивают, драматически заостряют вокально-

* На этой же теме основан переход к репризе.

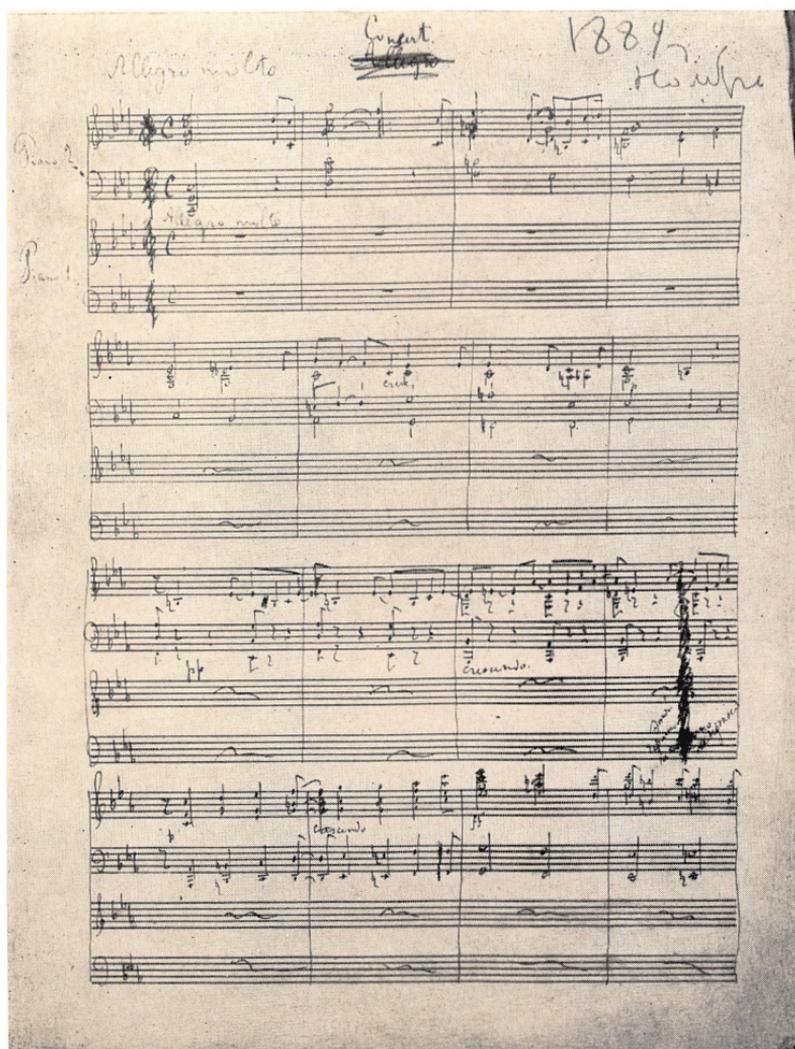


Фото 1. Эскиз неоконченного концерта с-молл
С. В. Рахманинова (начало)



Фото 2. Эскиз неоконченного концерта с-молл
С. В. Рахманинова (продолжение)

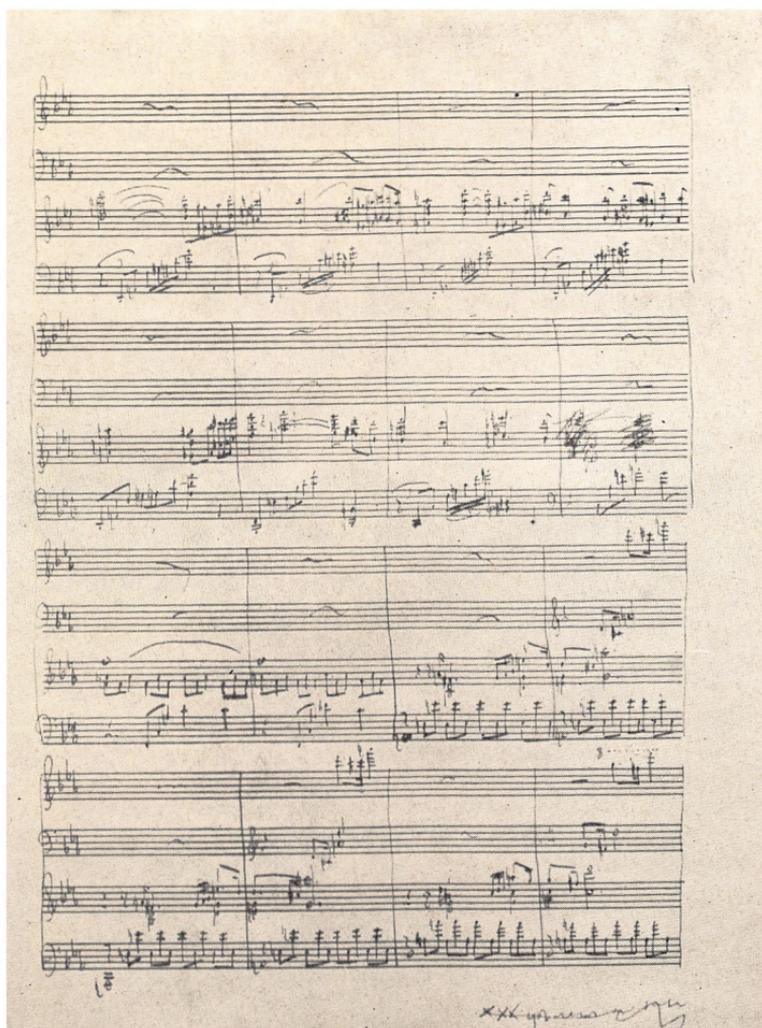


Фото 3. Эскиз неоконченного концерта с-молл
С. В. Рахманинова (побочная партия)



Фото 4. Эскиз первой части концерта *fis-moll*
С. В. Рахманинова (вступление)

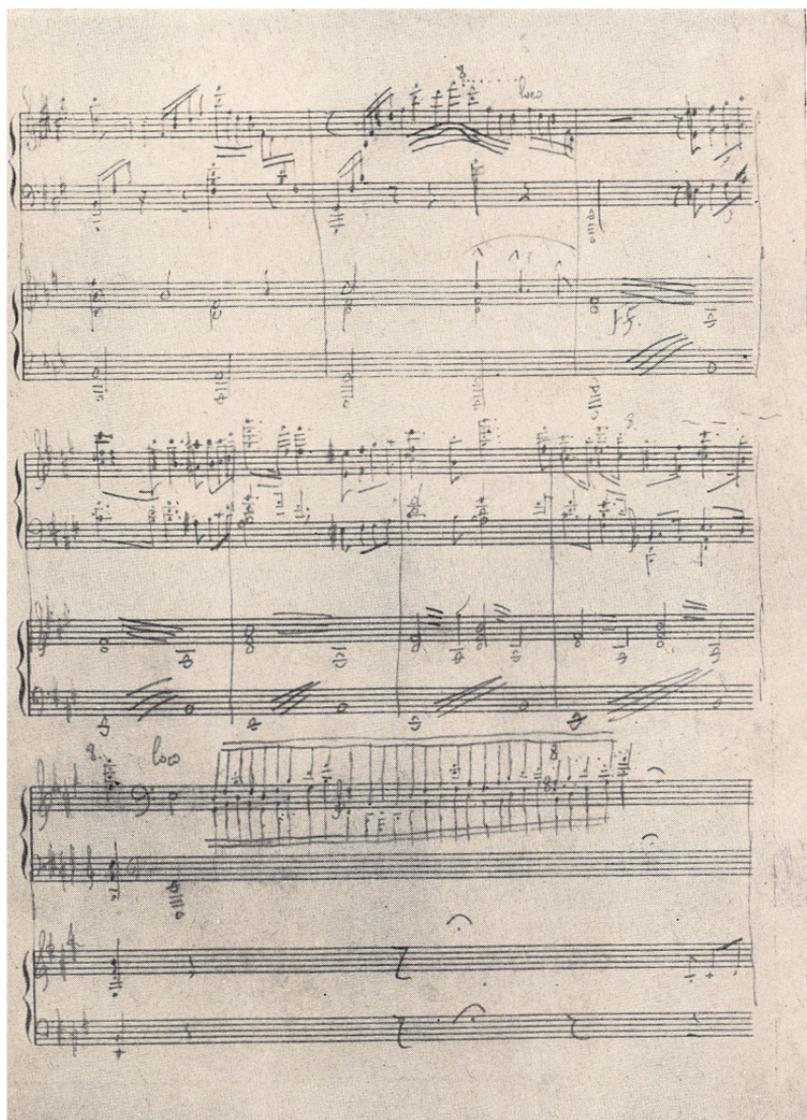


Фото 5. Эскиз первой части концерта *fis-moll*
С. В. Рахманинова (предыкт к побочной партии)

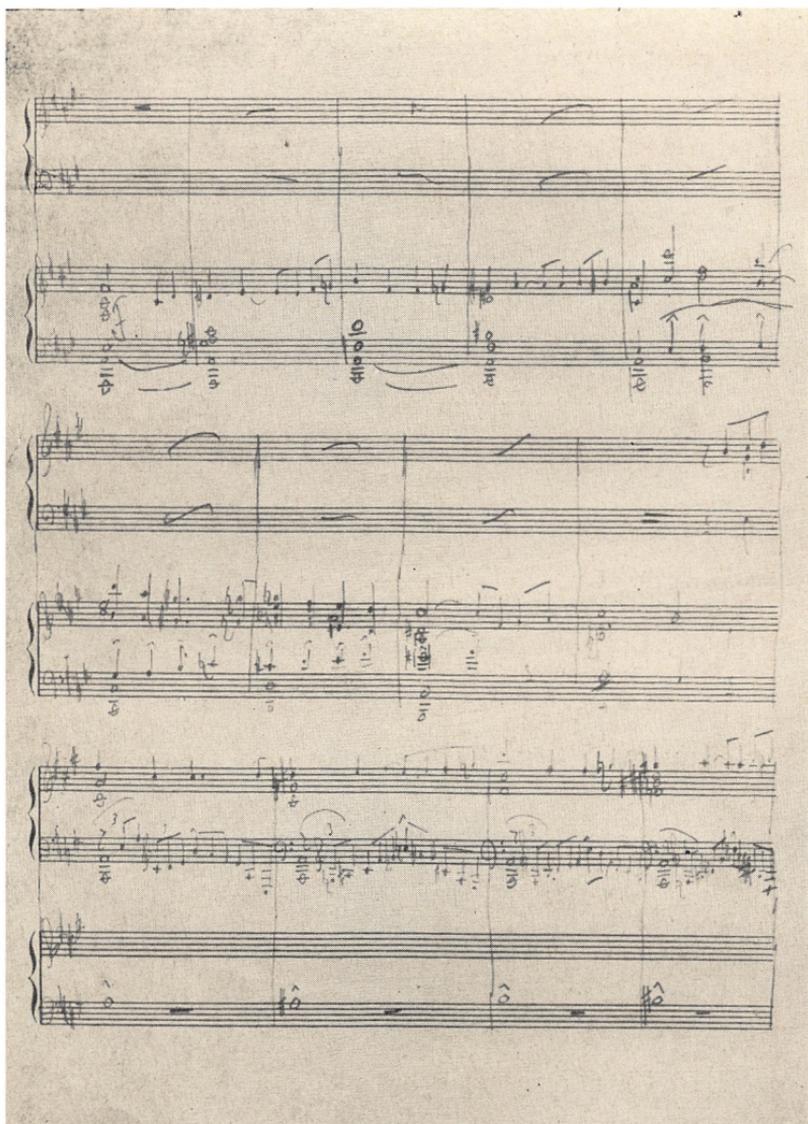


Фото 6. Эскиз первой части концерта *fis-moll*
С. В. Рахманинова (побочная партия)

Наиболее ранний из этих автографов представляет собою полную партитуру всех трех частей концерта. Ему, несомненно, предшествовали рукописи (или рукопись), до нас не дошедшие. Это подтверждается слишком большой разницей в содержании по сравнению с рукописью первоначального варианта первой части, а также сведениями, имеющимися в письмах Рахманинова. «Сочиняю я теперь фортепианный концерт,— сообщал он 26 марта 1891 года Н. Д. Скалон.— Две части написаны уже, последняя не написана, но сочинена, кончу весь концерт, вероятно, к лету, а летом буду его инструментовать»*. Следовательно, к этому времени Рахманинов записал в изложении для двух фортепиано две части концерта, причем первую, вероятно, в более законченном виде, чем в раннем эскизе. Ибо летом, вновь приехав в Ивановку (в последних числах мая), он к 18 июня уже наинструментовал ее, о чем говорится в одном из писем к М. А. Слонову**. А в другом письме к нему же, написанном 20 июля 1891 года, читаем: «Шестого июля я кончил совсем писать и инструментовать свой фортепианный концерт. Мог бы гораздо раньше кончить, но после первой части этого концерта я очень ленился и начал писать следующие части только 3 июля. Написал и инструментовал последние две части в два с половиной дня. Можете себе представить, какая была работа!.. Концертом я доволен***. Таким образом, можно предположить, что 3—6 июля Рахманинов записал еще раз вторую и впервые — третью части в изложении для двух фортепиано (хотя бы частично), но эта рукопись, так же как и упоминавшаяся в письме к Н. Д. Скалон, не сохранилась. Сохранившийся же автограф является, по всем признакам, первой партитурной записью, сделанной в это же время.

Быстрота написания этой партитуры была, несомненно, следствием того, что в тематическом и структурном отношении произведение уже вполне сложилось. Однако интенсивное развитие образно-драматургического мышления явно опережало у юного композитора его еще очень небольшую чисто профессиональную опытность, и поэтому в первую партитурную запись концерта пришлось внести большое количество исправлений фактурного характера. Значительная их часть была сделана непосредственно на том же автографе, вследствие чего внешний вид этой рукописи стал очень сложным, «многослойным». Основной ее текст писался сначала синими чернилами, затем фиолетовыми. Автор внес в него много поправок (нередко в виде наклеек), написанных черными чернилами. Но, помимо этого, множество поправок и пометок сделано еще красными чернилами, красным, синим и простым карандашом.

* С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955. стр. 42.

** Там же, стр. 47.

*** Там же, стр. 54.

Одна группа этих поправок показывает, что в отшлифовке фактуры концерта немалое участие принял двоюродный брат композитора — А. И. Зилоти, у которого Рахманинов занимался на старшем отделении консерватории по классу фортепиано с 1888 по 1891 год. Кроме того, в это время двоюродные братья очень часто встречались вне консерватории; они вместе провели в Ивановке оба лета (1890 и 1891 годов), когда был начат и закончен концерт *fis-moll*.

Почерком А. И. Зилоти сделано, вне сомнения, большинство исправлений и надписей красными чернилами, относящихся чаще всего к фактуре фортепианной партии. Особенно значительны они в побочных партиях крайних частей цикла и в партии левой руки в средней части. Эти поправки, внесенные рукой уже достаточно опытного, блестящего пианиста, были, как правило, приняты его юным учеником. Но даже здесь собственно композиторская инициатива оставалась за Рахманиновым: Зилоти только исправлял, делал более пианистически практичным и эффектнее звучащим тот род фактуры, который был в принципе найден автором концерта. И лишь в наименее зрелой части — финале, писавшемся очень поспешно, — Зилоти смог сделать несколько мелких сокращений в чисто пассажных, тематически не насыщенных ходах (в побочной партии и в коде). Только один раз он более капитально исправил в двух тактах фактуру, которая, по его примечанию, сделанному на полях рукописи, «уж очень напоминает фантазию Шопена».

Другая группа пометок в автографе первой части (красный и синий карандаш) представляет собой типичные дирижерские надписи. Судя по тому обстоятельству, что такие пометки далее исчезают (а также по почерку), они принадлежат В. И. Сафонову, под чьим управлением Рахманинов впервые исполнил первую часть концерта 17 марта 1892 года*.

Любопытно также следующее обстоятельство. В рассматриваемой рукописи кто-то обозначил карандашами тех же цветов купюру всей главной партии (!) финала (как в экспозиции, так и в репризе). Этот «кто-то», по-видимому, был все тот же Зилоти, весьма свободно, по-хозяйски чувствовавший себя по отношению к данной партитуре. Такого «указания» Рахманинов, естественно, не принял**.

Однако существуют свидетельства того, что концерт *fis-moll* исполнялся (целиком) именно с указанными купюрами главной партии в финале. Эти купюры проставлены (с добавлением

* Первая часть в автографе относительно ясно выправлена (особенно в оркестровой партии), тогда как рукопись финала находится в состоянии, непригодном для исполнения по ней.

** Чисто формально подобная купюра возможна, ибо связующая партия финала начинается с того же мелодического и гармонического оборота, что и главная.

еще одной небольшой — в начале коды финала) в рукописной копии партитуры концерта, хранящейся в библиотеке Московской консерватории. В этой копии все части концерта покрыты множеством дирижерских пометок, весьма вероятно принадлежащих, хотя бы частично, Зилоти. Кроме того, в той же библиотеке сохранились оркестровые голоса, литографированные и переписанные соответственно этой копии, со всеми ее купюрами, причем выпущенные места были впоследствии вписаны в них от руки. Сама же копия могла быть снята только с какого-то неизвестного нам чистового автографа партитуры, сделанного, по-видимому, уже после 17 марта 1892 года. Ибо в сохранившуюся чистовую рукопись партитуры Рахманинов не вписал партию фортепиано и, кроме того, в ней есть мелкие, но существенные для переписчика отличия от библиотечной копии. Оркестровая партия в этом автографе не имеет исправлений и снабжена только издательскими метранпажными пометками.

По-видимому, именно по ней фирма Гутхейль предполагала издать партитуру концерта, но не осуществила своего намерения. Имеются сведения, что Рахманинов сам раздумал печатать партитуру и забрал рукопись из издательства. Очевидно, это и был рассматриваемый автограф, поступивший в ГЦММК не из архива издательства.

В рукописи переложения концерта для двух фортепиано, изданного Гутхейлем, автографом Рахманинова является только партия второго фортепиано. Партия солиста написана другой рукой и затем вместе с партией второго фортепиано выправлена красными чернилами (автором или частично им). По музыкальному содержанию и по всем издательским пометкам эта рукопись в точности соответствует гутхейлевскому изданию. Возможно, автор имел в виду, что с нее будет переписана партия солиста, не внесенная им самим в партитуру, и последняя также выйдет из печати.

Однако этого не случилось, а спрос на полную партитуру концерта для его исполнения имелся. Вероятно, в связи с этим фирма Гутхейль заказала рукописные копии партитуры и литографированные копии оркестровых голосов, чтобы давать их напрокат. В ГЦММК хранится одна из таких копий партитуры, по-видимому оставшаяся «не у дел» (кроме штампа фирмы, на ней нет никаких пометок, но есть надпись: «Partition № 2»). Эта копия безусловно снята с вышеупомянутой библиотечной, только без купюр в финале, и на списанных с нее же оркестровых голосах (с купюрами) тоже стоит гутхейлевский штамп. Кроме того, в число этих голосов попал один экземпляр партии второй скрипки, литографированный без купюр с упоминавшегося чистового автографа партитуры (без партии фортепиано).

Все эти мелкие детали, взятые вместе, указывают на один более существенный факт — на то, что исполнение всех трех

частей первой редакции концерта с сопровождением оркестра, достоверно не отраженное в известных нам биографических и исследовательских работах о композиторе, неоднократно имело место, начавшись, вероятно, в ближайшие годы после завершения сочинения (и инициатива здесь, скорее всего, принадлежала А. И. Зилоти).

