

УДК 78.071.1

ИЗ ИСТОРИИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ЭЛЛА ШУЛЬЦ-АДАЕВСКАЯ (1846–1926)

Г.А. НЕКРАСОВА

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, 190000, Санкт-Петербург,
Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена одной из первых выпускниц Петербургской консерватории, мало известной в России Элле Георгиевне Шульц-Адаевской, современнице композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Более полувека продолжалась её разносторонняя деятельность – как пианистки-виртуоза, композитора (автора двух опер и большого количества камерно-вокальных, инструментальных и хоровых сочинений), а также исследователя-фольклориста. Её работы о русском, славянском, греческом, итальянском, татарском, эстонском, кельтском фольклоре, публиковавшиеся в различных музыковедческих изданиях разных стран, оставили заметный след в истории европейской музыкальной культуры второй половины XIX столетия. В силу сложившихся обстоятельств большая часть её жизни прошла в Европе, хотя она всегда ощущала себя (и подчёркивала это) русским музыкантом. В настоящем очерке по материалам зарубежных источников освещается её жизненный и творческий путь.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Э. Шульц (Э. Адаевская, Э. Adaevsky), Петербургская консерватория, оперы «Непригожая» («Дочь боярина») и «Заря свободы» («Заря»), новаторская фольклористика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FROM THE HISTORY OF THE ST. PETERSBURG CONSERVATORY: ELLA SCHULZ-ADAEVSKAYA (1846–1926)

G.A. NEKRASOVA

The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory,
190000, Saint Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. The article is dedicated to one of the first graduates of the St. Petersburg Conservatory, little known in Russia by Ella Georgievna Shultz-Adaevskaya, a contemporary of the composers The Mighty Bunch and Tchaikovsky. For more than half a century, her versatile activity continued – as a virtuoso pianist, composer (author of two operas and a large number of chamber vocal, instrumental and choral compositions), as well as a folklorist researcher. Her works on Russian, Slavic, Greek, Italian, Tatar, Estonian, Celtic folklore, published in various musicological publications in different countries, left a noticeable mark on the history of European musical culture in the second half of the 19th century. Due to the circumstances, most of her life passed in Europe, although she always felt (and emphasized this) a Russian musician. The present essay on materials from foreign sources highlights her life and creative path.

KEYWORDS: E. Schultz (E. Adayevskaya, E. Adaevsky), St. Petersburg conservatory, operas “Neprigozhaya” (“Daughter of the boyar”) and “Freedom dawn” (“Dawn”), innovative folklore studies.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.

Среди первых выпускников первой в России Петербургской консерватории (1862) значится имя Эллы Георгиевны Шульц (Адаевской, 1846–1926), оставившей заметный след в истории европейской музыкальной культуры второй половины XIX века (рисунок 1). 65 лет продолжалась её деятельность как пианистки, композитора и музыковеда. Ученица Адольфа Гензельта и Антона Рубинштейна, она общалась с Берлиозом, Россини, Листом, Брамсом, Кларой Шуман. Эстонский художник Иоган Келер в 1864 году написал её портрет (находится в художественном музее г. Таллина), французский живописец Эмиль Бернард запечатлел её в 1903 году (портрет можно видеть в одном из венецианских музеев).

Но о ней – её жизни и творчестве – знают пока только на Западе, в основном в Германии и Италии, где опубликованы некоторые её музыковедческие и композиторские работы, а также сделаны записи наиболее значительных произведений¹.

Элла Шульц родилась в 1846 году в Петербурге, скончалась в 1926 в Бонне. С Россией её жизнь и деятельность была связана до 1882 года, затем последовал 30-летний период в Венеции (до 1911); последние 15 лет она провела в Германии.

Для отечественного исследователя особый интерес представляет «петербургский период» её жизни и поиски ответа на вопрос: почему она, сделав в России первые блистательные шаги своей музыкальной карьеры, покинула страну. В процессе знакомства с её биографией можно прийти к заключению, что основная причина заключалась в осознании ею невозможности полноценной реализации принципиально важных для неё жизненных планов. Сравнение с теми возможностями, которые она впоследствии получила на Западе, лишь подтверждает, что российский менталитет в отношении роли женщины в искусстве в то время заметно отличался от европейского.