*

При описании раннего, изобилующего поправками и пометками автографа партитуры концерта *fis-moll* был намеренно не упомянут еще один, весьма существенный его слой. Он является гораздо более поздним, ибо представляет собой наброски второй редакции произведения, которая оказалась последней крупной работой Рахманинова, сделанной им в конце 1917 года, в самые последние дни пребывания на родине. Композитор использовал эту старую свою рукопись в качестве своеобразного подсобного черновика. На свободных строчках старой партитуры он намечал (очень мелко и легко, простым карандашом) новое изложение фортепианной и особенно оркестровой партии концерта в тех местах, где оставлял без изменений тематико-драматургическую основу музыки. Те же разделы, в которых фактурные изменения были наиболее обильны, и все те, которые переделывались полностью, Рахманинов набросал в специальной нотной тетради.

В самой значительной и зрелой по содержанию первой части Рахманинова более всего не удовлетворяли переходы от изложения тем к дальнейшему развитию. Он стремился сделать эти переходы более целеустремленными и динамически напряженными, усилив в них для этой цели драматургическую роль страстно протестующей темы вступления. Поэтому он выписал в специальной тетради эскизы только к двум соответственным разделам первой части, капитально измененным во второй редакции*.

Во второй части концерта в специальную тетрадь также вынесены эскизы только двух разделов, подвергнутых самой значительной переработке. Один из них — вторая половина среднего раздела общей трехчастной формы и переход к ее репризе — динамизирован путем введения вступительной темы**. Отдельно сделаны также наброски нового фактурного оформле-

* Первый из них занимает самый конец экспозиции и весь начальный оркестровый раздел разработки, немного захватывая следующий, в котором вступает солист. Эти эскизы открывают описываемую нотную тетрадь, располагаясь на первых трех ее листах. Начиная с оборотной стороны л. 3 и по л. 5 включительно, размещены наброски другого драматургически сходного раздела, идущего после репризного изложения тем. Сперва набросана каденция солиста (в которой первая половина написана совершенно заново), затем идут эскизы оркестрового перехода к ней.

** См. в эскизной тетради лл. 7 (оборотная сторона) и 8.

ния репризы *, благодаря чему в этом разделе стала более яркой и тонко детализированной красочная «пейзажная» звукопись.

Относительно менее значительный, неровный по образному содержанию и драматургически более статичный финал концерта во второй редакции подвергся преобразованиям преимущественно иного характера, чем обе предыдущие части. Композитор не изменил здесь основной драматургический принцип (картинное сопоставление тем), но стремился сделать его более убедительным, по возможности усиливая рельефность самих образов этой части. В связи с этим в эскизной тетради много внимания уделено разделу побочной партии финала, в первой редакции — весьма незрелому и неяркому **. Полностью выписан и эскиз центрального эпизода финала ***, которому тоже был придан значительно более зрелый облик, близкий чудесной пейзажной лирике рахманиновских произведений 900-х годов. Наконец, сделаны также эскизы коды финала, существенно измененной во второй редакции ****.

Таким образом, описанная эскизная тетрадь, вместе с набросками на партитуре первой редакции, составляет почти полный черновик второй редакции концерта. По содержанию он уже настолько зрел, что, очевидно, Рахманинов, обладавший к этому времени высоким профессиональным мастерством, сразу написал полную чистовую партитуру второй редакции концерта, не сделав других ее записей *****.

В конце автографа партитуры новой редакции концерта стоит авторская дата: «10 ноября 1917». Однако эта рукопись не была самой последней, завершенной в России. Несколько дней спустя — 14—15 ноября — Рахманинов написал еще три небольшие фортепианные пьесы, рукописи которых увез с собой. Это были: неозаглавленная пьеса d-moll, оставшаяся неизданной, «Восточный эскиз» B-dur (издан в 1938 году) и пьеса под названием «Фрагменты» («Fragments»), опубликованная в Филадельфии в 1919 году. Рукописи всех трех пьес хранятся

* Эскизная тетрадь, л. 6.

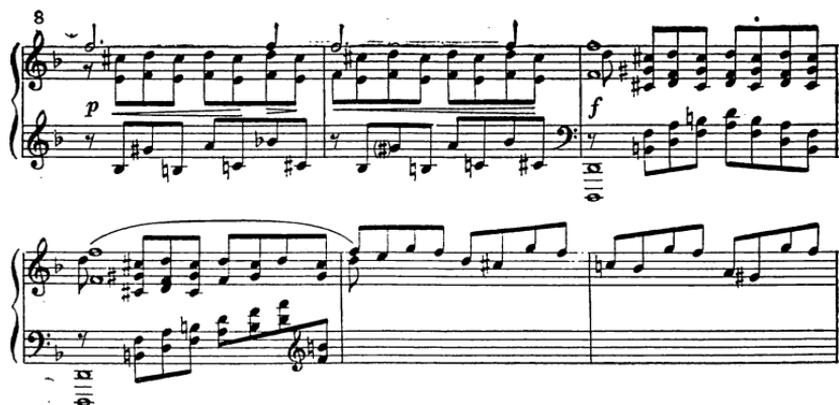
** Там же, лл. 11 и 12, оборотные стороны лл. 8 и 13.

*** Там же, лл. 9—10.

**** Там же, лл. 12—13.

***** Эту партитуру Рахманинов отдал перед отъездом из России С. Кусевицкому, владельцу Российского музыкального издательства, и она через несколько лет вышла из печати (издана Государственным музыкальным издательством, Петроград — Москва, в 1920 году). Переложение же второй редакции концерта для двух фортепиано было сделано автором позднее (перепечатано Музгизом с зарубежного издания в 1946 году). По сравнению с этим переложением, которым широко пользуются наши пианисты, партия солиста в партитуре издания 1920 года имеет некоторые фактурные отличия, наиболее заметные, пожалуй, в изложении главной партии первой части.

в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне. Черновые же эскизы к ним вкраплены в нотную тетрадь с набросками второй редакции первого концерта. Между эскизами каденции первой части концерта (лист 4) появляются наброски, среди которых легко узнать намечавшуюся исходную мысль пьесы d-moll. Далее, на листе 5, проглядывает крохотный набросок, относящийся к «Восточному эскизу». А на листе 14, непосредственно вслед за набросками финала новой редакции концерта, уже вполне четко записана первая шеститактная фраза d-moll'ной пьесы:



Затем идет около трех страниц набросков «Восточного эскиза», а обратная сторона листа 15 и начало 16 листа тетради заняты обрывочными эскизами, относящимися к среднему разделу пьесы «Фрагменты».

Таким образом, эта тетрадь, вместе со следами работы Рахманинова над капитальной переделкой одного из своих крупных сочинений, сохранила также записи последних возникших на родине музыкальных мыслей, после чего в оригинальном творчестве композитора наступила восьмилетняя трагическая пауза.

*

Сохранившиеся рукописные материалы, относящиеся ко второму фортепианному концерту (соч. 18, c-moll), менее обильны. Они представлены только двумя автографами, один из которых заключает в себе ряд первоначальных фрагментарных эскизов, еще без элементов оркестрового изложения, а другой является уже полной чистовой партитурой произведения с выписанным — в виде дополнительной нижней строки — переложением оркестровой партии для второго фортепиано. Этот полный автограф был подчищен и подправлен (в основном в отношении фортепианной фактуры) автором и сдан Гутхейлю, издавшему по нему в 1901 году партитуру и переложение концерта. Однако,

очевидно, еще до этого данная рукопись была использована по другому назначению: начиная со второй части, она покрыта дирижерскими пометками (синим карандашом), очень напоминающими руку А. И. Зилоти; отсюда можно заключить, что именно по этому экземпляру вторая и третья части концерта впервые исполнялись 2 декабря 1900 года (автор и оркестр под управлением А. И. Зилоти). Позднее же сюда была присоединена рукопись первой части, законченная в апреле 1901 года*.

Если чистойвой автограф второго концерта отражает не совсем обычную историю его создания и исполнения (вторая и третья части были завершены раньше первой), то уцелевшие эскизные материалы помогают понять причины этого явления.

Эти эскизы сделаны карандашом на шестнадцати листах нотной бумаги двух разных образцов и форматов (восемь — большего, восемь — меньшего размера), которые были сложены вперемежку и частично сшиты от руки. Судя по содержанию и некоторым внешним признакам, здесь были объединены две тетради по восемь листов каждая, существовавшие сначала отдельно.

Одна из них, состоящая из листов большего формата, заключает в себе преимущественно эскизы ко второй и к третьей части. Несомненно, это не все эскизы к указанным частям, а лишь продолжение несохранившихся, ибо из второй части здесь есть только материал среднего эпизода и перехода к репризе**, эскизы же финала начинаются прямо с его разработки и затем дополняются набросками коды***. Вместе с тем, в той же тетради есть и материал, относящийся к первой части концерта. В начале листа 2 сделан следующий, далекий от окончательного вида, эскиз первой темы главной партии первой части****:



* Это вполне допустимо, судя по брошюровке рукописи.

** Эскизы ко второй части расположены на двух крайних листах — 1 и 8.

*** Лл. 2 (оборот) — 4 и 7—8.

**** Идущий вслед за этим набросок самого конца побочной партии первой части является более поздней записью, перешедшей сюда с оборотной стороны л. 2 другой тетради.



С оборотной стороны того же листа начинаются эскизы к финалу, и только посреди них (на развороте 4 и 5 листов) главная партия первой части записана вся полностью (обе темы, 53 такта), с совершенно сложившимся основным мелодическим голосом и ясно определившимся типом сопровождающих фигураций.

Другая тетрадь (в которую складываются листы меньшего формата) целиком посвящена эскизам к первой части*. В самом начале ее помещен еще один ранний эскизный вариант исходной темы главной партии:

The second system of the musical score starts at measure 10 and consists of four systems of piano accompaniment. The first system is a grand staff with a treble and bass clef. The second system has a question mark (?) above it, indicating a sketch. The third and fourth systems continue the accompaniment with various rhythmic patterns and melodic lines.

* Исключение составляют несколько полустертых нот основной темы второй части, расположенных на л. 2.

Далее начинаются эскизы побочной партии в экспозиционном и репризном видах, затем идут фрагменты разработки и репризы, и в заключение — самые последние такты части.

Несмотря на явную неполноту сохранившихся эскизов, их сопоставление и различные текстологические подробности ясно указывают на то, что Рахманинов, работая над второй и третьей частями концерта, одновременно трудился и над первой. Самым же большим камнем преткновения, мешавшим своевременному окончанию первой части, оказалась тема главной партии. Композитор заканчивал (а может быть, уже закончил) вторую часть и работал над третьей, а эта тема все еще была «сырой», далеко его не удовлетворявшей. И воплощение ее, пришедшее, наконец, в соответствие с внутренним замыслом, было найдено только в момент, когда завершалась работа над финалом. При этом вполне возможно, что некоторые другие разделы первой части (например, побочная партия) сложились у Рахманинова раньше, чем он удовлетворился обликом главной партии.

*

Таким образом, создание первого и второго концертов шло очень различными, во многом противоположными путями. В концерте *fis-moll* сначала была завершена первая часть, в которой прежде всего сформировалась тема главной партии, а затем, в тесной зависимости от нее, определился весь остальной тематизм.

В противоположность этому, облик главной партии первой части второго концерта был окончательно найден после сочинения всех остальных тем. Однако первая часть и ее главная партия вовсе не оказались во втором концерте относительно менее значительными компонентами в общем содержании. Напротив, долгие и трудные поиски выражения центрального образа, затормозившие окончание первой части, были следствием его особой важности, насыщенности и новизны.

Общий характер содержания обоих концертов — и первого и второго — можно определить как лирико-драматический. Но лирика второго концерта, созданного десятилетием позднее, стала гораздо более зрелой, широкоохватной и многогранной, обогатившись, в частности, совершенно новым — эпическим оттенком. Главной конкретно-стилистической основой этого послужило оригинальное претворение свойств русского исконного, так называемого крестьянского, песенного мелоса.

Именно этот процесс интересно запечатлен в сохранившихся двух ранних вариантах начальной темы главной партии первой части второго концерта. Один из них (очевидно, более ранний — см. нотный пример 9) обнаруживает бесспорную связь со строго сосредоточенной мелодикой знаменных напевов, имеющей много общих черт со старинным русским народнопесенным мелосом вообще. Этот вариант, по всей очевидности, не удов-

летворил Рахманинова своим чрезмерным аскетизмом и суровой тяжеловесностью. В другом же эскизном варианте (см. нотный пример 10) значительно возросла распевная гибкость мелодической линии, уже найдены все основные обороты темы. Однако для придания ей окончательного вида в этом варианте были сняты, выравнены отдельные слишком нервно заостренные мелодико-ритмические штрихи и отчасти, в нужной мере, восстановлена эпическая плавность и строгость.

В своих ранних сочинительских опытах молодой Рахманинов страстно увлекался разработкой сравнительно узкого круга экспрессивных вокально-речевых интонаций оперно-романсного характера. На этой основе у него созрела первая ярко оригинальная инструментальная тема — главная партия первой части концерта *fis-moll*, определившая облик большинства остальных его образов (более зрелых в двух первых частях и значительно менее — в финале). В связи с этим образное содержание первого концерта, при неотразимой обаятельности, не отличается особенно большой широтой.

Второй же концерт явился сочинением, открывшим период замечательного расцвета зрелого творчества композитора, круг жизненных и художественных впечатлений которого стал намного шире и разнообразнее. Вполне естественно, что в этом произведении сначала созрели более частные, локализованные образы — чудесная пейзажная лирика первой (побочная партия) и второй части, восторженно-праздничные, лирико-жанровые темы финала. И только после этого окончательно сложилась тема главной партии первой части — как замечательное обобщение углубившегося мировосприятия «лирического героя» концерта, сохранившего горячую искренность чувств, но закалившего волю и обогатившего свой жизненный опыт.





В. Д. Штенгельмейер

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
М. М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА В КИНО

В немногочисленных трудах, посвященных жизни и творчеству М. М. Ипполитова-Иванова, почти не встречается сведений о его работе в области музыки кино. Сам Ипполитов-Иванов в своих «Воспоминаниях» * вовсе не касается этого вопроса.

Между тем музыка его звучала уже во время демонстрации первых русских художественных немых фильмов («Понизовая вольница», «Ермак Тимофеевич», «Песнь про купца Калашникова»); им же писалась специальная музыка к первым советским звуковым фильмам («Карабугаз» и другие). Кроме того, как мы увидим из ряда документов, композитор постоянно проявлял большой интерес к тогда еще новому, молодому искусству — кино.

*

В первый период существования кино в России (1896—1906) русская кинематография пользовалась исключительно иностранными фильмами. Поэтому осенью 1907 года в Петербурге как сенсация было воспринято появление первой отечественной художественной картины, задуманной как фильм о «Борисе Годунове», который, однако, не был полностью закончен и шел под названием «Сцены из боярской жизни». О том, существовала ли музыка к этому фильму, ни в одном из известных нам источников не говорится. Первым законченным русским художественным фильмом был «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), выпущенный в 1908 году 15 октября в Петербурге, в ателье А. Дранкова. Сюжет этой картины, как и ряда последующих, ее музыкальное и художественное оформление были

* М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.

связаны с определенными историческими и художественными предпосылками.

Становление русских художественных фильмов проходило в период мрачной политической реакции (наступившей после поражения революции 1905 года), в атмосфере духовного гнета, что вызвало у многих деятелей искусства стремление к уходу от действительности, стремление обратиться к историческим темам. Первые русские кинокартины, видимо, отвечали этому настроению. Отсюда преобладание в них исторических сюжетов, причем заимствованных из источников самого разного, отнюдь не всегда высокого качества. Вместе с тем, нельзя не отметить, что подобное внимание к темам из русской истории с самого начала развития русского кино — имело и положительное значение.

Возникшая в расчете на широкого массового зрителя, русская кинематография первое время была близка лубочному «искусству для народа», продолжавшему существовать в России в начале XX столетия. Лубочные картины, ярмарочные представления, народные театры — все это перекликалось с оформлениями первых отечественных кинокартин. Показательно, что в их первых постановках участвовали преимущественно труппы народных домов: Петербургского, Московского (Введенского) и других. Эти кинокартины часто показывались в больших помещениях: в Петербургском летнем театре «Колизей» (фильм «Стенька Разин», или «Понизовая вольница», 1908), в Московском манеже («Песнь про купца Калашникова», 1909), в здании Московской консерватории («Оборона Севастополя», 1911) и т. д.

В период выпуска первых русских немых фильмов кинематография была особенно тесно связана с театром. И в театре и в кино одновременно шли одни и те же произведения (автором пьесы и киносценария часто было одно и то же лицо); актеры театра снимались для кино в театральных костюмах, в кино применялись декорации театральных постановок; в театре по ходу пьесы вводились кинематографические картины.

Одним из активных деятелей того времени в области кино был В. М. Гончаров; он был автором первых русских киносценариев и одним из первых борцов за внедрение музыки в киноискусство*. Им же был написан ряд пьес для театральных постановок, в том числе «Понизовая вольница», «Песнь про купца Калашникова» (по Лермонтову) и «Ермак Тимофеевич». Эти три пьесы сопровождалась музыкой Ипполитова-Иванова; они шли в разных театрах и, что примечательно, в те же годы, что и соответствующие им кинокартины, которые ставились

* См.: а) А. Ханжонков. Первый русский кинорежиссер. В сб. «Материалы и исследования по истории кино СССР». Библ. каб. ГИК (рукопись); б) «Вестник кинематографии», 1914, № 89 (9), стр. 19.

тоже по сценарию Гончарова. Так, спектакль — историческая былина «Понизовая вольница» шел в театре «Аквариум», как и аналогичная кинокартина, в октябре 1908 года*. Спектакль «Ермак Тимофеевич» шел в народном доме на Петербургской стороне в 1910 году**. В том же году была выпущена первая экранизация «Ермака». Ко времени второй экранизации (1914) спектакль шел в Сергиевском народном доме***. Обратим внимание на то, что в объявлениях о двух указанных спектаклях сообщается об использовании в них кинематографических картин****. Время и место постановки спектакля «Песнь про купца Калашникова» еще не установлены. Пьеса эта была издана С. Ф. Рассохиным в 1909 году*****, то есть в том же году, когда шла одноименная кинокартина.

Итак, перед нами проходят две линии развития зрелищного искусства: театр, приближающийся к кинематографу, с постановками на фольклорном материале, с пением песен, плясками и с кинематографическими картинками, ставящий свои спектакли в летних театрах и народных домах; и — кинематограф, приближающийся к театру по типу сценария и оформления фильмов (использование полотняных рисованных декораций, участие чтецов-декламаторов*****, певцов-солистов и т. п.), ставящий свои картины в больших помещениях, рассчитанных на «театрального» зрителя.

Приведем в качестве иллюстрации небольшую заметку из журнала «Рампа и жизнь»*****: «Акц. об-во Ханжонкова и К^о строит в настоящее время в Москве театр, задача которого — сблизить сцену и кинематограф. Картины... будут являться лишь дополнением к драматическим представлениям... Для музыкальной иллюстрации картин формируется симфонический оркестр. Интересным нововведением явится демонстрирование картин параллельно с художественным чтением отрывков того произведения, которое будет показано на экране... Театр будет закончен в начале ноября. Общая вместимость театра рассчитана на 2000 человек».

Музыкальное сопровождение во время демонстрации первых русских фильмов занимало большое место; помимо использования для иллюстрации различных ранее созданных музыкальных

* «Театр» от 19 октября 1908 г.

** А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, стр. 328.

*** «Голос Москвы» от 15 апреля 1914 г.

**** «Театр» от 19 октября 1908 г.

***** Пьеса имеется во Всесоюзной государственной библиотеке имени В. И. Ленина (Музей редкой книги).

***** В картине «Ермак — покоритель Сибири» некоторые сцены сопровождалась мелодекламацией — чтением монологов. См.: а) «Кинема», 1914, № 16—7, стр. 3; б) «Вестник кинематографии», 1914, № 102 (22), стр. 11.

***** «Рампа и жизнь», 1913, № 34, стр. 13.

произведений, иногда к данному фильму заказывалась специальная музыка (например, к фильму «Оборона Севастополя» — хормейстеру Мариинской оперы Г. А. Казаченко). К выступлению в кино часто привлекались большие музыкальные коллективы, хоры певчих, симфонические и духовые оркестры.

При этом весьма возможно, что музыкальное оформление первых русских кинокартин в принципе резко отличалось от позднейшего общепринятого музыкального оформления немых фильмов, то есть оно еще не было непрерывным от начала до конца картины. Основанием к этому предположению, с одной стороны, может служить, например, построение киносценария «Понизовой вольницы»*, где из музыкальных номеров упоминается только музыка увертюры, песня «Вниз по матушке по Волге» и музыка пляски; с другой стороны, и это особенно показательно,— использование во многих картинах самых различных способов звуковой иллюстрации (музыкальные номера, литературные декламации, разные звуковые эффекты), что само по себе исключало непрерывность музыкального сопровождения. Таким образом, принципы использования музыки в драматическом театре и в кино в то время определенно сближались. Обособление кино как нового зрелищного синтетического жанра происходит несколько позднее.

В дореволюционных газетах и журналах начала XX века, посвященных вопросам театра и кино, а также в работах и воспоминаниях деятелей кинематографии неоднократно встречается имя М. М. Ипполитова-Иванова как «первого крупного русского композитора, участвовавшего в постановке ранних фильмов»**, который «написал прекрасную музыку к ряду художественных картин»***. Во всех случаях упоминаются одни и те же три ранних немых фильма, сопровождавшихся специально к ним написанной музыкой Ипполитова-Иванова. Они указаны и в известном справочнике Вен. Вишневого****, выдержки из которого приводим ниже:

«8. — «Песнь про купца Калашникова». Драма в 4 сценах, 250 м. Т/Д А. Ханжонкова. Вып. 2/III 1909 г. Сцен. В. Гончарова. Музыка М. Ипполитова-Иванова».

«12. — «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). Истор. драма, 224 м. Ателье А. Дранкова. Вып. 15/X 1908 г. Сцен. В. Гончарова. Музыка М. Ипполитова-Иванова. Первая большая русская постановка (экранизация популярной песни «Из-за

* См.: В. К. Туркин. Драматургия кино. М., 1938, стр. 13—15.

** И. Л. Долгинский. Рождение художественного фильма в России. Библ. каб. ГИК (рукопись).

*** Ал-р Анощенко. Из полузабытой эпохи. В сб. «Материалы и исследования по истории кино в России», т. 1 (Дореволюционные кинофильмы, 1896—1917). Библ. каб. ГИК (рукопись).

**** Вен. Вишневский. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945.

острова на стрежень») в исполнении труппы Петербургского народного дома».

«399.— «Волга и Сибирь» («Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири»). Вторая экранизация. Историч. драма в 4 ч., 1600 м. Акц. об-во А. Ханжонков. Вып. 18/XI — 1914 г. Сцен. О-ва ознакомления с историч. событиями в России. Реж. В. Гончаров. Музыка М. Ипполитова-Иванова. Постановка была начата в 1911 г. Демонстр. в сопровождении чтеца, хора и орк. по муз. сценарию М. Ипполитова-Иванова».

Первая русская кинокартина — «Понизовая вольница», вышедшая с музыкой Ипполитова-Иванова, была короткометражным фильмом, довольно примитивно оформленным в духе народного лубка, но прошла с большой «помпой». В одной из недавно вышедших работ* прямо указывается, что успеху «Понизовой вольницы» у зрителей «немало способствовала и специально написанная для фильма музыка М. Ипполитова-Иванова». В более ранней по времени работе Н. А. Лебедева приводится любопытная выдержка из циркуляра А. О. Дранкова, вышедшего специально к этой картине, где сообщается, что композитором М. Ипполитовым-Ивановым была написана специальная увертюра к песне «Вниз по матушке по Волге», «могущая по желанию быть исполненной хором певцов, на граммофоне, пианино или оркестром»**.

О музыке Ипполитова-Иванова к монументальной исторической картине о Ермаке можно получить сведения из целого ряда газет и журналов того времени. Здесь имеются и краткие объявления о том, что музыка к этой картине «специально написана директором Московской консерватории»*** и что «при картине прилагаются ноты»****; имеются и довольно подробные заметки, даже с указанием на особенно удачно исполненные музыкальные номера (как, например, сообщение, что в театре «А. Ханжонкова и К^о» картина «поставлена была с сопровождением большого смешанного хора, увеличенного оркестра и солиста баритона * * *, художественный и материальный успех не оставлял желать лучшего. Театр оглашался аплодисментами после каждой части, и, действительно, моменты «Дай нам, боже», «Сказание о Ермаке», «Все умрем мы на чужбине, сложим головы в исполинских лесах» в музыкально-вокальной иллюстрации композитора М. М. Ипполитова-Иванова производят отличное впечатление...»*****).

* Л. П. Погожева. Введение. Статья в сб. «Очерки истории советского кино», т. I. М., 1956, стр. 16.

** Н. А. Лебедев. Очерки истории кино СССР, т. 1. М., 1947, стр. 15—18.

*** «Вестник кинематографии», 1914, № 93 (13), вклейка между стр. 52 и 53. См. также: «Кинема», 1914, № 16—7, стр. 3; 1915, № 2, вклейка перед стр. 1.

**** «Кинема», 1915, № 3-4, стр. 15.

***** «Вестник кинематографии», 1915, № 106 (3), стр. 16 и 21.

В архиве кинодеятели А. А. Ханжонкова, хранящемся в ЦГАЛИ, нами было обнаружено два документа (автографы), относящиеся к постановке фильма «Песнь про купца Калашникова».

Это, во-первых, статья Ханжонкова, предназначенная им для редакции газеты «Кино» и написанная в Ялте 30 января 1935 года*, которую приводим полностью: «Прочитав о смерти народного артиста республики М. М. Ипполитова-Иванова и перечисление, в связи с этим прискорбным событием, его заслуг в области музыки, я считаю своим долгом напомнить и о его заслуге в области применения музыки в кинематографии. В то время, когда все крупные люди от искусства чуждались какого-либо соприкосновения с этой только что нарождавшейся в нашей стране промышленностью, Михаил Михайлович, занимая пост директора Московской консерватории, написал в конце 1908 г. специальную музыку для картины «Песнь про купца Калашникова». Картина эта в феврале 1909 г. демонстрировалась на масленичных народных гуляньях в московском городском манеже, в сопровождении большого духового оркестра и хора певчих, исполнявших музыку композитора Ипполитова-Иванова, впервые** в России написанную для кинокартины».

Во втором документе из архива А. Ханжонкова, под названием «Первая кинокартина по Лермонтову», написанном им в Ялте 1 июня 1941 года***, мы находим дополнительные сведения: «Желая выпустить первую картину собственного производства как можно лучше, мы обратились к директору Московской консерватории композитору Ипполитову-Иванову с просьбой одинаково как дерзкой, так и необычной (кинематография тогда считалась делом несерьезным и малоуважаемым), а именно: написать специальную музыку для нашего «Купца Калашникова»...» И далее: «В Москве, после того как картина прошла по всем крупным кинотеатрам, она была показана еще раз (тогда обычно картина не повторялась) на масленой неделе в городском манеже на Моховой улице. Здесь в отведенной части общего помещения «Песнь про купца Калашникова» демонстрировалась в сопровождении духового оркестра и хора певчих, исполнявших прекрасную музыку Ипполитова-Иванова. Увертюра перед началом картины и апофеоз после окончания ее занимали больше времени, чем сама иллюстрация, и сеансы продолжались около часа».

О демонстрации в московском манеже этой картины со

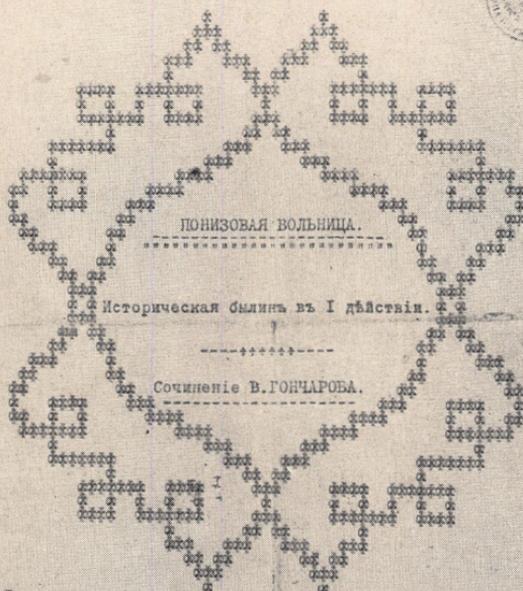
* ЦГАЛИ, ф. 987, оп. 2, ед. хр. 1. Факт публикации не установлен.

** Ханжонков говорит о музыке Ипполитова-Иванова к «Песне про купца Калашникова» как впервые в России написанной для кинокартины, очевидно, потому, что она была начата ранее «Понизовой вольницы» (хотя вышла позднее).

*** ЦГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. хр. 19.

21. MAR 1907

Не представляю себе, как
в Петербурге, *L. L. Koff* 1907
за *Волгоградского общества* *М. М. Иванов*



Музыка профессора и Директора
Московской Консерватории М. М. Иванова-Иванова.

№ 14
За №



Титульный лист сценария «Понизовой вольницы»

Танго № 4

Ах вот Евангелия при прот. М. И. Иванова
Кантата кантата гитара, нотами и
восточными гитарами. На восточном кантате
Стефан и кантата на ~~кантата~~ кантата
на восточном кантата и кантата. На восточном
(Занебное) Восточном.

Восточная мелодия.

Adagio

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f* are used throughout. The score is written in a fluid, handwritten style characteristic of early 20th-century musical manuscripts.

Реплика Коллеж 'Самый мой
аттестат, бзд врат' (см. №10).

«Восточная мелодия» из музыки М. М. Ипполитова-Иванова
к кинофильму «Ермак Тимофеевич»

специально написанной к ней музыкой Ипполитова-Иванова мы узнаём также и из книги Голдобина и Азанчеева*.

Сопоставляя приведенные выше примеры, можно было бы ожидать, что в архивах М. М. Ипполитова-Иванова** сохранились музыкальные и другие материалы и документы, относящиеся к его музыке для немых фильмов. Действительно, некоторые материалы имеются налицо; однако, на первый взгляд, они носят несколько спорный характер.

Так, в московском архиве М. М. Ипполитова-Иванова мы находим неопубликованный сценарий «Понизовой вольницы»*** — машинопись с рукописными вставками чернилами и с отметкой царской цензуры на титульном листе: «К представлению дозволено. С.-Петербург, 22 марта 1907». В конце сценария имеется следующая подпись: «Автор — действительный член Общества русских драматических писателей и оперных композиторов, член общества литераторов и ученых в России В. Гончаров». По строению его также можно определить, что это — сценарий спектакля, обрамленного кинематографическими картинками.

Вот его краткое содержание.

Сначала показывается «синематографическая картина», представляющая Волгу с плывущей по ней лодкой. При этом, еще до поднятия занавеса, исполняется увертюра Ипполитова-Иванова, сливающаяся с песней «Вниз по матушке по Волге» (звучащей при поднятии занавеса), которую поют приближающиеся в лодке люди (песню поют за сценой). Далее «синематографическая картина» кончается, и следует «явление первое», состоящее из разговорных диалогов, между которыми находятся два музыкальных номера: трио певцов, исполняющих, как указывается в сценарии, произведение Ипполитова-Иванова на слова А. К. Толстого «Рассеивается, расступается грусть под думами под могучими»****, и национальный танец персидской княжны. Имеется примечание: «Музыка играет за кулисами». После конца «явления» — снова кинематографическая картина, изображающая Волгу, и снова за сценой звучит песня «Вниз по матушке по Волге».

При сличении кратких сведений о музыке в разбираемом «либретто» с таковыми в «циркуляре» Дранкова и в изданном «сценариусе»***** кинокартины можно предположить, что и к пьесе и к картине должна была быть одна и та же увертюра.

* А. В. Голдобин и Б. М. Азанчеев. Пианист-иллюстратор кинематографических картин. Кострома, 1912, стр. 74—75.

** ГЦММК и ГПБ.

*** ГЦММК, ф. 2, № 7952.

**** Возможно, ошибка Гончарова. Это произведение у Ипполитова-Иванова не обнаружено.

***** См. Б. С. Лихачев. История кино в России (материалы к истории русского кино), ч. I, 1896—1913. Л., 1927, стр. 50—52 (циркуляр) и 53—56 (сценарий).

Среди музыкальных рукописей М. М. Ипполитова-Иванова в ГЦММК мы находим два автографа композитора: партитуру (для симфонического оркестра небольшого состава: флейта, гобой, фагот, труба, валторна, струнные и фортепиано) и переложение для фортепиано * музыкальной картины «На Волге» (соч. 50) **. На титульном листе партитуры Ипполитовым-Ивановым сделана следующая надпись:

«На Волге»

Музыкальная картинка для небольшого оркестра, соч. 50,
М. Ипполитова-Иванова.

Партитура

(написано для живых картин *** в исторических пьесах
«Понизовая вольница» и «Ермак Тимофеевич»,
соч. В. М. Гончарова)».

К партитуре приложена партия гармонiuма ****, введенного Ипполитовым-Ивановым, как указано им на титульном листе, «для замены духовых инструментов»; в самой партитуре соответственно этому сделаны пометки синим карандашом. Приводим начало партии гармонiuма:

The image shows a musical score for Harmonium. It consists of two systems of music. The first system is for the Corni (Horns), with dynamics 'f' and 'p'. The second system is for the Harmonium, with dynamics 'p', 'mf', and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

* Переложение издано П. Юргенсоном.

** ГЦММК, музсектор 1, № 229—230.

*** «Живые картины», или «живая фотография» — так в свое время назывались картины кинематографа. — В. Ш.

**** Гармонiuм (фисгармония), отличавшийся протяженностью звука и разнообразием тембра, в свое время был инструментом, распространенным в кинематографах, т. к. имел преимущества перед другими видами сопровождения; он считался более богатым по звучанию, чем фортепиано, и более гибким в отношении следования за картиной, чем оркестр. Иногда в кинематографах одновременно употреблялись оба инструмента.

См. И. Худяков. Гармонiuм как инструмент для иллюстраций. «Сине-фоно», 1914, № 15.



Естественно предположить, что это произведение написано композитором для кинокартины*.

В рукописях данной партитуры и клавира, как и в печатном издании, вокальная партия не выписана. Впоследствии в музыке к «Ермаку Тимофеевичу» эта же музыкальная картина, введенная под № 6, была несколько изменена: увеличен состав инструментов до состава большого симфонического оркестра и добавлена вокальная партия, образующая с оркестровым сопровождением одно целое. По структуре и характеру это программное симфоническое произведение, в процессе развития свободно сочетающееся с песней «Вниз по матушке по Волге», исполняемой запевалой и хором. Примечательно, что оно отличается своеобразной «динамической» изобразительностью, связанной, очевидно, с изменением соответствующего зрительного образа (над вокальной партией имеются замечания композитора: «Издали». «Приближаясь». «Удаляясь». «Вдали»).

Вот краткое описание музыкальной картины.

Раздаются короткие «трубные сигналы» духовых инструментов, которые продолжаются на фоне звучания струнных, подражающих плеску волн; после многократных проведений эти короткие мотивы чередуются с новой темой — начальной мелодией песни «Вниз по матушке по Волге» (в инструментальном проведении), которая разрабатывается и подводит к кульминации всей музыкальной картины. После спада кульминации вступает вокальная партия. Песня проводится несколько раз с динамическими изменениями, соответственно происходящему на

* В одной из ранних работ об Ипполитове-Иванове в списке его произведений музыкальная картина «На Волге» упоминается как произведение, написанное для салонного оркестра. В каталоге сочинений М. Ипполитова-Иванова (Изд. П. Юргенсона, 1911) под нею подписано «Orchestre de salon» (ГЦММК, ф. 2, № 432). Известно, что «салонные» оркестры были типичными ансамблями кинотеатров, и характерным признаком их являлось включение в их состав клавишного инструмента, обычно фисгармонии.

экране: она звучит сначала издали, приближается, потом удаляется и замирает вдали. Предпоследнее проведение куплета песни падает на репризу музыки первой части — спокойно «переливающиеся» звуки аккомпанемента и короткие призывные мотивы мелодии.

Таким образом, можно заключить, что музыкальная картина «На Волге» и была той «увертюрой к песне», которая исполнялась в начале и спектакля и кинокартины. Дата написания ее Ипполитовым-Ивановым не проставлена, но, судя по дате сценария, увертюра должна была быть написана не позднее марта 1907 года. Остальные музыкальные номера фильма и спектакля «Понизовой вольницы» в архивах композитора не сохранились; возможно, что они носили случайный характер, были так называемыми «вставными номерами».

Музыка Ипполитова-Иванова к «Ермаку Тимофеевичу» сохранилась в нескольких рукописных вариантах*.

Это произведение довольно большого масштаба; оно состоит из инструментальной увертюры, пролога («Сказание о Ермаке») с участием певца-солиста, вставного номера (упомянутая выше музыкальная картина «На Волге»), отдельных оркестровых номеров (стрелецкий марш, татарская и русская пляски) и десяти хоров — мужских и женских. Во многих эпизодах широко используется фольклорный материал: отдельные мотивы и песни.

Музыкальные образы увертюры связаны с основными характеристиками последующих номеров. Она начинается медленным вступлением, состоящим из двух разделов (второй из них построен на теме песни из мужского хора № 5 «Не шуми, мати зеленая дубравушка»), после которого следует обычное сонатное Allegro с двумя контрастными темами. Главная тема — стремительная, волевая, с подчеркнутой ритмической фигурой:



перекликающаяся с построенными на такой же ритмической формуле интонациями стрелецкого марша. Побочная тема —

* ГПБ: клавир с пением — автограф; партитура и клавир — копии (шифра не имеют). ГЦММК: партитура — автограф (о. ф. 1, № 1021). Клавир с пением (как музыка к пьесе Гончарова) был издан в Москве П. Юргенсоном, издания же полной партитуры или отдельно партитуры музыкальной картины «На Волге» не обнаружено.

сенная, лирическая; в нее вплетается попевка известной бурлацкой песни:



Разработка увертюры подчеркивает ведущее значение песенного начала: она построена на элементах побочной темы (где особенно вычленяется приведенная выше попевка) и на начальном мотиве песни «Вниз по матушке по Волге».

Другой наиболее значительный музыкальный номер — пролог (№ 2) * — выдержан в былинном стиле; размеренно звучит песня о Ермаке в исполнении старика гусяря:

За Уральским хребтом, за рекой Иртышом,
На далеких отрогах Алтая...