¹ Наиболее обстоятельный труд, основанный на изучении документальных источников, принадлежит немецкому исследователю – искусствоведу и журналисту Ренате Хюскен [2]. Среди первых отечественных работ укажем на статью Д. Ломтева [1].

Рисунок 1. Э.Г. Шульц

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Elisabeth_von_Schultz-Ada%C3%A4Fewsky_-_Pianistin.jpg



Её родители Георг и Теодора Шульц – немцы по происхождению – были очень музыкальны и всегда с большим пониманием и поддержкой относились к музыкальным интересам своей дочери. Мать была ученицей и ассистенткой знаменитого педагога Адольфа Гензельта, преподавала фортепиано в Смольном Институте благородных девиц и, начиная с 6-летнего возраста дочери, стала с ней заниматься, затем последовали занятия у того же А. Гензельта.

В 15-летнем возрасте талантливая Элла Шульц успешно дебютировала с оркестром в концерте с выдающимися музыкантами Г. Венявским и К. Давыдовым. Она исполнила программу, поразительно сходную с той, которую незадолго до этого играл великий А. Рубинштейн:

Э. Шульц: *V фортепианный [самый сложный] концерт Бетховена, «Вариации на темы опер Доницетти», рапсодия Листа и произведения Шопена и Шумана*. Антон Рубинштейн: *IV Концерт Бетховена, листовские транскрипции Россини и произведения Шопена и Мендельсона*. Это свидетельствует о том, насколько осознанным был выбор юной пианистки. Успех этого выступления был громадный. Далее последовали два года интенсивных гастролей по Германии, Франции, Англии, иногда в очень больших залах – например, в Кристал-Паласе (на 10 000 мест).

В 1864 году в Петербурге юная пианистка-виртуоз была представлена членам царской фамилии. Её под свое личное покровительство взяла Великая княгиня Елена Павловна (курирующая в те годы Русское музыкальное общество), и Элла Шульц стала первой в консерватории учащейся, финансируемой непосредственно царским двором. Ей была назначена ежемесячная выплата по 250 руб. (в то время как остальные учащиеся получали по 100 руб.). Этот пенсион она продолжала получать ещё в течение нескольких лет и после окончания консерватории.

В период обучения в консерватории Элла Шульц продолжала активную гастрольную деятельность. В 1870-м году она совершает поездку в Берлин, даёт концерты при дворе короля Вильгельма, затем в Бад-Эмсе, куда с семьёй приехал Александр II. Там в июле *“Hofpianistin”* («Придворная пианистка», как её называли) становится свидетелем

событий, связанных с началом Франко-Прусской войны (1870–1871). Сложными окольными путями они с матерью только через полгода, в феврале, вернулись в Петербург.

Интерес к сочинению музыки у Эллы Шульц проявился рано, ещё в доконсерваторские годы, когда она играла концерт Моцарта d-moll со своей каденцией. В 1869 году на выпускном экзамене по композиции и теории она получила «отлично». В письме к сестре Элла сообщает: «Он [Н.И. Заремба, директор консерватории – Г.Н.] также сказал, что я – единственная женщина, получившая со дня основания консерватории высший балл по теории музыки и композиции» [2, с. 80].

В Бад-Эмсе она впервые выступила с хоровыми произведениями – хорами а cappella «Отче наш», «Херувимская песня» и «Да исправится молитва моя». В дальнейшем данная жанровая сфера заняла важное место в её творчестве. Эти церковные произведения стали исполняться и в Петербурге, известной капеллой графа Шереметева.