Рукопись партитуры (автограф), хранящейся в ГЦММК, имеет следующую надпись на титульном листе:

«ЕРМАК ТИМОФЕЕВИЧ»

Историческая пьеса В. М. Гончарова.

Музыка

М. Ипполитова-Иванова

Соч. 53

Партитура

(Для большого оркестра)

Некоторые музыкальные эпизоды (№№ 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12 и 14) не выписаны, а только указаны. Это хоровые номера, которые исполнялись, как отмечено в рукописи, мужским и женским хором а cappella (№ 14 исполнялся или а cappella, или с военным оркестром). В клавире эти номера выписаны с дублирующей их партией фортепиано, но с оговоркой: «Piano ad libitum». К рукописи приложен отдельно небольшой музыкальный эпизод «Восточная мелодия» (лагерь Ермака при Иртыше. Действие IV. Вступление), написанный, как указано композитором, для гобоя и арфы или фортепиано (фото № 2) **.

* Исполнялся как самостоятельное произведение Ф. И. Шаляпиным. См. программу концерта от 4 октября 1914 г., библиотека ГЦММК, № 9618/Хр.

** Рукописи (копии) всей партитуры и этого эпизода имеются в библиотеке МОЛГК.

В изданном клавире музыки к пьесе этот эпизод отсутствующий. Возможно, что исполнение его в пьесе было необязательным и что он предназначался для иллюстрации кинокартины.

Среди ленинградских рукописей «Ермака» представляет интерес партитура (копия), имеющая на переплете пометку торгового дома Ханжонкова и К^о. Очевидно, это были ноты, которые принадлежали кинематографической фирме А. А. Ханжонкова, выпускавшей в свет обе экранизации «Ермака» (1910 и 1914), и, как указывалось в объявлениях (см. выше), прилагались к картине. В эту рукопись включен номер «Восточная мелодия», но нет пролога, который мог исполняться в фильме только в исключительных случаях, поскольку требовал выступления певца-солиста.

Даты в экземпляре Ханжонкова нет. В конце рукописи, находящейся в ГЦММК, композитором проставлена дата: «1910 год, август». Таким образом, в первой экранизации Ермака, выпущенной в феврале 1910 года, музыка Ипполитова-Иванова полностью быть использованной не могла, да о ней в этот период в печатных источниках и не упоминалось. Во время же его второй экранизации (готовившейся в 1911—1914 годах) о музыке, как мы видели, говорилось довольно подробно и даже перечислялись особенно удачные музыкальные номера, которые вызывали аплодисменты публики. Для новой постановки фильма и могла предназначаться партитура с пометками фирмы Ханжонкова.

Если в отношении двух первых произведений можно легко установить определенную связь между утверждениями кинодеятелей, что Ипполитов-Иванов писал специальную музыку к первым русским кинокартинам, и сохранившимися архивными материалами, то вопрос о создании музыки к «Песне про купца Калашникова» является более сложным.

В архиве ГЦММК имеется рукопись музыкального произведения (партитура для симфонического оркестра и хора) к «Песне про купца Калашникова»*, без начала, состоящая только из следующих номеров: Картина 1, № 7. Вступление; Действие II, № 8. Вступление и мужской хор «Не одна во поле дороженька»; Картина 2, № 9. Кулачный бой и выход царя; № 10. Мелодекламация. Прощание Калашникова.

Над № 10 написано карандашом: «Что и ты не оставлен моей милостью». В конце рукописи подписано: «29/ХІ 1910 г. Новочеркасск-на-Дону. Капельмейстер Войскового оркестра В[ойска] Донского Франц Францевич [Хланда]»**.

* ГЦММК, ф. 2, № 7874.

** Рукопись описана как произведение Ф. Ф. Аландера. Здесь очевидна ошибка. По запросу ГЦММК Областной музей истории донского казачества сообщил, что сведениями о Ф. Ф. Аландере он не располагает, но что в Новочеркасске был капельмейстер по фамилии Хланда (отноше-

Ни в одной из работ, посвященных Ипполитову-Иванову, о музыкальном произведении на этот сюжет не упоминается. Однако в упомянутом выше рассохинском издании пьесы «Песнь про купца Калашникова» (в двух действиях и двух картинах; переделана по поэме Лермонтова В. М. Гончаровым) на титульном листе напечатано, что музыка к ней написана М. М. Ипполитовым-Ивановым. Ноты к пьесе не приложены, но в ней указаны и моменты, где по ходу действия звучит музыка, и названия музыкальных номеров, и даже характер их исполнения. При сличении этих номеров с рукописью ГЦММК возникает предположение, что произведение, под которым стоит подпись Хланды, сочинено Ипполитовым-Ивановым.

Поскольку начало рукописи утеряно, приводим полностью всю музыкальную программу из рассохинского издания пьесы:

Действие 1. Пир у Ивана Грозного. Увертюра (исп. оркестр). «Слава» (исп. оркестр и хор). Первая песня гусяря (под аккомпанемент фортепиано). Мелодекламация. Вторая песня гусяря. «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка» (исп. хор). Русская пляска*. Картина 1. Улица Москвы. Кирибеевич и Алена Дмитриевна. Оркестровая интродукция (исполняется до поднятия занавеса. Далее вся картина идет под музыку). Действие II. У Калашникова. Увертюра (исп. оркестр). «Не одна во поле дороженька» (исп. хор за сценой. Все действие идет под непрерывное пение *pianissimo*). Картина 2. Красная площадь. Увертюра (исп. оркестр. Музыка сильная, громкая — иллюстрация кулачного боя, — далее переходит в тихую, нежную. После слов Грозного «Что и ты не оставлен моей милостью» музыка играет *pianissimo*). Мелодекламация. Прощание Калашникова.

Какой оркестр играет — симфонический или духовой, — в пьесе не указано. По приведенным выше сведениям, свою музыку к фильму Ипполитов-Иванов написал как произведение для духового оркестра и хора; возможно, что для пьесы им было сделано переложение для симфонического оркестра с хором (возможно также, что переложение было сделано Хландой). Известно, что лица, переписывающие рукописи, иногда ставили

ние № 182 от 25 июня 1958 г.). При внимательном рассмотрении подписи на рукописи (с росчерком) действительно подтверждается, что подпись принадлежит Хланде. Какое отношение имел Хланда к Ипполитову-Иванову и почему к последнему могла попасть его рукопись — об этом сведений ни в архивных материалах, ни в других источниках не имеется. Возникает предположение, что с Ф. Ф. Хландой как с дирижером Ипполитов-Иванов мог познакомиться во время своей концертной поездки в 1908 г. в Ростов-на-Дону, где композитор дирижировал большим симфоническим оркестром. В том же году готовилась постановка фильма о Калашникове. Музыкальные замыслы Ипполитова-Иванова мог узнать Хланда и заинтересоваться ими как исполнительским репертуаром.

* Далее следуют номера, соответствующие имеющимся в рукописи.

свои подписи в конце работ. Таким образом, подпись Хланды еще не исключает авторства Ипполитова-Иванова. Некоторые особенности композиции, например песенность тем в инструментальных эпизодах, использование популярных народных песен в хоровых номерах, приближают это произведение к музыке Ипполитова-Иванова к двум другим, упоминавшимся выше, пьесам Гончарова*.

Ниже приводим начало картины с мужским хором (№ 8, по рукописи):

4 Adagio

I. II. Trombe in B
mf

I. II. Corni in F
p

III
p

Tenori
Coro
Basso

I
Violini
p

II
p

Viola
p

Violoncello
p

Contrabasso
p

col Violoncello

* Гончаров знал Ипполитова-Иванова до знакомства композитора с Ханжонковым (см. упомянутую выше статью А. Ханжонкова «Первый русский кинорежиссер»). Они могли встречаться в связи с общественной деятельностью композитора в области театра. Так, например, Ипполитов-Иванов был одним из активных участников Первого всероссийского съезда сценических деятелей, организованного Русским театральным обществом в Москве в 1901 г. (См. К. Сеженский. М. М. Ипполитов-Иванов. «Советская музыка», 1935, № 3). Может быть, по инициативе Гончарова Ипполитов-Иванов и был приглашен Ханжонковым для написания музыки к фильму о Калашникове.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано-сопровождение. В вокальной партии (верхние три системы) слышны ноты и текст: «Не од - на в по - ле». Музыкальное сопровождение (нижние пять систем) включает фортепиано и виолончель/контрабас. Динамические обозначения: *p* и *pp*.

При сопоставлении членения музыкального произведения (рукопись ГЦММК) и упомянутой выше пьесы мы видим, что в рукописи, как и в пьесе, два действия и две картины. Что же касается кинокартины, основных сцен в которой, по утверждению Ханжонкова, было четыре (1. Пир у царя Ивана Васильевича Грозного; 2. Нападение опричника Кирибеевича на жену купца Калашникова; 3. Объяснение Калашникова с женой; 4. Кулачный бой Калашникова с Кирибеевичем)*, а по более точному указанию киноведа Иезуитова — пять (пятая сцена — казнь Калашникова)**, то сохранившиеся музыкальные эпизоды рукописи отвечают и четвертой и пятой сценам фильма. Введение эффекта мелодекламации (№ 10 по рукописи) в рав-

* См.: А. Ханжонков. 1-я кинокартина по Лермонтову. ЦГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. хр. 19.

** Н. М. Иезуитов. Стенограмма лекций по истории киноискусства в СССР для аспирантов 1 курса. 1937, стр. 9—10. Библиограф. каб. ГИК (рукопись).

ной мере может относиться и к драматическому спектаклю, и к кинопостановке.

Несомненное преобладание музыкального начала (иногда, как указано в пьесе, целые картины шли сплошь под музыку), иллюстративный характер некоторых эпизодов (сцена кулачного боя) также говорит о том, что это произведение задумано было для кинематографа.

Отсюда становится еще более очевидным, что музыка, зафиксированная в рукописи Хланды, принадлежала не кому иному, как Ипполитову-Иванову, и была написана композитором по просьбе Ханжонкова для постановок и в кино, и в драматическом театре.

Таким образом, все три ранних русских художественных немых фильма — «Понизовая вольница», «Ермак Тимофеевич», «Песнь про купца Калашникова» — действительно шли с музыкой М. М. Ипполитова-Иванова. В равной мере в тот же период времени эта музыка была использована в драматических пьесах того же названия, поставленных по театральному сценарию автора аналогичных сценариев для кино. Предназначалась ли она композитором первоначально для кино или для театра, не имеет особо важного значения, так как принципы ее использования в обоих случаях были тогда, видимо, одинаковы. Но если принять во внимание неоднократное упоминание в различных печатных источниках, что Ипполитовым-Ивановым сочинялась специальная музыка для определенных кинокартин, то вполне возможно предположить, что исходным пунктом в создании этих музыкальных произведений явилось именно кино.

*

Последующее развитие музыки немного кино шло двумя различными путями. С одной стороны, были многочисленные кадры иллюстраторов (иллюстраторы-импровизаторы и иллюстраторы-компиляторы, то есть пользующиеся готовыми музыкальными эпизодами, взятыми из произведений разных композиторов). С другой стороны, наблюдались отдельные попытки создания специальной музыки к данной кинокартине*.

Стремительный рост кинематографического искусства, вызывавшийся его громадной и все увеличивавшейся популярностью, повышал требования и к музыкальному сопровождению, в смыс-

* «Страшная месть» по Гоголю, муз. И. Н. Худякова, исп. оркестр — «Кинотеатр и жизнь», 1913, № 5; «Нина», киноопера на текст В. М. Гончарова, муз. А. Ф. Арен[д]с — «Киножурнал», 1915, № 17-18; «Ванька-ключник», автор музыки не указан — «Киножурнал», 1916, № 9-10; «Иола», киноопера, муз. В. А. Зиринг — А. Гран. Музыка в советском кино (вступ. статья к книге: Г. Эрдман, Д. Бечче, Л. Брав. Музыка и фильм. М., 1930).

ле более полного соответствия его зрительным образам. Вопрос о создании специальной киномузыки не раз поднимался и в теории (в специальных статьях) и на практике, но действительно серьезные попытки были сделаны уже после Октябрьской революции*.

О новых произведениях М. М. Ипполитова-Иванова для новых фильмов ничего не известно. Однако музыкой кино, как немного, так и — позднее — звукового, он продолжал интересоваться до конца своей жизни**.

Так, когда шли съемки кинокартины «Абрек Заур», Ипполитов-Иванов интересовался всем ходом и техникой работы, бывал в Первом художественном кинотеатре, где детально знакомился с фильмом.

В 1926 году при Ассоциации революционной кинематографии (АРК) была образована секция киномузыки***, которая объединяла композиторов, иллюстраторов (импровизаторов) и дирижеров (компиляторов)****. Задачей секции было изучение связи музыки и кино с целью установления методов для наилучшего музыкального сопровождения кинокартин. Ответственным секретарем секции был избран В. Л. Мессман***** (его деятельность в области кино впоследствии оказалась тесно связанной с деятельностью Ипполитова-Иванова). В 1927 году эта секция устраивала конкурс на лучшего киноиллюстратора Москвы. «В почетные председатели жюри конкурса избраны: наркомпрос А. В. Луначарский, председатель ЦК Всерабис Ю. М. Славинский и композитор Ипполитов-Иванов»*****.

В 1928—1929 годах в помощь киноиллюстраторам выпускались специальные альбомы киномузыки. По-видимому, Ипполитов-Иванов был хорошо знаком с такими пособиями, поскольку в книге Д. Блока и С. Бугославского, вслед за объявлением о выходе в свет таких альбомов, был напечатан положительный отзыв о них «народного артиста М. М. Ипполитова-Иванова»*****.

Появление звука в кино встретило горячее одобрение композитора. «Просмотры [фильмов] привлекали огромный интерес

* Первым советским композитором, создавшим музыку к немому фильму («Абрек Заур», 1925—1926), был Вл. Мессман. Далее следует назвать: Дудкевич — «Капитанская дочка», Шостакович — «Новый Вавилон», Архангельский — «Поликушка», Дешевов — «Обломки империи», Астраханцев — «Спящая красавица» и др.

** См., например: а) Вл. Мессман. Друг кино (о работе Ипполитова-Иванова в области звукового кино). «Кино» от 4 февраля 1935 г.; б) Письмо Вл. Мессмана из Алма-Аты от 10 июня 1958 г., ГЦММК, ф. 2.

*** «Кино» от 6 апреля 1926 г.

**** См.: Вл. Мессман. За киномузыку. «Кино и фронт», 1927, № 7-8.

***** «Кино» от 21 сентября 1926 г.

***** «Кино» от 12 апреля 1927 г.

***** См.: Д. Блок и С. Бугославский. Музыкальное сопровождение в кино. М.—Л., 1929, вклейки в конце книги.

Михаила Михайловича, который всегда оживленно реагировал на просматриваемое» *.

В 1933 году Главное управление кинофотопромышленности (ГУКФ) предложило Ипполитову-Иванову совместно с Мессманом провести работу над исследованием: «Звук в фильме». Они должны были просмотреть семнадцать советских звуковых фильмов выпуска 1932—1933 годов ** и отчет по проделанной работе представить в ГУКФ. Среди них были фильмы, музыка которых написана известными советскими композиторами — Василенко («Окраина»), Кабалевским («Петербургская ночь»), Прокофьевым («Поручик Кижэ»), Шапориним («Дезертир»), Шостаковичем («Встречный») и другими. В своем отчете Ипполитов-Иванов должен был ответить на определенные вопросы, связанные с новыми возможностями использования звука в кино: 1) насколько в этих фильмах закономерны, продуманны и осмысленны взаимодействие и взаимодополнение зрительного и звукового образов; 2) существует ли глубокая внутренняя художественная связь между звучащей фонограммой и зрительным кадром; 3) создана ли привнесением звука в фильм новая категория искусства ***.

Предварительные итоги просмотров были опубликованы в статье «Звук в фильме» (за подписью народного артиста республики М. Ипполитова-Иванова и Вл. Мессмана) ****. По приведенным в ней тезисам можно судить, насколько критичен, глубок и разносторонен был проделанный ими анализ звуковой ткани фильмов. Здесь Ипполитов-Иванов выступает как исследователь совершенно новой области, является одним из пионеров — теоретиков музыки звукового кино. Он исследует звук как элемент фильма, определяет качество и композиторской работы, и звукозаписи, обращает внимание на характер монтажа.

Многие положения Ипполитова-Иванова бесспорно заслуживают внимания. Так, он подчеркивает организующую роль музыки в новом плане — как элемента, определяющего и цементирующего форму кинокартины; фильм в целом, по его представлению, это не случайное механическое сцепление звучащей фонограммы с зрительными кадрами, а осмысленное взаимодей-

* Вл. Мессман. Друг кино. Об исключительном интересе композитора к молодому советскому кино писал также С. Бугославский в своей статье об Ипполитове-Иванове, который, по его словам, часами просиживал в темной просмотровой комнате, изучая музыку советских тонфильмов (С. Бугославский. М. М. Ипполитов-Иванов. «Говорит СССР», 1935, № 3, стр. 22—23).

** «Иван», «Анненковщина», «Марionетки», «Гроза», «Иудушка Головлеv», «Конвейер смерти», «Поручик Кижэ», «Дезертир», «Жить», «Анкара — сердце Турции», «Петербургская ночь», «Моя родина», «Встречный», «Окраина», «Путевка в жизнь», «Восстание рыбаков», «Гармонь».

*** См. Б. З. Шумяцкий. Кинематография миллионов. Опыт анализа. М., 1935, гл. V.

**** «Кино» от 22 июля 1934 г.

ствии зрительного и звукового элементов. Он критикует старый иллюстративный характер музыкального сопровождения (так как, по его мнению, музыка должна углублять и расширять идею фильма) и затрагивает вопрос о психологическом воздействии музыки, которая должна вызывать зрительные ассоциации. Он указывает на необходимость изменения традиций музыкального сопровождения, которое в те годы в немом кино, как правило, было непрерывным; в звуковых фильмах должны выделяться определенные моменты (сжатая содержательная речь, осмысленный монтажный нюанс), свободные от музыки. Наконец, он выделяет жанровые признаки звукового кино (связывая их с идеей, зрительным материалом и структурой фильма), говоря о едином звуковом образе, проходящем через весь фильм; о тематической повторяемости (то есть о лейтмотивности) как наиболее характерном для кинофильма принципе музыкального построения. В музыке кино он предпочитает полифонический стиль изложения, лучше звучащий в записи, но использовать его предлагает не постоянно, а эпизодически. Музыкальный язык в фильме, по его мнению, должен обладать ясностью, доходчивостью, убедительностью.

Многие вопросы, затронутые композитором, актуальны и в наше время. К ним относится, например, выдвинутое Ипполитовым-Ивановым положение о том, что творческие задачи композитора, место, роль и характер музыкально-звуковых элементов могут и должны определяться уже при работе над сценарием, до начала съемок; что только при данных условиях музыка фильма будет отвечать его общей идее и замыслу; что, вследствие этого, необходимо учредить институт звукорежиссеров, участвующих во всем процессе создания фильма.

Некоторые же положения, выдвинутые Ипполитовым-Ивановым, кажутся нам субъективными, обусловленными его личным композиторским вкусом (например, предпочтение, отдаваемое им песенной музыке, камерным музыкальным эпизодам и повествовательным элементам) или вызванными техническим несовершенством звукозаписи (например, положение о непригодности для кино музыки, написанной для большого симфонического оркестра).

В целом это был первый серьезный опыт музыкально-критического анализа, который, несомненно, является исторической вехой на пути развития кино.

Новые перспективы, открывшиеся перед музыкой в звуковом кино, казалось, вновь пробудили творческий интерес композитора. Менее чем за год до своей кончины Ипполитов-Иванов решает начать работу в новой для себя области: он задумывает совместно с Вл. Мессманом звуковой песенный фильм на материале советской действительности; в апреле 1934 года в «Вечерней Москве» была помещена их коллективная творческая заявка под названием «Страна поет» (так условно должен был

называться фильм), в которой излагались творческие взгляды композитора на музыку кино.

Фильм этот не был осуществлен, но программа и музыкальное содержание его довольно подробно раскрыты в названной статье, что видно из приводимой ниже выдержки:

«Идея фильма — показать через песни народностей Советского Союза тяжелый гнет российского прошлого и идущую вперед новую жизнь в стране Советов.

...Песни. Грузинские, татарские, бурятские. Песни народов. Песни печали, гнета, безволя. Песни радости, торжества, подъема.

Сквозь песни — жизнь. Вчерашняя. Сегодняшняя. Из песни — в действие. Из действия — в песню.

Песенный материал — в подлинниках и симфонической разработке.

В основе фильма — музыка народов СССР».

Музыки к фильму «Страна поет» в архивах Ипполитова-Иванова нет. В фондах ГЦММК хранится небольшая незавершенная рукопись (7 нотных страниц, автограф Ипполитова-Иванова) со следующим заголовком: «Утро». Кинокартина. Музыка М. Ипполитова-Иванова. Клавир*. Судя по разметкам хронометража, сделанным на двух первых страницах, эта музыка предназначалась для звукового кино. Интересно, что здесь композитор возвращается к давно написанной им музыке для немого кино и дает полностью, с той же фактурой (хотя и в другой тональности) побочную партию из увертюры к «Ермаку Тимофеевичу»:



Поскольку эта рукопись не окончена и не имеет даты, трудно утверждать, предназначалась ли эта музыка для самостоятельной картины с названием «Утро», или она являлась эпизодом какого-нибудь другого, например, упомянутого выше фильма.

В августе того же года Ипполитов-Иванов работает над звуковым фильмом «Карабугаз» («Черная пасть») на тему о гражданской войне в Казахстане, по одноименному произведению К. Паустовского. В ГЦММК находится ряд материалов

* ГЦММК, ф. 100 (о. ф., № 266).

(музыкальные рукописи — клавир и один оркестрованный номер, киносценарий и другие материалы)*, связанных с этой работой и свидетельствующих о тщательной продуманности плана, о детальной разработке музыкального материала, построенного по строго фиксированному хронометражу. В музыке этого фильма особенно удачны места восточного стиля (на народные темы), в том числе две песни Бекмета.

К сожалению, эта работа не была закончена Ипполитовым-Ивановым**, так как через несколько месяцев (28 января 1935 года) его не стало в живых. По просьбе Госкинотреста «Восток-фильм», в том же году работа была передана композитору С. И. Потоцкому для внесения некоторых изменений и доработки музыкальной композиции***.

Подводя итоги, невольно хочется отметить тот объемный период времени (1908—1935), на протяжении которого М. М. Ипполитов-Иванов постоянно был связан с музыкой кино. Его творческая деятельность в этой области началась в период появления первых русских художественных немых фильмов; музыку к звуковому фильму он писал в последний год своей жизни. Сюжеты, к которым обращался композитор, отвечали его художественным наклонностям. Они затрагивали исторические темы и давали возможность широкого применения фольклора: мелодий народных песен и танцев, красочных жанровых сцен, образов из народной жизни. В последнем произведении — «Карабугаз» — он обращается к народной музыке братских восточных республик, разработка которой составляла определенную линию в творчестве Ипполитова-Иванова и связана с лучшими его симфоническими произведениями («Кавказские эскизы», «Тюркские фрагменты», «В степях Туркменистана», «Музыкальные картинки Узбекистана»).

Как композитор и теоретик, Ипполитов-Иванов внимательно изучает природу звукового кино, законы нового вида музыкального сопровождения фильмов. Это были лишь первые шаги, но многое, подмеченное им, действительно и в наши дни, когда пути развития и специфические особенности киномузыки как жанра становятся предметом глубокого исследования. Среди ведущих русских и советских музыкантов М. М. Ипполитов-Иванов бесспорно является первым активным музыкальным деятелем отечественной кинематографии, по праву занимающим в ней почетное место.

* ГЦММК, ф. 2, №№ 11—15, 7956—7988.

** Степень отражения теоретических установок Ипполитова-Иванова в его творческой практике (фильм «Карабугаз») является темой специальной работы, требующей тщательного ознакомления не только с музыкальными рукописями, но и с рядом соответствующих материалов в советских кинсархивах.

*** ГЦММК, ф. 2, №№ 7871—7872.



Е. Е. Бортникова

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ

(Альбом А. Н. и Л. М. Виноградских)

Перед нами альбом в потертом кожаном переплете. Внутри листы — голубые, зеленые, желтые, розовые... с золотым обрезами.

Перелистывая альбом, находим в нем наклеенные письма, многочисленные надписи-автографы, фотографии крупнейших композиторов и исполнителей — Чайковского, Римского-Корсакова, Ауэра, Балакирева, Кюи, Рахманинова, Сафонова, Шаляпина, Годовского, Ландовска, Массне, Сен-Санса, Сибелиуса, Титта Руффо и многих других. Эти документы открывают нам интересные страницы музыкальной жизни Киева 90-х и 900-х годов, когда председателем Киевского отделения РМО и дирижером местных симфонических концертов состоял Александр Николаевич Виноградский.

Чрезвычайно строгий и требовательный к отбору произведений и качеству их исполнения, А. Н. Виноградский немало способствовал поднятию уровня симфонических концертов в Киеве, которые в этот период можно сравнить с концертами в Москве и Петербурге. Виноградский стремился познакомить публику с лучшими сочинениями русских и зарубежных композиторов. Многие концерты целиком посвящались произведениям Бетховена, Берлиоза, Чайковского, Римского-Корсакова. В программы своих концертов дирижер включал и такие редко исполняемые сочинения, как оратория «Потоп» Сен-Санса, «Реквием» Керубини.

Начиная с 1894 года, А. Н. Виноградский неоднократно ездил за границу, где дирижировал концертами, посвященными исключительно русской музыке¹.

Многолетняя дирижерская деятельность весьма расширила круг музыкальных связей А. Н. Виноградского. Исполнение им произведений современных композиторов и совместные выступ-

ления с выдающимися музыкантами нашли то или иное документальное отражение в описываемом нами альбоме.

*

Одним из любимейших русских композиторов Виноградского был, несомненно, П. И. Чайковский, произведения которого дирижер постоянно включал в программы своих концертов. Виноградский был первым исполнителем в Киеве пятой симфонии (21 марта 1898 года) и симфонии «Манфред» (17 октября 1898 года).

Известно, что Чайковский бывал в Киеве неоднократно. В сентябре 1889 года он слушал в Киевском театре оперу «Евгений Онегин», а 19 декабря 1890 года присутствовал на премьере оперы «Пиковая дама». Незадолго до его приезда в Киев Виноградский устроил 5 декабря 1890 года концерт из произведений Чайковского (в связи с 25-летием музыкальной деятельности композитора). Исполнялась четвертая симфония, вальс из балета «Спящая красавица» и «Итальянское каприччио», а также несколько фортепианных и вокальных произведений.

Позднее, при встрече с Виноградским, Петр Ильич подарил ему свою фотографию с надписью: «Александр Николаевичу Виноградскому глубоко благодарный за концерт П. Чайковский. 5-го декабря 1890 года». Эта фотография была воспроизведена на программе симфонических собраний Киевского отделения РМО 4 и 6 декабря 1893 года, посвященных памяти П. И. Чайковского.

Установившиеся дружеские отношения навели, очевидно, Виноградского на мысль обратиться к композитору с просьбой дать рекомендации пианистке, солистке киевских концертов А. Н. Штосс-Петровой, уезжавшей на гастроли в Париж. В ответ Петр Ильич прислал А. Н. Виноградскому письмо, которое мы и находим на 3 листе альбома.

Письмо П. И. ЧАЙКОВСКОГО

г. Клин, Моск[овской] губ.
9 окт[ября] 1892 г.

Дорогой Александр Николаевич!

Поспешаю исполнить Ваше желание, но сильно сомневаюсь, что прилагаемые при сем письма мои к Lamoureux² и Solonny³ возымеют желаемое г-жой Штос[s]-Петровой действие. Подобных писем я в последние годы написал бесчисленное множество (именно к вышеупомянутым двум синьорам⁴), и ни одно из них не привело ни к чему. Да оно и понятно. Пианисты и пианистки со всех концов Европы стекаются в Париж в чаянии поиграть в том или другом концертном учреж-

дени, и лишь ничтожный процент добивается цели, да и то, между нами будь сказано, совсем не потому, что привезли с собой рекомендательные письма, а в силу разных особенных обстоятельств и действий. Итак, если г-жа Штос[с] удостоится приглашения или Lamougeux, или Colonna, то это будет: 1) потому что игра ее особенно выдающаяся, так что она может поразить парижскую публику (таким образом играл, напр[имер], в Париже Сапельников⁵ и у Lamougeux, и у Colonna), или 2) потому что г-жа Штос[с]-Петрова, будучи очень красива, понравится означенным тузам как женщина, или же 3) потому что... Но лучше умолчу, ибо достоверного ничего не знаю, но много слышал про жадность к деньгам одного из гг. знаменитых дирижеров.

Во всяком случае письма мои послужат г-же Петровой для начала знакомства.

Вот-с, многоуважаемый Александр Николаевич, на сей раз я уже не нуждался в напоминании Вашего имени и отчества. Это было бы с моей стороны слишком неблагодарно и не деликатно. Передайте, пожалуйста, от меня усердный поклон Лидии Михайловне, а также всем общим друзьям и приятелям, в особенности же милому, симпатичному генералу Драгомирову⁶.

Искренне преданный

П. Чайковский.

В начале 1891 года, 2 февраля, А. Н. Виноградский дал концерт (с участием М. Е. Медведева и О. С. Миргородской), посвященный другому корифею русской музыки — Н. А. Римскому-Корсакову. В концерте исполнялись «Антар», скерцо из третьей симфонии, отрывки из опер «Снегурочка» и «Майская ночь» и в заключение «Испанское каприччио».

Осенью того же года, 19 октября, А. Н. Виноградский исполнил симфоническую картину «Садко» Римского-Корсакова, о чем известил автора, послав ему программу и рецензию на концерт. Николай Андреевич поблагодарил его следующим письмом (лист 16).

Письмо Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

С.-Петербург.
1 ноября 1891 г.

Милостивый государь Александр Николаевич, очень благодарен вам за присылку программы и за известие об успехе «Садко», который вполне отношу к исполнению под вашим руководством. Пьеса эта довольно трудная и недостаточно удобная для исполнения по тональности и некоторым неловким подробностям, а потому добиться тонкого исполнения ее — задача нелегкая. Другие мои вещи в этом отношении гораздо

благодарнее. Тем более мне приятно узнать, что она прошла хорошо.

Прошу вас принять уверение в моем искреннем уважении к вашей деятельности.

Н. Р.-Корсаков.

В юные годы, по окончании Петербургской консерватории, А. Н. Виноградский занимался некоторое время у М. А. Балакирева, с которым, очевидно, и позднее состоял в дружеских отношениях, судя по сохранившемуся в альбоме письму (лист 14).

Письмо М. А. БАЛАКИРЕВА

[Петербург].
[9 мая 1893 г.]

Дорогой Александр Николаевич.

Письмецо Ваше с известием, что Вы от 1 августа по 15 сентября будете отсутствовать из Киева, меня очень опечалило, так как единственное время в году, когда я могу воспользоваться отпуском,— это время с 10 августа по 1-е октября, в которое обыкновенно их величества по окончании лагерей уезжают или в Данию, или в Польшу (в Спалу), или куда-нибудь в другое место⁷. К 1-му октября обыкновенно все должны быть на местах, так как в первых числах этого месяца ожидается обыкновенно их возвращение. Ехать же в Киев и не застать там Вас было бы для меня очень нерадостно, а потому, если Вам невозможно ранее 15-го сентября освободиться и возвратиться в Киев, то, мне кажется, разумнее будет мне отложить свое путешествие до лета 1894-го года, если только мы будем живы и здоровы.

На всякий случай все-таки сообщите Ваш летний адрес. Может быть, какое-либо неожиданное обстоятельство сделает возможным для Вас возвращение в Киев неделю раньше, т. е. числа 7-го, а тогда стоило бы мне и поехать не ради киевской публики, до которой мне нет никакого дела, а ради самого Киева с его святынями и ради свидания с Вами.

Сердечно любящий Вас и искренне преданный

М. Балакирев.

9-е мая 1893.

9 марта 1897 года в Киеве состоялся концерт под управлением А. Н. Виноградского с участием Леопольда Ауэра, исполнившего «Мелодию» Чайковского, ноктюрн Шопена, сонату Тартини, пьесу собственного сочинения — тарантеллу — и свою же обработку «Прялки» Поппера.

Покидая Киев во время отсутствия Виноградского, Л. Ауэр оставил ему письмо (лист 15).

Ce Lundi, 10/3 [18]97.
Grand Hôtel

Cher Monsieur Vinogradski,

il se pourrait, que, retenu par vos affaires, vous ne puissiez pas revenir avant mon départ. — J'éprouve le besoin de vous exprimer ma profonde gratitude pour le cordial et chaleureux accueil que j'ai trouvé ici, grâce à vos soins et surtout, pour les quelques délicieuses heures passées dans votre maison. — Si tout de même, j'ai quelque chose à regretter, c'est que il ne m'a pas été donné d'être présenté à Madame Vinogradski, vue son absence, et que toute cette semaine je serai privé de votre compagnie. Croyez, cher Александр Николаевич, à me franche sympathie et mon sincère dévouement.

L. Auer.

P. S. Veuillez avoir l'extrême bonté de me faire parvenir les parties d'orchestre de «Lohengrin» et la partition du «Siegfried — Idyll».

Понедельник, 10/3 18[97] г.
Гранд Отель.

Дорогой г. Виноградский,

может случиться, что, задержанный делами, Вы не сможете возвратиться до моего отъезда, поэтому разрешите мне выразить Вам мою глубокую благодарность за тот сердечный, теплый прием, который я нашел здесь благодаря Вашим заботам, и особенно за те несколько очаровательных часов, которые я провел в Вашем доме. Если я все-таки о чем-то сожалею, так это о том, что я не познакомился, из-за отсутствия, с госпожой Виноградской и что всю эту неделю я лишен Вашего общества.

Поверьте, дорогой Александр Николаевич, моему искреннему расположению и преданности.

L. Auer.

P. S. Будьте так добры, пришлите мне оркестровые партии «Лоэнгрина» и партитуру «Зигфрид-идиллии» * 8.

Кроме вышеприведенных писем, в альбоме имеется письмо Н. Ф. Соловьева (лист 17) и ряд интересных записей — автографов русских композиторов и исполнителей, посетивших Киев и выступавших вместе с А. Н. Виноградским.

8 февраля 1897 года под управлением А. Н. Виноградского состоялось первое в России исполнение симфонии g-moll В. С. Калинникова⁹. В альбоме, на 5 листе, сохранился автограф Калинникова, который мы и воспроизводим.

* Перевод этого и других писем с французского языка выполнен автором настоящей статьи.

~~Andante~~ *Andante*.



Антин Михайловна Рязанской на память о
первой моей симфонии.

Вас. Котляков (Кисельма)

Клич. 1897г. 8 февраля.

Автограф Вас. С. Каллиникова

На обороте того же листа наклеена выцветшая от времени любительская фотография В. С. Калинникова: композитор сидит, облокотившись на клавиатуру пианино.

Одним из поздних по времени автографов, имеющихся в альбоме, является музыкальная строчка, записанная С. В. Рахманиновым на 48 листе альбома 26 января 1911 года, — тема его второй симфонии е-moll (начало главной партии первой части).

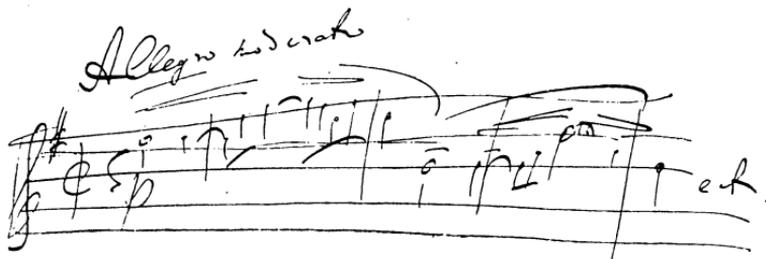
В марте 1910 года С. В. Рахманинов, как инспектор музыки при Главной дирекции РМО, был командирован в Киев для ознакомления с постановкой дела в Киевском музыкальном училище. Весьма положительный отзыв С. В. Рахманинова несомненно повлиял на решение дирекции реорганизовать училище в консерваторию. Год спустя С. В. Рахманинов вновь посетил Киев, где дирижировал концертом из своих произведений. В программе его были «Утес», вторая симфония и второй фортепианный концерт, который автор исполнил с оркестром под управлением Г. К. Ходоровского. По-видимому, в связи с этим концертом состоялось знакомство Рахманинова с семьей Виноградских, о чем свидетельствует воспроизводимый ниже автограф (см. стр. 167).

Из небольших автографов, помещенных в альбоме, любопытна запись Ф. И. Шаляпина (из оперы Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери»), сделанная им на обороте 23 листа. Автограф не датирован, но возможно, что он относится ко времени приезда Ф. И. Шаляпина в Киев в 1899 году*:

„ Когда-то вся Земля
твердой силой
гармонично-
По ипп. тогда бы не стал и мир
сущей вобар „ „ „ „
А Пушкин,
Редю Шляпину

* В приводимой здесь цитате сделано изменение по сравнению с текстом Пушкина: вместо «не стал» у Пушкина «не мог».

Минус Мессинг
Виноградский
на ноты С. А. Р.



2^o Capricio op. 27

С. Рахманинов

26^o Dec. 1911

Kiev

Автограф С. В. Рахманинова

*

Зарубежные связи и знакомства А. Н. Виноградского характеризуются несколькими письмами и автографами, помещенными на разных листах альбома.

Как мы уже упоминали, весной 1894 года А. Н. Виноградский дирижировал в Париже концертом из произведений русских композиторов. В 1896 году он вторично ездил в Париж, где проводил так называемый «Grand festival de musique russe»*. Очевидно, в этот период произошло знакомство его с французским композитором Ж. Массне, два письма которого и записка на визитной карточке наклеены на 13 листе альбома¹⁰.

* Большой фестиваль русской музыки (франц.).

Письма Ж. МАССНЕ

1

Pont de l'arche,
11 août [18] 94

Cher éminent confrère,
je reçois votre aimable lettre à la campagne après beaucoup de retard, causé par mes voyages. — Je m'empresse d'écrire à mr. Heugel, mon ami et mon éditeur. — Je suis profondément honoré et touché de votre attention et je vous prie de me croire votre reconnaissant et dévoué.

Massenet.

Pont de l'arche ¹¹.
11 августа [18]94 г.