Превращение пианистки в композитора было связано также с изменением имени: виртуоз Элла Шульц становится композитором *Э. Adaevsky* (в мужском роде, с окончанием «у»). Женский вариант фамилии будет использоваться спустя много лет. В одном из писем 1912 года к редактору парижской газеты «Мелузина» происхождение псевдонима она объясняет аналогией с фамилией графа В.Ф. Одоевского² которого считала «великим реформатором русского церковного пения». При этом, как она отмечает, первые три буквы имени А-Д-А взяты по первым звукам литавр (А-Д-А), открывающим увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки (её любимейшего творения основателя русской классики).

Не знавшие её лично были убеждены, что фамилия принадлежит мужчине. «Уважаемый господин Адаевский, – обращается к ней весной 1890 года Гуго Рима³, – хотя я о Вашей фамилии не смог

2 Владимир Фёдорович Одоевский (1804–1869) – русский писатель и мыслитель, один из основоположников отечественного музыкознания, издатель ряда журналов и альманахов, с 1846 года – директор Румянцевского музея.

3 Гуго Рима (1849–1919) – немецкий музыковед, издатель ряда журналов и альманахов, автор авторитетного энциклопедического словаря, много раз переиздававшегося.



получить из России полную справку, я всё-таки, несмотря ни на что, уверен, что Вы мужчина; и именно так!» [2, с.102–103].

Судьба её многочисленных нотных рукописей сложилась по-разному. Одна их часть рассредоточена у родственников, а другая, сменив нескольких владельцев, в конце концов оказалась в Институте исторических исследований Центральной и Восточной Европы имени И.Г. Гердера в Марбурге.

Среди всех её произведений основное место, безусловно, принадлежит двум операм: одноактной «Непригожая, или Дочь боярина» (1873), и лирико-психологической опере «Заря свободы» или «Заря» (1877). В основе первой оперы – романтическая история, связанная с женитьбой царя Василия III на Соломонии Сабуровой в 1505 году. Несмотря на то, что эта опера была включена в план Мариинского театра, и состоялось 7 репетиций, в том числе при участии выдающегося дирижера Эд. Направника, она не увидела свет рампы. Фрагменты из неё позднее часто включались в программы концертов (в России и за рубежом), и пользовались успехом⁴

В 1874 году, в Вене с большим успехом прошел авторский концерт Адаевской, на котором присутствовали директор Венской оперы, директор консерватории, критики. Очень высоко были оценены её хоровые сочинения; в частности, критики отмечали, что хоры Адаевской стоят рядом с произведениями эпохи Екатерины Великой, в которых претворены достижения итальянской музыки, в частности, Бортнянского.

Тогда же встал вопрос о постановке оперы «Дочь боярина» в Венской комической опере. Один из почитателей её таланта даже предоставил ей 50 000 франков. Однако дело ограничилось лишь исполнением отрывков из неё. В 1876–1877 гг. обсуждалась возможность исполнения этой комической оперы в Парижской Opéra-Comique и будапештском национальном театре, и тоже – замыслы остались на уровне концертного исполнения оркестровых и вокальных номеров. Похожая ситуация сложилась и в отношении второй оперы «Заря свободы»

(1877). Хотя на 1-й странице либретто стоит цензурное разрешение к постановке в 1879 году, она тоже не увидела свет.

Как считала сама Адаевская, причины всяческого затягивания и выдвижения всё новых и новых рекомендаций к изменениям имели политическую подоплёку: далеко не все разделяли оптимистический характер финальной хоровой сцены, прославляющей грядущую отмену крепостного права в России (драматические события в опере связаны с невозможностью соединения любящих людей и идущих на жертвы: героиня уходит в монастырь, а герой выбирает смерть). Из письма её сестры Лидии Бальц известно, что кроме того, в адрес автора произведения звучали упреки в «неславянской» сущности музыки оперы, поскольку «она никакая не Адаевская, и все её знают как Эллу Шульц» [2, с. 115].