Дорогой и высокоуважаемый коллега,
я только что получил в деревне Ваше любезное письмо, с большим опозданием из-за моих разъездов, и спешу написать г. Heugel'ю ¹², моему другу и издателю. Я глубоко польщен и тронут Вашим вниманием и прошу принять уверения в моей признательности и преданности.

Массне.

2

9 avril [18]95.

Illustre Maître
et cher confrère,

Il y a longtemps que je désirais vous écrire pour vous assurer de mon fidèle et reconnaissant souvenir. Il a fallu m'échapper de ce gouffre: Paris... et passer à la campagne avec ma femme, quelques jours de vacances pour pouvoir vous envoyer ces mots.

Que n'ai je pu déjà me rendre en Russie, que n'ai je pu vous revoir dans votre grande patrie et vous acclamer à la tête de votre orchestre.

Vous souvient — il de l'impression enthousiaste et profonde que votre passage à Paris a laissé dans nos coeurs!.. —
à vous, d'admiration et de gratitude.

Massenet.

9 апреля [18]95 г.

Прославленный Маэстро
и дорогой коллега,

давно хотел написать Вам, чтобы уверить Вас в моей постоянной признательности.

Мне нужно было вырваться из этой пучины: Парижа... и провести в деревне с женой несколько дней отдыха, чтобы иметь возможность послать Вам эти строки — как жаль, что я не смог до сих пор поехать в Россию,

не смог вновь увидеть Вас на Вашей великой родине, чтобы приветствовать Вас во главе Вашего оркестра.

Помните ли Вы то восторженное и глубокое впечатление, которое оставило Ваше пребывание в Париже в наших сердцах!..

Полный восхищения и благодарности,

Ваш *Миссе*.

На визитной карточке — надпись:

«Avec toutes mes félicitations et l'expression de mes sentiments d'admiration et de sympathie!

М.»

(«Примите мои поздравления и разрешите выразить Вам свое восхищение и расположение!

М.»)

В концертах А. Н. Виноградского довольно часто исполнялись произведения К. Сен-Санса.

Кроме упомянутой уже оратории «Потоп», в программах концертов 90-х годов нередко находим «Алжирскую сюиту» или какую-нибудь часть из нее, «Пляску смерти», арии из опер и т. п. В 1896 году Виноградский дважды (30 ноября и 7 декабря) исполнил вторую симфонию Сен-Санса, а-moll.

Исполнение вызвало отклик у автора, который прислал дирижеру нижеследующее письмо (лист 2).

Письмо К. СЕН-САНСА

Merci mille fois, mon cher confrère, pour cette execution de ma petite symphonie, et tous mes regrets encore de n'avoir pu assister à votre concert de Paris, malgré mon très vif désir.

à vous très cordialement

C. Saint-Saëns.

Cadix 27 Dec. [18]96.

[Кадис].

[27 декабря 1896 г.]

Тысячу благодарностей, дорогой мой коллега, за исполнение моей маленькой симфонии; разрешите при этом выразить мое глубокое сожаление, что я не мог присутствовать на Вашем концерте в Париже¹³, несмотря на мое горячее желание.

Искренне Ваш

К. Сен-Санс.

Кадис, 27 декабря 1896 г.

В программах концертов А. Н. Виноградского встречаем также имена скандинавских композиторов: Свенсена, Сьёгрена, Сибелиуса. Последний бывал в России, встречался с Чайковским, Горьким, о чем вспоминал в беседе с нашими музыкантами, посетившими его осенью 1951 года¹⁴. Задумав исполнить симфоническую поэму Сибелиуса «Сага»¹⁵, Виноградский написал ему письмо, на которое композитор ответил (лист 47).

Письмо Я. СИБЕЛИУСА

Jarvenpää. Finlande,
19¹⁷05
IX

Cher Monsieur

En reponse à Votre lettre du 3 Septembre, que j'ai reçue par l'entremise de M-r Breitkopf et Härtel, je viens vous remercier de l'appréciation obligeante que Vous voulez bien émettre sur ma composition «En Saga» (Conte légendaire).

Quant aux commentaires ou à l'explication, que vous me demandez, je suis d'avis qu'il vaut mieux permettre au public musical de se forger lui-même une explication du sens de la composition en question, que de lui tracer un plan par lequel sa propre fantaisie pourrait être influencée.

Je tiens encore à Vous dire combien je suis heureux de l'intérêt que Vous avez pour ma composition et Vous prie, cher Monsieur, de croire à mes meilleurs sentiments.

Jean Sibelius.

Ярвенпя, Финляндия.
19¹⁷05
IX

Милостивый государь!

В ответ на Ваше письмо от 3 сентября, полученное мною через гг. Брейткопф и Гертель¹⁶, я благодарю Вас за благожелательную оценку, которую Вы любезно дали моему произведению «Сага» (Сказка-легенда).

Что касается комментариев или объяснений, которые Вы просите у меня, я думаю, что лучше предоставить музыкальной публике самой создать себе понятие о содержании данного сочинения, чем начертать ей план, который мог бы повлиять на ее собственную фантазию.

Мне хочется еще сказать Вам, как я счастлив, что мое сочинение вызвало у Вас интерес, и я прошу, дорогой г. Виноградский, принять уверения в моих лучших чувствах.

Ян Сибелиус.

Если письма зарубежных композиторов ограничиваются тремя корреспондентами, то записей-автографов иностранных гастролеров, выступавших с А. Н. Виноградским, мы находим на страницах альбома очень много.

Известный итальянский баритон Титта Руффо, гастролировавший в России в 1906 году, написал в альбом Виноградских (лист 43): «Если ревность к женщине означает любовь к ней, то ревность к искусству выражает обратное»*.

*Se l'essere gelosi della
donna significa amarla,
l'esser gelosi dell'arte, significa
non amarla affatto.*

Titta Ruffo

Kiev 23. 4. 1906.

Автограф Титта Руффо

11 и 21 декабря 1907 года в Киеве состоялись выступления знаменитой клавесинистки Ванды Ландовска, исполнившей произведения Баха, Циполи, Скарлатти, Генделя, Мартини, Дуранте, Маттесона, Куперена и Рамо. Доказательством ее посещения дома Виноградских служит запись на обороте 47 альбомного листа: нотная строчка из пьесы для клавесина Франсуа Куперена «Le Dodo ou l'amour au berceau». (Под нею приписка по-французски: «Дорогой Лидии [Михайловне] с большим, искренним расположением. Ванда Ландовска. Киев, 1907».)

На листе 39 — нотная строчка из этюда Ф. Шопена, соч. 25, № 4, аранжированного Л. Годовским для одной руки, с его припиской на французском языке: «Avec mes meilleurs

* Перевод с итальянского языка Т. В. Дзюба.

remerciments pour la délicieuse soirée Léopold Godovsky. Kiev, le 30.I.1905». («С особенной признательностью за восхитительный вечер. Леопольд Годовский. Киев, 30.I.1905».)

Из программы Киевского отделения РМО узнаём, что 31 января 1905 года Леопольд Годовский в концерте под управлением А. Н. Виноградского исполнил пятый концерт Es-dur для фортепиано с оркестром Бетховена и пьесы Шопена: две прелюдии, два этюда, *impromptu* Fis-dur (соч. 36), две мазурки и *scherzo cis-moll*.

А на листе 36 находим нарисованный карандашом портрет — мужской профиль, склоненный на гриф виолончели, внизу надпись: «En souvenir de Jean Gerardy. 29-2-1904». («На память от Жана Жерарди¹⁷. 29-2-1904».)

*

Краткие записи оставили в альбоме и многие другие музыканты, приезжавшие на гастроли в Киев.

В. И. Сафонов, неоднократно дирижировавший симфоническими концертами в Киеве, написал на 51 листе альбома свой известный акростих «Скрябин»¹⁸ и нарисовал пером женскую головку в профиль, подписав ее «Киевлянка». Возможно, что это портрет Л. М. Виноградской, фотографии которой нам, к сожалению, пока не известны.

В. И. Скрябина с большим успехом исполняла в 1906 году в экстренном концерте 9 апреля, посвященном творчеству А. Н. Скрябина, его произведения. На 42 листе альбома сохранился ее автограф: нотная строчка из «Поэмы» А. Н. Скрябина соч. 32 с надписью: «Часы, проведенные в Вашем доме, дорогая Лидия Михайловна, останутся для меня навсегда самыми лучшими воспоминаниями».

Перелистывая страницы, на одной из них читаем:

«А хозяйка в дому — что малинка в саду!..» (Некрасов), муз. Ц. Кюи. Буду бесконечно счастлива, если в дорогой отныне и навсегда семье Виноградских вспомнят иногда добрым словом «Хиврю с пампушками».

Это запись М. И. Долиной-Горленко, исполнявшей песню Хиври из оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского в концерте 13 марта 1906 года.

Кроме того, встречаем имена певицы Лидии Бакмансон и пианистки Ядвиги Залесской, выступавших в Киеве в 1898 году, виолончелиста А. Э. Глена, М. Ф. Багрова, исполнителя главной партии в «Эгмонте» Бетховена (3 февраля 1903 года) и «Манфреде» Шумана (28 марта 1905 года), пианиста В. К. Лютша, скрипача Адольфа Меца, испанского дирижера Жозефа Лассалья, под управлением которого впервые 5 декабря 1911 года прозвучала в Киеве первая симфония Г. Малера, итальянского скрипача Арриго Сэрато, сыгравшего 26 января 1912 года с оркестром под управлением Артура Боданского (его

автограф тоже имеется в альбоме) концерт Es-dur В. А. Моцарта, французского композитора Альфреда Брюно, известного знатока и пропагандиста русской музыки Альбера Бурго-Дюкудре, певицы Эммы Хольмстранд и ряд других.

Конечно, перечисленными именами не ограничивается список лиц, гастролировавших в Киеве в эти годы. Мы знаем, что нынешнюю столицу Украинской ССР посещали такие музыканты, как А. С. Аренский, И. Гофман, К. Н. Игумнов, Э. Иззи, Ф. Крейслер, Л. В. Собинов, М. Г. Эрденко и многие другие. Тем не менее, описанные странички альбома живо воскрешают немало значительных событий, характеризующих один из ярких периодов в музыкальной жизни Киева, а порой дополняют наши сведения о ней новыми небезынтересными штрихами.

ПРИМЕЧАНИЯ

Виноградский Александр Николаевич — дирижер, музыкальный деятель и композитор — родился в Киеве в 1856 г. Закончив в 1876 г. Киевский университет, Виноградский поехал в Москву и поступил в класс Н. Г. Рубинштейна, а через год переехал в Петербург, где учился в консерватории под руководством Н. Ф. Соловьева. Затем работал дирижером в Саратове. С 1886 г. деятельность Виноградского протекала в Киеве, где он и умер в 1912 г.

Виноградская Лидия Михайловна — жена А. Н. Виноградского — была, по воспоминаниям К. Н. Михайлова, гостеприимной хозяйкой и энергичным организатором домашних собраний, в которых участвовали приезжие дирижеры, композиторы, пианисты, скрипачи, виолончелисты и певцы, приглашавшиеся Виноградским в Киев для участия в концертах. После смерти мужа она пожертвовала Киевскому музыкальному училищу капитал в размере 40 000 рублей и передала Киевскому отделению РМО обстановку кабинета и библиотеку А. Н. Виноградского. В начале 20-х годов Л. М. Виноградская уехала за границу и там вскоре умерла.

¹ Весной 1894 г. А. Н. Виноградский дирижировал в Париже концертом со следующей программой: Чайковский — симфония № 4, А. Рубинштейн — «Музыка сфер», Даргомыжский — «Казачок», Кюи — антракт из оперы «Ратклиф», Римский-Корсаков — симфоническая картина «Садко», Мусоргский — «Рассвет на Москве-реке», Глинка — увертюра к опере «Руслан и Людмила», Иванов — «Réverie orientale».

9 августа 1894 г. на Антверпенской выставке в Palais des Fêtes состоялся русский концерт под управлением Виноградского с той же программой.

8 и 15 ноября 1896 г. Виноградский дирижировал двумя концертами в театре Шателе (Париж). Программа первого концерта: 1. Глинка — увертюра к пьесе Н. В. Кукольника «Князь Холмский»; 2. Чайковский — симфония № 6 («Патетическая»); 3. Серов — «Варяжская баллада» из оперы «Рогнеда»; 4. Даргомыжский — «Казачок»; 5. Бородин — «В Средней Азии»; 6. А. Рубинштейн — танцы из оперы «Фераморс»; 7. Римский-Корсаков — песня Лея из оперы «Снегурочка»; 8. Кюи — «Колыбельная»; 9. Мусоргский — вступление и польский из оперы «Борис Годунов». Во втором концерте исполнялись №№ 2, 3, 4, 7 и 8 первого концерта и, кроме того, концерт для фортепиано с оркестром № 4 А. Рубинштейна и увертюра к опере «Руслан и Людмила» Глинки.

² Ламурё Шарль (1834—1899) — французский скрипач и дирижер. В 1881 г. организовал Nouveaux Concerts (Concerts Lamougeux), которые считались тогда в Париже наиболее выдающимся концертным учреждением.

³ Колонн Эдуард (1838—1910) — французский дирижер, основатель Concerts de Châtelet в Париже, неоднократно выступал в России.

⁴ В Доме-музее П. И. Чайковского в Клину сохранилось одно письмо П. И. Чайковского к Э. Колонну от 16/28 февраля 1889 г. из Берлина — рекомендация певице А. В. Святловской-Миллер.

⁵ Сапельников Василий Львович (1868—1940) — пианист, ученик Л. Брассена и С. Ментер. В 1897—1899 гг. был профессором Московской консерватории.

⁶ Драгомиров Михаил Иванович (1830—1905) — командующий войсками Киевского военного округа, в 1898—1903 гг. генерал-губернатор Киевский, Волынский и Подольский.

⁷ М. А. Балакирев с 1883 по 1895 г. был управляющим Придворной певческой капеллой, поэтому его отпуск зависел от времени пребывания царской семьи в Петербурге.

⁸ Очевидно, речь идет о возвращении Ауэру нот, взятых у него Виноградским для концерта.

⁹ В дальнейшем А. Н. Виноградский, выступая за границей, исполнил симфонию № 1 Калининкова в Вене (1/13 ноября 1899 г.), в Париже (28 сентября/11 октября 1900 г.) и в Лейпциге (7/20 октября 1900 г.). Подробно об этих концертах см. в книге: Василий Калининков. Письма, документы, материалы, т. 2. М., 1958.

А. Н. Виноградскому композитор посвятил вторую симфонию, а его жене — романс «Был старый король» на слова Гейне — Плещеева.

¹⁰ В эти же годы А. Н. Виноградский начинает исполнять произведения Ж. Массне.

В концертах 18 и 20 марта 1895 г. О. Каминский с сопровождением оркестра под управлением А. Н. Виноградского исполнял речитатив и ариозо из оперы «Король Лагорский», а в 1896 г. был исполнен ряд оркестровых произведений Массне: «Le dernier sommeil de la vierge» (23 февраля); танцы из оперы «Сид» — 1) Aragonaise, 2) Aubade, 3) Navarraise (28 февраля); увертюры «Федра» и «Pensée à l'Automne» (30 ноября и 7 декабря). В следующем году в Киеве исполнялась религиозная сцена и заклинание из «Les Erinnyes».

¹¹ Pont de l'arche — очевидно, маленькая деревня или дачная местность, не обозначенная на известных нам географических картах.

¹² По-видимому, А. Н. Виноградский просил выслать ноты какого-то произведения Массне. См. примеч. 10.

¹³ О концертах А. Н. Виноградского в Париже см. примеч. 1.

¹⁴ См. Ю. Милютин. Из финских впечатлений. «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 95.

¹⁵ «Сага» Я. Сибелиуса была исполнена 16 января 1906 г.

¹⁶ Брейткопф и Гертель — музыкальное издательство в Германии.

¹⁷ Жерарди Жан (1877—1929) — бельгийский виолончелист, выступил в Киеве 16 февраля 1904 г. со следующей программой: К. Сен-Санс — концерт a-moll, соч. 33, для виолончели с оркестром и «Лебедь» для виолончели с оркестром (дирижер — Г. Ходоровский); И. С. Бах — ария для виолончели с фортепиано; Ф. Шуберт — «Колыбельная»; Д. Поппер — «Бабочка».

¹⁸ Опубликовано в кн. М. Мейчик. Скрябин. М., 1935, стр. 17.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

- Абашидзе И. 104, 114
 Агнивцев Н. Я. 112
 Азанчеев Б. М. 145
 Аландер Ф. Ф. (Хланда) 150—
 152, 154
 Александров Д. С. 24
 Александрова А. А. 15, 24
 Александрова Н. А. 65
 Александрова-Кочетова А. Д. 87
 Алексеева Е. Н. 75
 Аллер 90
 «Песня» для голоса и фор-
 тепиано 90
 Альтани И. К. 77, 79, 80, 84
 Алябьев А. А. 3
 Амани Н. Н. 27
 Андерсен Х. К. 98
 Андреев Л. Н. 87
 Андруссон Л. 41
 Антокольский М. М. 8, 18—21,
 25, 26
 Апухтин А. Н. 65, 70
 Арендс А. Ф. 154
 «Нина», киноопера 154
 Арендт А. Н. 58, 71, 72
 Аренский А. С. 56, 70, 122, 173
 Концерт f-moll соч. 2 для
 фортепиано с оркестром 122
 «Ночь», романс, соч. 17 № 4
 70
 «Песнь рыбки», романс,
 соч. 27 № 1 56
 Артемьева З. Н. 114
 Архангельский 155
 «Поликушка», музыка к кино-
 фильму 155
 Арцыбушев Н. В. 21, 25, 85
 Асафьев Б. В. (Игорь Глебов)
 93, 100, 102, 112, 113
- Астраханцев 155
 «Спящая красавица», музыка
 к кинофильму 155
 Атовмян (Атовмян) Л. Т. 108;
 116
 Ауэр Л. С. 22, 160, 163, 164, 174
 «Тарантелла» для скрипки с
 фортепиано 163
 Ахматова (Горленко) А. А. 115,
 116
- Багров М. Ф. 172
 Базелер П. 58, 72
 Бакмансон Л. Ф. 172
 Бакхауз В. 58, 72
 Балакирев М. А. 3, 22, 40, 41,
 160, 163, 174
 Бальмонт К. Д. 41, 42, 65, 115
 Барсуков С. Д. 89
 Бах И. С. 72, 171, 174
 Ария для виолончели с фор-
 тепиано 174
 Сюиты для виолончели соло
 72
 Безрукова 21
 Бекетова Е. 70
 Бекман-Щербина Е. А. 110
 Белоголовый Н. А. 14, 24
 Белоусов Е. Я. 97, 110, 111
 Беляев А. А. 79, 87
 Беляев М. П. 3, 7, 8—26, 43
 Беляев С. П. 21
 Бердяев В. В. 115
 Бернюз Г. 160
 Бернард А. Р. 43
 Бернер Г. 41
 Бертенсон С. 71
 Бессель В. В. 15, 16, 21, 24

* Указатель составлен Т. Е. Киселевой. Цифры, набранные полужир-
 ным, обозначают страницы, где даются биографические сведения о данном
 лице.

- Бетховен Л. 3, 16, 43, 124, 160, 172
 Концерт № 3 с-moll, соч. 37, для фортепиано с оркестром 43
 Концерт № 5 Es-dur, соч. 73, для фортепиано с оркестром 172
 Симфония № 5 с-moll, соч. 67, 124
 Фантазия с-moll, соч. 80, для фортепиано и хора с оркестром 43
 «Эгмонт», увертюра соч. 84 172
 Блок Д. С. 155
 Блок Ю. И. 27
 Блаumenфельд С. М. 21, 25
 Блаumenфельд Ф. М. 10, 21, 23, 66
 Боданский А. 172
 Бойто А. 76, 77, 84, 86—88
 «Мефистофель», опера 76, 77, 84, 86—88
 Боровский А. К. 99, 102, 104, 112, 113, 114
 Бородай М. М. 86
 Бородин А. П. 9, 12, 14, 16, 22—24, 77, 86, 98, 99, 173
 «В Средней Азии», музыкальная картина 173
 Квартет (струнный) № 2 D-dur 99
 Квартеты (струнные) 99
 «Князь Игорь», опера 8, 10, 12—14, 16, 22, 23, 77, 86
 Симфония № 3 а-moll (неоконченная) 98
 Боткин С. П. 14, 24
 Бочаров М. В. 87
 Брандуков А. А. 70
 Брассен Л. 174
 Брейткопф и Гертель 170, 174
 Брух М. 72
 «Kol Nudrei» для виолончели с оркестром 72
 Брюно А. 173
 Бугославский С. А. 155, 156
 Буниин И. А. 49, 54, 60, 64, 68, 69, 73, 75, 85
 Бурго-Дюкудре А. А. 173
 Буткевич С. Э. 68
 Бутомо-Названова О. Н. 114
 Вагнер Р. 84
 «Зигфрид-идиллия» для оркестра 164
 «Лоэнгрин», опера 164
 «Мейстерзингеры», опера 17
 «Нибелунги» («Кольцо Нибелунга»), оперная тетралогия 17
 «Тристан и Изольда», опера 77, 84
 «Вариации на русскую тему» для оркестра, коллективное сочинение 85
 Варламов К. А. 66
 Василенко С. Н. 43, 156
 «Окраина», музыка к кинофильму 156
 Васнецов В. М. 17, 25
 Вейнберг П. И. 19, 20, 25
 Верди Дж.
 «Аида», опера 10
 Верещагин В. В. 66
 Верин Б. (Башкиров Б. Н.) 105, 115
 Видор Ш. М. 14, 24
 «Jeanne d'Arc», пантомима 14
 Виноградская Л. М. 160, 162, 164, 171, 172, 173, 174
 Виноградский А. Н. 3, 59, 78, 160—172, 173, 174
 Витоль И. И. 85
 Вишнеvский Вен. 142
 «Вниз по матушке по Волге», народная песня 142, 143, 145, 147, 149
 Волков Н. Д. 108, 116
 Врубель М. А. 68
 Всеволожский И. А. 10, 23
 Габрилович О. С. 73
 Галина (Эйнерлинг) Г. А. 70
 Галкин Н. В. 78, 85
 Ганц Р. 73
 Гарденин С. И. 87, 88
 Геварт Ф. О. 29, 38, 42
 Гейне Г. 174
 Гельбиг В. П. 87
 Гендель Г. Ф. 171
 Герцен А. И. 24, 68
 Гинцбург И. Я. (Элиас) 20, 25
 Гиппиус Э. Н. 112
 Глазунов А. К. 8, 9, 14, 16, 17, 21—23, 26, 52, 65, 66, 70, 85, 99
 Квартеты (струнные) 99
 Концерт а-moll, соч. 83, для скрипки с оркестром 70
 «Серенада трубадура», соч. 79, для оркестра 70
 Симфония № 1 E-dur, соч. 5 8, 22
 Симфония № 6 с-moll, соч. 58 52, 66
 Соната № 2 е-moll, соч. 75

- для фортепиано 22, 26
 Глен А. Э. 172
 Глинка И. Н. 19
 Глинка М. И. 20, 22, 77, 86, 89, 90, 173
 «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), опера 19, 77, 86, 89, 90, 98
 «Камаринская», фантазия для оркестра 98
 «Князь Холмский», музыка к трагедии Н. В. Кукольника 173
 «Ночной смотр», баллада для голоса с фортепиано 90
 «Руслан и Людмила», опера 19, 173
 Глазунов Р. М. 99
 Квартет (струнный) № 2, g-moll, соч. 20 99, 111
 Гоголь Н. В. 154
 Годовский Л. 160, 171, 172
 Голдобин А. В. 145
 Голенищев-Кутузов А. А. 70
 Голованов Н. С. 108, 116
 Головин А. Я. 84
 Гольденвейзер А. Б. 79, 86, 87
 Гончаров В. М. 140, 141, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 154
 Гончаров И. А. 66
 Горбунов И. Ф. 66
 Горький А. М. 77, 81, 87, 89, 170
 Горянский В. 115
 Гофман И. 173
 Грановский Б. Б. 50
 Грауэрман Г. Л. 57, 71
 Гречанинов А. Т. 71, 78, 85
 «На распутье», музыкальная картина, соч. 21, для баса с оркестром 85
 Григ Э. 71, 126
 Концерт a-moll, соч. 16, для фортепиано с оркестром 71, 126
 Грызунов И. В. 89
 Гуно Ш. 84, 86, 89
 «Фауст», опера 86, 89
 «Царица Савская», опера 77, 84
 Гусин И. Л. 50
 Гутхейль К. А. 105, 131, 134
 Гутхейль М. И. 65
 Гюго В. 70
 Гюйо Ж. М. 70
 Давидова М. 65
 Даль Н. В. 65
 Дальгейм П. 21, 25
 Дамрош В. 73
 Даниленко К. 89
 Данилин Н. М. 65
 Даргомыжский А. С. 86, 91, 92, 173, 174
 «Казачок», для оркестра 173, 174
 «Русалка», опера 19, 78, 86, 91, 92
 Дворжак А. 72
 Концерт h-moll, соч. 104, для виолончели с оркестром 72
 Дебюсси К. А. 111
 «Море», три симфонических эскиза для оркестра 111
 Дейша-Сионицкая М. А. 88
 Держановский В. В. 93—118
 Дешиев В. М. 155
 «Обломки империи», музыка к кинофильму 155
 Дзюба Т. В. 172
 Дидерихс А. А. 107, 116
 Долина (Горленко) М. И. 172
 Доницетти Г. 84
 «Любовный напиток», опера 77, 84
 Донской Л. Д. 88
 Достоевская А. Г. 104, 115
 Достоевский Ф. М. 115
 Драгомиров М. И. 19, 20, 162, 174
 Дранков А. 139, 143, 145
 Дудкевич Г. Н. 155
 «Капитанская дочка», музыка к кинофильму 155
 Дуранте Ф. 171
 Дятлиев С. П. 99, 101, 104, 111
 Жакобс Э. 85
 Жерарди Ж. 172, 174
 Жуков М. Н. 108, 116
 Жуковский В. А. 70
 Забела-Врубель Н. И. 49, 54, 56, 58, 68, 70
 Залеская Я. 172
 Затаевич А. В. 65
 Захаров Б. С. 98, 111
 Збруева Е. И. 87, 88
 Звенигородский А. В. 16, 19, 20, 24
 Звягина Л. Г. 87, 88
 Звягинцева Е. Б. 99, 112
 Зилоти А. И. 57, 59, 71, 72, 74, 90, 100—102, 112, 113, 130—132, 135
 Зиринг В. А. 154
 «Йола», киноопера 154

- Иваницкий 12
 Иванов М. М. 16, 24, 173
 «Rêverie orientale» для оркестра 173
 Иванова М. А. 57, 70, 71
 Ивановский А. Н. 65
 Игумнов К. Н. 173
 Изаи Э. 173
 «Из-за острова на стрежень», народная песня 142, 143
 Искуль В. И. 19
 Ипполитов-Иванов М. М. 3, 70, 81, 89, 139—160
 «В степях Туркменистана», сюита, соч. 65, для оркестра 159
 «Волга и Сибирь» («Ермак — покоритель Сибири»), музыка к кинофильму 141, 143
 «Ермак Тимофеевич», музыка к драме В. Гончарова, соч. 53 139—141, 146—154, 158
 «Кавказские эскизы», сюита, соч. 10, для оркестра 159
 «Карабугаз» («Черная пасть») музыка к кинофильму 139, 158, 159
 «Музыкальные картинки Узбекистана», сюита, соч. 69, для оркестра 159
 «На Волге», музыкальная картина, соч. 50, для оркестра 146—148
 «О чем в тиши ночей», романс, соч. 28 № 1 70
 «Песнь про купца Калашникова», музыка к кинофильму 139, 140, 144, 150—152, 154
 «Понизовая вольница» («Стенька Разин»), музыка к кинофильму 139—142, 144—146, 148, 154
 «Тюркские фрагменты», сюита, соч. 62, для оркестра 159
 «Утро» («Страна поет»), музыка к кинофильму 157, 158
 Кабалаевский Д. Б. 156
 «Петербургская ночь», музыка к кинофильму 156
 Казальс П. 59, 72
 Казаченко Г. А. 142
 «Оборона Севастополя», музыка к кинофильму 140, 142
 Калининков Вас. С. 3, 164—166, 174
 «Был старый король», романс 174
 Симфония № 1, g-moll, 164, 165, 174
 Симфония № 2, A-dur, 174
 Каменская М. Д. 22
 Камионский О. И. 174
 Капэ Л. 89
 Каратыгин В. Г. 102, 113
 Каравина Т. П. 104, 114
 Карузо Э. 84
 Катык 54
 Кенеман Ф. Ф. 76
 Керубини Л. 160
 «Реквием» 160
 Киселев В. А. 50
 Клейнеке А. К. 24
 Клокачева А. Г. 65
 Ключевский В. О. 87
 Коган Г. М. 50
 Колонн Э. (Colonn) 161, 162, 173, 174
 Кольцов А. В. 65
 Конюс Г. Э. 38, 43
 Копосова-Держановская Е. В. 98, 99, 109, 111
 Коптяев А. П. 100, 112
 Корещенко А. Н. 76, 81, 89
 Кочетов Н. Р. 76, 78, 79, 84, 86, 87
 Крамер И. Б. 14, 24
 Этюды для фортепиано 14
 Крейн Д. С. 70
 Крейслер Ф. 173
 Крейцер Е. Ю. 70
 Крестовский Вс. В. 66
 Кристман Г. И. 87, 88
 Круглов А. 42, 43, 70
 Крушевский Э. А. 24
 Крымов Н. П. 82, 91
 Крымова Е. Н. 91
 Кукольник Н. В. 173
 Купер Э. А. 89, 90, 104, 105, 115
 Куперен Ф. 171
 «Le Dodo ou l'amour ou berceau» для клавирина 171
 Кусевицкий С. А. 39, 42, 43, 85, 112, 114, 115, 133
 Кучера К. А. 23
 Кюн Л. Ц. 21, 22, 25
 Кюн М. Р. 8, 9, 22
 Кюн Ц. А. 8, 9, 15, 21, 22, 55, 69, 70, 160, 172, 173
 «Alla spagnola», соч. 24 № 1, для скрипки с оркестром 22
 «Анджело», опера 8, 22
 «Баллада» 70
 «Вильям Ратклиф», опера 8, 173

- «Истомленная горем», романс
соч. 5 № 5 22
«Колыбельная» 173
«Ноктюрн», соч. 24 № 2, для
скрипки с оркестром 22
- Лавровская Е. А. 65
Ламм П. А. 96, 110
Ламонд Ф. 58, 59, 72
Ламурё Ш. (Lamoureux) 161, 162,
173
Ландовска В. 160, 171
Лантинг Н. Н. 70
Ларош Г. А. 19, 25
Лассаль Ж. 172
Лебедев Н. А. 143
Лейда Дж. 71
Леонкавалло Р. 86
«Паяцы», опера 86
Лермонтов М. Ю. 69, 140, 151
Ливен А. А. 54, 67, 68, 70
Лист Ф. 88
Концерт № 1, Es-dur, для
фортепиано с оркестром 88
Луначарский А. В. 154
Любатович Т. С. 53, 66
Лютш В. К. 172
Лядов А. К. 10, 21, 38, 43, 85,
98
«Волшебное озеро», сказочная
картинка для оркестра,
соч. 62, 98
- Майков А. Н. 69
Маковский К. Е. 66
Максаков М. К. 86
Малер Г. 172
Симфония № 1, D-dur 172
Малков Н. П. 94, 101, 102, 113
Малько Н. А. 114
Мамонтов С. И. 7, 66, 76
Маринетти Ф. Т. 99, 111
Маркович (Маркевич) А. Н. 15,
24
Мартини Ж. П. 171
Массне Ж. 160, 167—169, 174
«Король Лагорский», опера
174
«Le dernier sommeil de la
vierge» для оркестра 174
«Les Eginnyes», музыка к тра-
гедии Леконта де Лилля 174
«Pensée à l'Automne» для ор-
кестра 174
«Сид», опера 174
«Федра», увертюра 174
Маттесон И. 171
Матэ (Маттэ) В. В. 9, 10, 22, 23
- Медведев М. Е. 162
Мей Л. А. 70
Мельников И. А. 66
Мендельсон-Прокофьева М. А.
108, 116
Ментер С. 174
Мессман В. Л. 155—157
«Абрек Заур», музыка к кино-
фильму 155
Метнер Н. К. 59, 72, 73, 104
Концерт № 1, c-moll, соч. 33,
для фортепиано с оркестром
104
Концерт № 2, c-moll, соч. 50,
для фортепиано с оркестром
73
Соната e-moll, соч. 25, для
фортепиано 73
Метнер Э. К. 49, 50, 59, 72
Мец А. 172
Минервина С. И. 88
Минский Н. (Виленкин Н. М.) 65
Миргородская О. С. 162
Михайлов К. Н. 173
Мицкевич А. 42
Млынарский Э. К. 72
Молиари Б. 111
Моор Э. 72
Концерт для виолончели с ор-
кестром 72
Москвин И. М. 77, 82, 83, 91
Моцарт В. А. 173
Концерт Es-dur для фортепиано
с оркестром 173
Мультиановский П. Я. 11, 23
Мусоргский М. П. 21, 41, 70, 76,
83, 86, 91, 172, 173
«Борис Годунов», опера 76,
86, 91, 173
«Гопак» для голоса с форте-
пиано 70
«Рассвет на Москве-реке» для
оркестра 173
Романсы 21
«Сорочинская ярмарка», опера
172
Мясковский Н. Я. (Мизантроп)
93, 95, 97, 98, 100, 102,
108, 110—112, 114
Симфония № 2, cis-moll,
соч. 11 114
Симфония № 3, a-moll, соч. 15
100, 112
Соната № 1, d-moll, соч. 6,
для фортепиано 98, 111
Соната № 2, fis-moll, соч. 13,
для фортепиано 98, 111
- Надсон С. Я. 41, 65, 70

- Направник Э. Ф. 10, 23, 66
 «Гарольд», опера 10
 «Нижегородцы», опера 10
- Нежданова А. В. 89
 Некрасов Н. А. 24, 172
 Нелидова-Фивейская Л. Я. 49, 61,
 62, 64, 73—75, 77, 83, 84, 91,
 Никитина-Чердынцева П. И. 81,
 89
 Нотович О. К. 20, 25
 Ньюмарч Р. 21, 25
- Оленин П. С. 86
 Орлов-Давыдов С. В. 54, 68
 Орнатская А. Д. 65
- Пабст П. А. 28
 Павлова О. Р. 89
 Палечек Е. А. 22
 Панчехин Н. Д. 108, 116
 Паустовский К. Г. 158
 Петрова-Званцева В. Н. 70, 85
 Пешкова Е. П. 89
 Плещеев А. Н. 42, 174
 Полонский Я. П. 43
 Поппер Д. 163, 174
 «Бабочка» для виолончели с
 фортепиано 174
 «Прялка» (обработка для
 скрипки с фортепиано Л. С.
 Ауэра) 163
- Потоцкий С. И. 159
 Праут Э. 29, 39, 43
 Прибыткова З. А. 65
 «Проданная невеста», опера Б. Сме-
 таны 10
 Прокофьев С. С. 3, 93—118, 156
 «Ала и Лоллий», балет 98,
 100, 111
 «Баллада», соч. 15, для вио-
 лончели и фортепиано 96,
 97, 110, 112
 «Война и мир», опера 94, 108,
 109, 116—118
 «Воспоминания», соч. 4 № 1,
 для фортепиано 114
 «Гавот», соч. 12 № 2, для
 фортепиано 114, 115
 «Гадкий утенок», сказка,
 соч. 18, для голоса и фор-
 тепиано 94, 98—100, 103,
 112, 114
 «Золушка», балет 94, 108
 «Игрок», опера 93, 98, 103—
 106, 111, 114
 «Каприччио», соч. 12 № 5,
 для фортепиано 114
- Квартет (струнный) № 2,
 F-dur, соч. 92 94, 109
 «Классическая симфония»
 соч. 25 93, 106
 Концерт № 1, D-dur, соч. 19,
 для скрипки с оркестром 93
 Концерт № 1, Des-dur, соч. 10,
 для фортепиано с оркестром
 95, 97, 110, 111, 114, 115
 Концерт № 2, g-moll, соч. 16,
 для фортепиано с оркестром
 93, 99, 104, 107, 111, 114,
 116
 «Легенда», соч. 12 № 6, для
 фортепиано 95, 114
 «Любсьвь к трем апельсинам»,
 опера 105, 115
 «Маддалена», опера 93, 95, 96,
 98, 110, 111
 «Марш», соч. 3 № 3, для фор-
 тепиано 95, 114
 «Марш», соч. 12 № 1, для
 фортепиано 99, 111, 114,
 115
 «Марш» As-dur 108
 «Мимолетности» соч. 22 для
 фортепиано 94, 107, 116
 «Наваждение», соч. 4 № 4,
 для фортепиано 95—97, 114
 «Обручение в монастыре»
 («Дуэнья»), опера 94, 108
 «Отчаяние», соч. 4 № 3, для
 фортепиано 95, 114
- Песни для голоса и фортепиано
 соч. 89 108, 116
 «Клятва танкиста» 116
 «Подруга бойца» 116
 «Сын Кабарды» 116
 «Фриц» 116
 «Поручик Киж», музыка к
 кинофильму соч. 60 156
 «Порыв», соч. 4 № 2, для
 фортепиано 114
 Прелюд соч. 12 № 7 95, 99,
 111, 114, 115
 «Призрак», соч. 3 № 4, для
 фортепиано 114
 «Ригодон», соч. 12 № 3, для
 фортепиано 95, 99, 111, 114,
 115
- Романсы (2) соч. 9 100
 2. «Отчалила лодка» 114
 Романсы (5) соч. 23 100, 106
 1. «Под крышей» 105, 115
 2. «Серое платье» 100,
 101, 105, 112—115
 3. «Доверься мне» 105, 115
 4. «В моем саду» 105, 115
 5. «Кудесник» 100, 105,
 112, 115