Из воспоминаний самой Эллы Георгиевны известно, что последняя попытка осуществить постановку «Зари» была предпринята в 1911–1913 гг., когда она прислала переработанную партитуру в Санкт-Петербург. Но к ней, по её словам, было отношение как к «немке в России». И это в то время как она, бывая за границей, демонстрировала истинно патриотические чувства. Об этом свидетельствуют, например, следующие строки из письма Адаевской к сестре от 1877 года: «Я в этом месяце дала концерт для раненых (в Русско-Турецкой войне). Вице-президент Красного креста сделал предложение, от которого я отказалась – разделить сбор пополам для представителей России и Турции. Я, русская подданная и представляющая русское искусство, должна играть для русских. А для Турции пусть играют и поют турецкие исполнители» [2, с. 116].

Как следует из многочисленных документов, хранящихся в иностранных архивах, в непростом лабиринте событий, относящихся к истории постановок её опер, определённую роль играли и придворные интриги, в частности, позиция в отношении её творчества главного министра царского двора барона Карла фон Кюрстера.

Начиная с 1877 года, после триумфальных концертов в Париже, где в программу были включены фрагменты из обеих опер, а критиками особенно был отмечен её «драматический талант», для Э. Ада-

⁴ В 1879 году оркестр Петербургской консерватории под управлением Римского-Корсакова исполнял отрывок под названием «Легенда» из этой оперы.



евской принципиально важным было добиться на Родине признания её в качестве именно *оперного композитора*.

В Санкт-Петербургских газетах были напечатаны восемь рецензий из французских изданий с откликами на её произведения. «Нет ни одного значительного музыканта в Париже, который не знал бы имени м-ль Адаевской, и некоторые наши мастера – Ш. Гуно и А. Тома – были просто изумлены её талантом и профессионализмом и с большой уверенностью предсказывают ей большое будущее» [4, с. 29].

Таким образом, перед нами вырисовывается облик чрезвычайно целеустремлённого, твёрдо следующего своим принципам человека. С великой досадой и раздражением Э. Адаевская реагировала на проявляющуюся со стороны тех, от кого зависела её музыкальная карьера, снисходительность к ней как к женщине. С возмущением она цитирует в письмах их советы: «Бросьте оперу! Выходите замуж – в этом предназначение женщины». Между тем, даже её родители понимали (по высказыванию отца Георга Шульца), что она «никогда не станет «домохозяйкой» („Frauenzimmer“), она живёт только музыкой, играет, как ангелы на небесах. И счастлива только в своём искусстве» [2, с. 124].

В конце 1870-х сестра Эллы, художница Полина Гайгер со своей семьёй – мужем-поэтом и тремя детьми – уехали жить в Италию. В 1882 году и Элла принимает решение поселиться вместе с ними. И с этого года открывается её 30-летний период жизни в Венеции. Здесь она с головой окунается в многостороннюю деятельность – исполнительскую, композиторскую, организаторскую, подняв на новый уровень тонус музыкальной жизни города. Тем не менее она ещё раз, в 1885 году, приедет в Петербург, в надежде на исполнение заветной мечты о двух своих оперных детищах. Впечатление от этого посещения она зафиксирует в своём дневнике, как «Сердечный приём и неосуществлённые обещания»⁵.

Адаевская писала статьи в итальянские, фран-

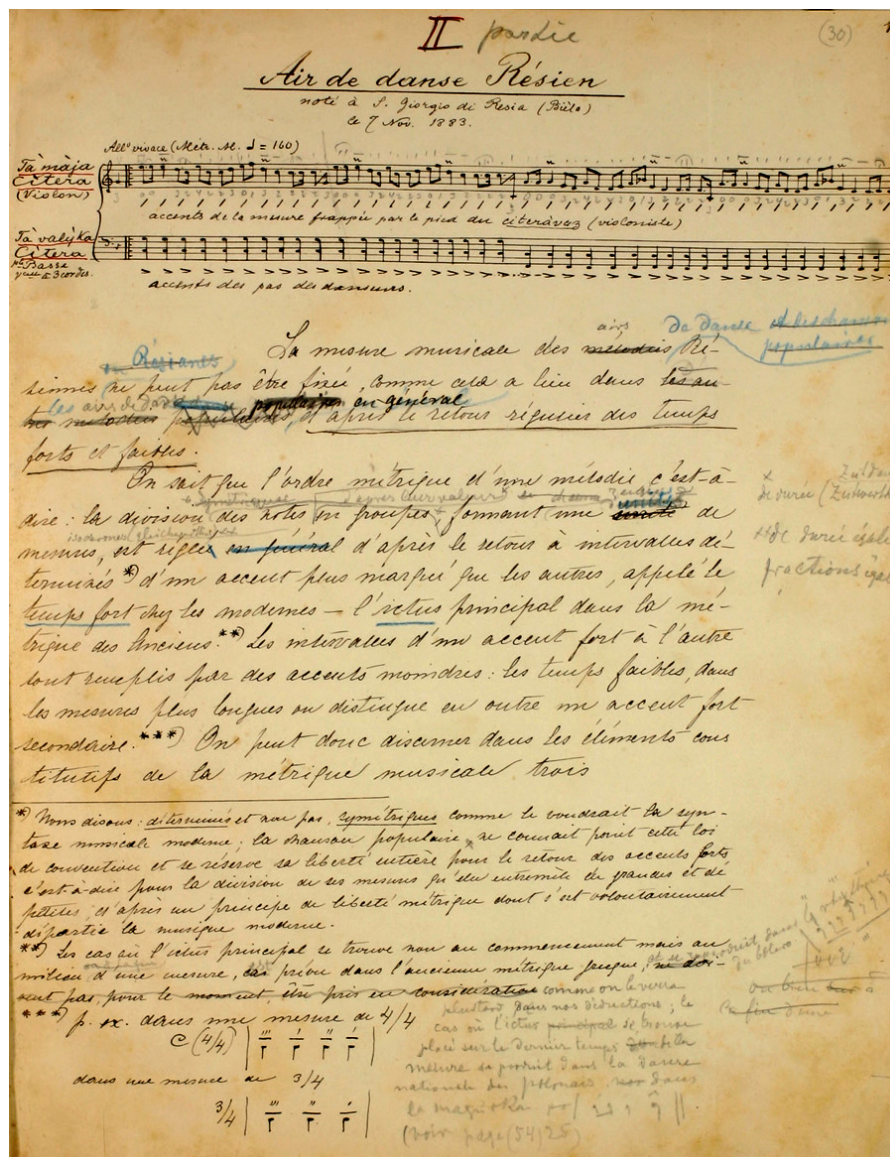
цузские, немецкие, чешские газеты. Это были не только рецензии и критические публикации, но и исследовательские очерки [3, с. 624–626]. В 1882 году она во Дворце Дожей в Венеции выступила с докладом о родственности славянского фольклора и музыки Древней Греции. Следует заметить, что «штудии» об античной музыке проходят «красной нитью» через всю её научную деятельность. Тогда же она написала «Греческую сонату» для кларнета и фортепиано, в которой своеобразно синтезировала старинные и новые принципы композиции, и применила четвертитоновую систему, которая вошла в обиход только во второй половине XX столетия.

Она часто совершала поездки в различные местности с целью изучения диалектных особенностей музыкального искусства того или другого района. Так, вместе с одним французским учёным-этнографом они в 1893 году в течение многих дней исследовали уникальную культуру северной части Италии Резии (рисунок 2), так называемой венецианской Словении, где очень компактно проживает небольшая община, говорящая на особом диалекте. Плодом этой экспедиции стал их совместный труд – два тома «Материалов южнославянской диалектологии и этнографии»⁶. Современные учёные высоко оценивают как этот труд, так и в целом вклад, сделанный Э. Адаевской в изучение итальянской народной культуры.

Она действительно очень любила этим заниматься и однажды шутливо написала, что «народные песни для неё, что дождевые черви для Дарвина». Адаевская также изучала португальский, французский фольклор, а в последние годы жизни написала работы о кельтском и татарском фольклоре. Это уже было во время первой мировой войны, после того, как она переехала в 1911 году в Германию. Здесь, в замке Зегенхаус под Нойвидом, Адаевская вместе с её подругой, баронессой Франциской фон Лоз, её дочерью Маргаритой и королевой Румынии Елизаветой организовали музыкально-литературный кружок. В работе над татарским фольклором она

⁵ Так, например, бывший в те годы президентом РМО В.Н. Тенишев и министр внутренних дел Российской империи граф П.А. Валуев настоятельно рекомендовали ей изъять заключительную сцену с крепостными крестьянами.

⁶ Шульц-Адаевски Э. Напевы и тексты, записанные у терских славян. СПб.: тип. Акад. наук, 1904. 16 с. (Отт. из: Бодуэн-де-Куртенз И.А. Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии. СПб., 1904. Т. 2. С. 197–210).



основывалась на записях от татарских военноплен-
ных. Многие её наблюдения впоследствии получи-
ли развитие в трудах исследователей XX века.

Возвращаясь к творческому наследию Адаев-
ской, в котором для неё самой принципиально
значимой частью являлись оперы (судя по настой-
чивым попыткам добиться их постановки), важно
отметить, что они органично вписываются в об-
щий контекст музыкально-театральной культуры
1870-х годов в России, когда преобладал интерес
к историко-эпическим и лирико-психологиче-
ским произведениям, основанным на сюжетах из
народной жизни. Симптоматично, что появление

Рисунок 2. Фрагмент рукописи Э. Адаевской (поездка по Резии).
<https://www.sergiogaggia.com/ella-adaiewsky/manoscritto.html#gallerye414731d2c-49>



«Непригожей» и «Зари» приходится на то же время, что «Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова (1872).

Не ставя (в художественном плане) творения Э. Адаевской на одну ступень с названными операми⁷, следует сказать, что в историческом отношении они, бесспорно, заслуживают внимания. В период становления отечественной композиторской школы, связанной с деятельностью композиторов «Могучей кучки» и Чайковского, в разгар острой

полемики о судьбах отечественного музыкального театра (А. Серов, В. Стасов, Г. Ларош, Ц. Кюи) они органично вписываются в общую панораму поисков актуальной проблематики, свидетельствуя к тому же о высоком уровне профессионализма и композиторского мастерства, приобретённых в первой русской консерватории.

Таким образом, личность и творчество Э. Шульц-Адаевской, одной из первых, выдающихся выпускниц Петербургской консерватории, являет собой знаковый пример «самоутверждения тогда ещё нечастого для России социального типа гендерной идентичности женщины-композитора» [1, с. 97].

⁷ Стоит напомнить, что творение Мусоргского также изначально не было принято к постановке и дожидалось своего часа два года (премьера состоялась лишь в 1874 году).

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ломтев Д. Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (к истории музыкального театра в России 1870-х годов) // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 80–97.
- 2/ Husken R. Ella Adaiewsky. Koln: Dohr, 2005. 435 p.
- 3/ Kraack E. Ella von Schultz-Adaiewsky: Nachruf // Zeitschrift für Musik. Jg. 93. Heft 11 (November 1926).
- 4/ La musique et les compositeurs russes contemporains. Mlle Ella Adaïewski: pianiste et compositeur. Paris: Chaix, 1877. 51 p.

REFERENCES

- 1/ Husken, R. (2005), Ella Adaiewsky, Dohr, Koln, 435 p. (in Germ.)
- 2/ La musique et les compositeurs russes contemporains. Mlle Ella Adaïewski: pianiste et compositeur (1877), Chaix, Paris, 51 p. (in French.)
- 3/ Lomtev, D. (2018), "Operas by Ella von Schultz-Adaevskaya (on the history of musical theater in Russia in the 1870s)", Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 4 (35), pp. 80–97. (in Russ.)
- 4/ Kraack, E. (1926), "Ella von Schultz-Adaiewsky: Nachruf", Zeitschrift für Musik, Jg. 936 Heft 11, November (in Germ.)

Сведения об авторе

Некрасова Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова
E-mail: galinaa.n@yandex.ru

Author information

Galina A. Nekrasova, PhD, associate Professor of the Department Russian music history, The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
E-mail: galinaa.n@yandex.ru