- Романсы (5) соч. 27 105—107, 114—116
- «Сарказмы» соч. 17 для фортепиано 94, 114
- «Семеро их», кантата, соч. 30 93
- Симфонический марш соч. 88 108, 116
- Симфонietta A-dur, соч. 5 95, 99, 100, 103, 110, 112, 113
- «Сказка», соч. 3 № 1, для фортепиано 95, 114
- «Сказка о шуте, семерых шутков перешутившем», балет 93, 99, 101, 112, 113
- «Скерцо», соч. 12 № 10, для фортепиано 99, 112
- «Скифская сюита» («Ала и Лоллий») соч. 20, для оркестра 93, 100, 103, 111—113, 115
- Соната № 1, f-moll, соч. 1, для фортепиано 114, 115
- Соната № 2, d-moll, соч. 14, для фортепиано 93, 95, 96, 110, 114
- Соната № 3, a-moll, соч. 28, для фортепиано 93
- Соната № 4, c-moll, соч. 29, для фортепиано 93
- «Токката» соч. 11, для фортепиано 114
- «1941 год», симфоническая сюита, соч. 90 94, 108, 116,
- «Шутка», соч. 3 № 2, для фортепиано 114
- Этюды (4) соч. 2, для фортепиано 99, 111, 114, 115 № 3 95
- «Юмористическое скерцо», соч. 12 № 9, для фортепиано 114
- Пушкин А. С. 69, 74, 77, 91, 92, 166
- Пюньо С. Р. 59, 72
- Радин Е. М. 94, 116
- Рамо Ж. Ф. 171
- Рассохин С. Ф. 141
- Ратгауз Д. М. 65
- Рахманинов В. А. 71
- Рахманинов С. В. 3, 49—75, 84, 90—92, 102, 121—138, 160, 166, 167
- «Алеко», опера 62, 74, 91, 92
- «В молитвах не усыпающую», духовный концерт 50, 64, 65
- «Вариации на тему Шопена» соч. 22 для фортепиано 70, 124
- «Восточный эскиз» для фортепиано 133, 134
- «Всенощное бдение» соч. 37 для хора 49, 60, 61, 65, 73
- «Картины», фантазия, соч. 5, для двух фортепиано 53, 66
- Концерт c-moll (неоконченный) для фортепиано с оркестром 121—128
- Концерт № 1, fis-moll, соч. 1, для фортепиано с оркестром 71, 121—134, 137, 138
- Концерт № 2, c-moll, соч. 18, для фортепиано с оркестром 65, 69, 121, 122, 124, 134—138, 166
- Концерт № 3, d-moll, соч. 30, для фортепиано с оркестром 49, 62, 121
- Концерт № 4, g-moll, соч. 40, для фортепиано с оркестром 73, 121
- «Литургия св. Иоанна Златоуста» соч. 31, для хора 49, 52, 65
- «Музыкальные моменты» (6) соч. 16, для фортепиано 65
- «Не пой, красавица», романс, соч. 4 № 4 71
- «Ночь печальна», романс, соч. 26 № 12 69
- «Письмо К. С. Станиславскому» для голоса с фортепиано 90
- Прелюдии (10) соч. 23, для фортепиано 70, 71
- № 1 fis-moll 70
- № 2 B-dur 70
- № 5 g-moll 70
- Прелюдия cis-moll, соч. 2 № 3, для фортепиано 126
- Пьеса d-moll (не опубликована) для фортепиано 133, 134
- Рапсодия на тему Паганини соч. 43, для фортепиано с оркестром 49, 63, 64, 75, 121
- Романсы (12) соч. 14 65
- № 1. «Я жду тебя» 65
- № 2. «Островок» 65, 71
- № 3. «Давно в любви» 65
- № 4. «Я был у ней» 65
- № 5. «Эти летние ночи» 65
- № 6. «Тебя так любят все» 65

- № 7. «Не верь мне, друг» 65
 № 8. «О, не грусти» 65, 70
 № 9. «Она, как полдень, хороша» 65
 № 10. «В моей душе» 65
 № 11. «Весенние воды» 65
 № 12. «Пора» 65
 Романы (12) соч. 21 56, 70
 № 1. «Судьба» 70, 90, 124
 № 2. «Над свежей могилой» 70
 № 3. «Сумерки» 56, 68, 70
 № 4. «Они отвечали» 70
 № 5. «Сирень» 49, 56, 70
 № 6. «Отрывок из Мюссе» 67, 70
 № 7. «Здесь хорошо» 56, 70
 № 8. «На смерть чижика» 70
 № 9. «Мелодия» 70
 № 10. «Пред иконой» 70, 71
 № 11. «Я не пророк» 70
 № 12. «Как мне больно» 70
 Симфония № 1, d-moll, соч. 13 65
 Симфония № 2, e-moll, соч. 27 49, 57, 71, 166
 Соната g-moll, соч. 19, для виолончели и фортепиано 68, 70, 72
 «У моего окна», романс, соч. 26 № 10 49
 «Утес», фантазия, соч. 7, для оркестра 166
 «Фрагменты» As-dur, для фортепиано 133, 134
 «Франческа да Римини», опера 84
 «Я опять одинок», романс, соч. 26 № 9 69
 Рахманинова И. С. 57, 63, 71, 75
 Рахманинова Н. А. 49, 57, 58, 71
 Рахманинова Т. С. 63, 75
 Ребиков В. И. 93, 99, 111
 Пьесы для фортепиано 99
 Редер К.-Г. 9, 10, 22
 Ренцицкая 39, 43
 Ренцицкий П. Н. 27, 28, 29—43, 53, 66, 76, 78, 86
 «Всю-то, всю мою дорожку ранним снегом занесло», романс, соч. 4 № 3 34—36, 42
 «Doloroso», романс, соч. 19 № 4 42
 «Забывтый храм», романс, соч. 2 № 4 31, 42
 «Мне снилось вечернее небо», романс, соч. 2 № 2 30—34, 37, 40, 41
 «О, как ты хороша», романс 36, 37, 42
 «Орел», романс, соч. 16 № 3 42
 «Осень», романс, соч. 16 № 4 42
 «Погляди», дуэт, соч. 4 № 1 31, 41
 «Пой мне веселые песни», романс, соч. 2 № 3 31, 42
 «Пред разлукой» («До свидания»), романс 31, 42
 Прелюдии для фортепиано 27
 Романсы 28, 29, 40
 «Слепец», романс, соч. 6 № 2 30, 41
 «Тихо замер последний аккорд», романс, соч. 2 № 1 31, 41
 «Чужое горе», романс, соч. 4 № 2 30, 32, 41, 78, 86
 «Я увидел ее», романс, соч. 4 № 4 30, 37, 41
 Репин И. Е. 8, 10, 18, 19, 22, 24
 Римская-Корсакова (Пургольд) Н. Н. 19, 21, 25
 Римский-Корсаков Н. А. 12, 19, 21, 23, 25, 30, 38, 40, 41, 43, 56, 70, 85, 86, 90, 91, 95, 98, 110, 160, 162, 163, 166, 173
 «Антар», сюита (симфония № 2), соч. 9 98, 162
 «Испанское каприччио» соч. 34, для оркестра 162
 Концерт cis-moll, соч. 30, для фортепиано с оркестром 95, 110
 «Майская ночь», опера 162
 «Моцарт и Сальери», опера 86, 91, 166
 «Нимфа», романс, соч. 56 № 1 70
 «Ночь перед рождеством», опера 56
 «Посмотри в свой вертоград», романс, соч. 2 № 2 70
 «Псковитянка», опера 82, 90
 «Садко», симфоническая картина, соч. 5 30, 162, 173
 «Светлый праздник» (Воскресная увертюра), соч. 36 12, 23
 Симфония № 3, C-dur, соч. 32 162
 «Снегурочка», опера 30, 41, 162, 173
 «Шехеразада», сюита для оркестра, соч. 38 12

- Рихтер О. Б. 10, 23
 Романов К. К. (К. Р.) 31, 42
 Романовский Г. И. 103, 113
 Россини Дж. 3
 Ростовцева А. Е. 85, 86
 Рубец А. И. 27
 Рубинштейн А. Г. 70, 85, 122, 173
 «Еврейская песня», романс, соч. 78 № 1 85
 Концерт № 4, d-moll, соч. 70, для фортепиано с оркестром 122, 173
 «Музыка сфер», для оркестра 173
 Соната № 1, G-dur, соч. 13, для скрипки и фортепиано 70
 «Фераморс», опера 173
 Рубинштейн Н. Г. 3, 88, 173
 Рудольф Л. М. 27, 28
 Квартет (струнный) соч. 1 28
 Рюэль Ж. 13—15, 24
 Сабанеев Л. Л. 100, 104, 112, 114, 115
 Сабуров А. А. 72
 Савина М. Г. 66
 Саккетти Л. А. 20, 25
 Салина Н. В. 87
 Салтыков-Щедрин М. Е. 24
 Самойлов А. Ф. 49, 60, 73
 Сапельников В. Л. 162, 174
 Сараджев К. С. 93, 95, 100, 110, 112
 Сатин А. А. (отец) 57, 66, 71
 Сатин А. А. (сын) 68
 Сатин В. А. 70
 Сатина В. А. 57, 66—68, 71, 74
 Сатина Е. А. 66
 Сатина С. А. 49, 56—58, 65, 66, 70, 71
 Сафонов В. И. 3, 80, 88, 130, 160, 172
 Сахновский Ю. С. 65, 76, 88, 90
 «Стэги», песня для баса с оркестром 88
 «Ходит смерть вокруг меня», романс 90
 Свенсен И. 170
 Святловская-Миллер А. В. 174
 Секар-Рожанский А. В. 85
 Сен-Санс К. 72, 160, 169, 174
 «Алжирская сюита» соч. 60, для оркестра 169
 Концерт № 1, a-moll, соч. 33, для виолончели с оркестром 72, 174
 «Лебедь» для виолончели с оркестром 174
 «Пляска смерти», симфоническая поэма, соч. 40 169
 «Потоп», оратория соч. 45 160, 169
 Симфония № 2, a-moll, соч. 55 169
 Серов А. Н. 82, 86, 90, 91, 173, 174
 «Рогнеда», опера 81, 82, 86, 90, 173, 174
 «Юдифь», опера 90
 Серова В. С. 81, 82, 90, 91
 Сибелнус Я. 160, 170, 174
 «Сага», симфоническая поэма 170, 174
 Ситковский Н. П. 42
 Скалон В. Д. 66
 Скалон Д. А. 52, 66
 Скалон Л. Д. 65, 66
 Скалон Н. Д. 66, 129
 Скарлатти Д. 99, 171
 Скиталец С. Г. 87
 Скрыбин А. Н. 3, 15, 16, 24, 94, 95, 103, 110, 113, 115, 172
 Концерт fis-moll, соч. 20, для фортепиано с оркестром 113
 Ноктюрн для левой руки соч. 9 № 2 24
 «Поэма экстаза» соч. 54 для оркестра 102
 Прелюдия fis-moll, соч. 74 № 2, для фортепиано 103
 «Прометей», поэма огня, соч. 60, для оркестра 94, 102, 103, 110, 113
 «Reverie», соч. 24, для оркестра 115
 Симфония № 1, E-dur, соч. 26 102, 113
 Симфония № 2, c-moll, соч. 29 102, 113, 115
 Симфония № 3, C-dur, соч. 43 102, 113
 Соната № 3, fis-moll, соч. 23, для фортепиано 103
 Соната № 4, Fis-dur, соч. 30, для фортепиано 102
 Соната № 5, соч. 53, для фортепиано 103
 Соната № 7, соч. 64, для фортепиано 103
 Соната № 9, соч. 68, для фортепиано 99, 103
 Соната № 10, соч. 70, для фортепиано 94, 103
 Этюды (12) соч. 8, для фортепиано 103
 № 5 103
 № 7 103
 № 10 103

- Скрябина (Исакович) В. И. 172
 Славинский Ю. М. 43, 155
 Слонов М. А. 129
 Смоленский С. В. 49—53, 64, 65, 66
 Собинов Л. В. 70, 85, 87, 173
 Соболев А. А. 50, 74, 75
 Соколов Н. 73
 Соколов Н. А. 85
 Соловьев Н. Ф. 164, 173
 Сомов Е. И. 62, 74
 Сперанский Н. И. 87
 Станиславский К. С. 83, 91
 Станчинский А. В. 27
 Стасов В. В. 3, 7—26
 Стасов Д. В. 9, 22
 Стравинский И. Ф. 98, 99, 101, 110, 112—114
 «Весна священная», картины языческой Руси 101, 113
 «Петрушка», потешные сцены для оркестра 98, 99, 114
 «Свадебка», хореографические сцены 99, 101, 102, 112, 113
 «Соловей», лирическая сказка 101, 113
 «Три детские песенки» 99, 112
 «Чичер-Ячер» 99—101, 112
 «Фейерверк», фантазия для оркестра 99
 Струве Н. Г. 105, 106, 115
 Сьегрен Э. 170
 Сэрато А. 172
- Танеев В. И. 67, 68
 Танеев П. В. 54, 67, 68
 Танеев С. И. 3, 25, 27—43, 54, 67, 100, 101, 113, 122
 Двенадцать хоров а cappella соч. 27 39, 43
 Тетрадь вторая (№№ 5—8) 39, 43
 Квартет (струнный) № 3, d-moll, соч. 7 67
 Концертная сюита соч. 28 для скрипки с оркестром 39, 43
 Прелюдия и fuga gis-moll соч. 29 для фортепиано 39, 43
- Тарновская С. В. 19
 Тартини Дж. 163
 Соната для скрипки и фортепиано 163
 Теляковский В. А. 80, 88, 89, 105, 115
 Тимашева-Беринг 43
 Титта Руффо 160, 171
 Толстой А. К. 40, 65, 86, 145
 Толстой Л. Н. 24, 118
- Томсон Ц. 98, 111
 Торнаги И. И. 78, 85
 Тосканини А. 84
 Трепов Д. Ф. 68
 Третьяков П. М. 7, 18, 25
 Трубников А. 60
 Трубникова А. А. (Нюся) 60, 63, 70, 73
 Трубникова М. А. 50, 60, 63, 73
 Трубникова О. А. 70
 Тургенев И. С. 68
 Тхоржевский И. 70
 Тютчев Ф. И. 65, 69
- Фербенк К. 27
 Фет (Шеншин) А. А. 65, 69
 Фивейский М. М. 84, 91, 92
 Фигнер Н. Н. 89
 Филиппов Т. И. 10, 23
 Фокин М. М. 49, 50, 63, 74, 75
 Фокина В. П. 63, 75
- Ханжонков А. А. 144, 150, 152—154
 Хессин А. Б. 49, 55, 69
 Хейгель (Heugel) Ж. Л. 168
 Ходоровский Г. К. 166, 174
 Хольмстранд Э. 173
 Худяков И. Н. 154
 «Страшная месть», музыка к кинофильму 154
- Циполи Д. 171
- Чайковский П. И. 30, 40—42, 51, 70, 85, 88, 92, 98, 99, 111, 124, 126, 160—163, 170, 173, 174
 «Буря», фантазия для оркестра, соч. 18 70
 «Детские песни» (16), соч. 54 41
 8. «Кукушка» 41
 «Евгений Онегин», опера 92, 161
 «Иоланта», опера 56, 70
 «Итальянское каприччио» соч. 45, для оркестра 161
 Квартет (струнный) № 1, D-dur, соч. 11 70, 99
 Andante cantabile 70
 Концерт D-dur, соч. 35, для скрипки с оркестром 98
 «Мазепа», опера 70
 «Манфред», симфония, соч. 58 161

- «Мелодия» соч. 42 № 3, для скрипки и фортепиано 163
 «Орлеанская дева», опера 70
 «Пиковая дама», опера 31, 124, 161
 «Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия 98, 111
 Серенада для струнного оркестра соч. 48 88
 Симфония № 4, fis-moll, соч. 36 98, 126, 161, 173
 Симфония № 5, c-moll, соч. 64 161
 Симфония № 6, h-moll, соч. 74 173, 174
 «Славянский марш» соч. 31, для оркестра 98
 «Снегурочка», музыка к пьесе А. Н. Островского, соч. 12 30, 41
 «Снова, как прежде, один», романс, соч. 73 № 6 56
 «Соловей», романс, соч. 60 № 4 85
 «Спящая красавица», балет 161
 «То было раннею весной», романс, соч. 38 № 2 56
- Шавердов А. С. 108, 116
 Шагинян М. С. 72
 Шаляпин Б. Ф. 80, 88
 Шаляпин В. И. 49, 53, 66
 Шаляпин И. Ф. 78, 85
 Шаляпин Ф. И. 3, 21, 49, 53, 66, 67, 70, 74, 76—92, 149, 160
 Шаляпина И. Ф. 78, 85
 Шапорин Ю. А. 156
 «Дезертир», музыка к кинофильму 156
 Шевелев Н. А. 85
 Шевченко Т. Г. 69
 Шелли П. Б. 65
 Шеридан Р. 108
 Шестакова Л. И. 8, 9, 22
 Шишкин Н. Е. 88
 Шлифштейн С. И. 108, 109, 116
- Шопен Ф. 15, 16, 124, 130, 163, 171, 172
 «Impromptu» Fis-dur, соч. 36 172
 Мазурки 172
 Ноктюрн 163
 Прелюдии 162
 Прелюдия c-moll, соч. 28 № 20 124
 Scherzo cis-moll, соч. 39 172
 Фантазия f-moll, соч. 49 130
 Этюд a-moll, соч. 25 № 4 171
 Этюды 172
- Шор Д. С. 70
- Шостакович Д. Д. 155, 156
 «Встречный», музыка к кинофильму, соч. 33 156
 «Новый Вавилон», музыка к кинофильму, соч. 18 155
- Шперлинг А. Н. 89
- Штейман М. С. 99, 112
- Штосс-Петрова А. Н. 161, 162
- Штраус Р. 72
 Соната для виолончели и фортепиано 72
- Шуберт Ф. 90, 174
 «Двойник», романс 90
 «Колыбельная», для виолончели и фортепиано 174
- Шуман Р. 72, 172
 Концерт a-moll, соч. 129, для виолончели с оркестром 72
 «Манфред», увертюра, соч. 115 172
- Эрденко М. Г. 173
- Юргенсон Б. П. 58, 72, 96, 107, 110
 Юргенсон П. И. 16, 72
 Юргенсоны 39, 42, 43
- Язвицки 104
 Яковлев Л. Г. 66
 Ясер И. С. 49, 50, 61, 74

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

Публикации

<i>В. А. Киселев.</i> Письма В. В. Стасова к М. П. Беляеву	7
<i>Л. Э. Корабельникова.</i> Письма С. И. Танеева к П. Н. Ренчицкому	27
<i>Э. А. Апетян.</i> Письма С. В. Рахманинова	49
<i>Е. Н. Алексеева.</i> Письма Ф. И. Шаляпина	76
<i>А. И. Волков.</i> Письма С. С. Прокофьева к В. В. Держановскому	93

Статьи

<i>В. Н. Брянцева.</i> Рукописи первого и второго фортепианных концертов С. В. Рахманинова	121
<i>В. Д. Штенгельмейер.</i> Музыкальная деятельность М. М. Ипполитова-Иванова в кино	139
<i>Е. Е. Бортникова.</i> Забытые страницы (Альбом А. Н. и Л. М. Виноградских)	160
Указатель имен и музыкальных произведений	175

ИЗ АРХИВОВ
РУССКИХ МУЗЫКАНТОВ

Редактор А. Бьков
Техн. редакторы Г. Смирнов,
Рунова
Художник А. Радищев

Подписано к печати 3/IV 1962 г.
А 04533. Форм. бум. 60×92¹/₁₆.
Бум. л. 5,87 Печ. л. 11,75 Уч.-изд. л.
12,45 (включая 3 наклейки)
Тираж 4000 экз. Заказ 2108

Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза