Сергеев Максим Владимирович

conservatory-tuner@yandex.ru

Кандидат филологических наук, настройщик фортепиано, преподаватель Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

196084 Санкт-Петербург,
пер. Каховского, 2

Maxim V. Sergeev

conservatory-tuner@yandex.ru

Ph. D., Piano Tuner and Restorer, Lecturer at The Institute of Music, Theatre and Choreography of Herzen State Pedagogical University

Kakhovskogo Ln.,
St. Petersburg 196084
Russia

Аннотация

«Он оставляет по себе добрую память, не оскорбив ничьего слуха»: петербургский фортепианный мастер К. Вирт

В статье освещается профессиональная и коммерческая деятельность фортепианного мастера К. Й. Ф. Вирта (1800–1882). Выявленные автором источники обогащают немногочисленные сведения о мастере, уточняют время его работы в Петербурге (1828–1854) и причины, по которым рояли К. Вирта заслужили одобрение К. Вик и Р. Шумана, других выдающихся музыкантов, сделав его одним из самых известных мастеров в России XIX столетия. Облегчив пианистам переход от венских фортепиано к английским, рояли К. Вирта явились в России связующим звеном между венской, лондонской и парижской фортепианными школами. Описание специфики его инструментов, особенностей ремесленного производства второй половины XIX века, облегчают выявление, атрибуцию и обеспечение исторической реставрации и сохранности отечественных фортепиано этого периода, хранящихся в музеях, музыкальных учреждениях и у частных лиц.

Ключевые слова: К. Вирт, К. Шуман, Р. Шуман, Ф. Эшенбах, эолодикон, Г. Г. Лихтенталь, Я. Д. Беккер, фортепианные мастера, производство фортепиано, реставрация фортепиано

Abstract

«He Leaves a Good Memory about Himself, without Offending Anyone's Hearing»: St. Petersburg Piano Maker C. Wirth

The article highlights the work of the piano maker C. J. F. Wirth (1800–1882), specifies the time of his activity in St. Petersburg (1828–1854) and reasons why his grand pianos have earned approval of C. Wieck, R. Schumann and other famous musicians, making him one of the most popular piano makers in 19th century in Russia. New sources revealed by the author enrich a few details about C. Wirth's professional and commercial activities. C. Wirth's grands facilitated transition from the Viennese grands to English grands for pianists and served as a link between the Viennese, London and Parisian piano schools. Description of specifics of his grands, features of artisanal craftwork of the second half of the 19th century facilitate identification, attribution and ensuring historical restoration and safety of the domestic pianos of this period which are stored in the museums, musical institutions and by private persons.

Keywords: C. Wirth, C. Wieck-Schumann, R. Schumann, F. Eschenbach, aeolodicon, H. H. Lichtenthal, J. Becker, piano makers, piano building, piano restoration

Максим Сергеев

«ОН ОСТАВЛЯЕТ ПО СЕБЕ ДОБРУЮ ПАМЯТЬ, НЕ ОСКОРБИВ НИЧЬЕГО СЛУХА»: ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ МАСТЕР К. ВИРТ

В отечественной музыкальной науке упоминается не так много фортепианных мастеров, деятельность которых была непосредственно связана с формированием российской музыкальной культуры и русского пианизма. Один из них, Карл Йозеф Фридрих Вирт (Karl Josef Friedrich Wirth, 1800–1882), известный в XIX столетии российский фортепианный и органный мастер баварского происхождения, до сих пор остается загадочной фигурой для отечественных и зарубежных музыковедов. В крупнейших работах по истории фортепиано на русском языке [6; 46], как и в единственном зарубежном исследовании, посвященном российскому фортепианостроению [64], имя К. Вирта вообще не упоминается. Единичные сведения, появляющиеся в отечественной научной и справочной литературе, дают музыкальной науке недостоверные данные о годах жизни и времени работы мастера в России [47, *524*; 24, *159, 363*; 36, *80–81*; 40, *193*], что было выявлено сравнительно недавно [38, *247*]. Публикация части дневников Вирта [10] и исследование о приобретении рояля работы Вирта Кларой Вик-Шуман в бытность ее в Петербурге не объясняют причин популярности мастера и почти не освещают его профессиональную деятельность [63].

Между тем на популярность мастера в различных кругах музыкального общества — у музыкантов-исполнителей (К. Вик-Шуман, А. фон Гензельт, А. Контский, А. Герке, К. фон Мейер) и у педагогов — часто влияли совершенно разные факторы. Задача их выявления, как и определение специфических особенностей инструментов Вирта, возможности их восстановления и использования в учебном процессе и концертной деятельности подчеркивают актуальность исследования и важность его результатов для

разных уровней музыкальной науки — от исторического до прикладного. Полученные в ходе исследования данные могут способствовать выявлению и атрибуции приписываемых выдающимся деятелям отечественной культуры инструментов производства Вирта, обеспечению сохранности хранящихся в музеях, музыкальных учреждениях и у частных лиц российских фортепиано XIX века.

Профессиональная деятельность Карла Вирта началась в мастерской отца — органного и фортепианного мастера, — где он прошел одну из лучших в Европе начала XIX века профессиональных школ по изготовлению музыкальных инструментов. Отец и наставник Карла, Франц Йозеф Вирт (1760–1819) с 1780 по 1785 год обучался у баварского органного мастера Иоганна Непомука Хольцхая (Holzhey, вариант написания — Holzhay) в Оттобойрене. Переехав в Аугсбург, Ф. Й. Вирт поступил подмастерьем к известнейшему органному и фортепианному мастеру И. А. Штайну (Stein; 1728–1792), инструментами которого восхищался В. А. Моцарт. К 1789 году Ф. Й. Вирт, уже как старший подмастерье, руководил работами у Штайна, а вскоре открыл собственное дело.

Обучение Карла Вирта в отцовской мастерской, согласно баварскому ремесленному законодательству, продолжалось от двух до пяти лет, после чего он должен был сдать экзамен на звание подмастерья, а затем совершить двух- или трехлетнее «путешествие» — работать в другом городе или другой стране. По окончании этого периода подмастерье сдавал экзамен на звание мастера, если к этому времени его возраст достигал 21–24 лет [43, *75–87*]. Ко времени смерти отца (он скончался в 1819 году) Вирт имел достаточную квалификацию, чтобы быть подмастерьем, но не достиг нужного возраста для получения диплома мастера, без которого он не имел права возглавить мастерскую или стать ее хозяином. Поэтому управлять предприятием могла только его мать, а непосредственно производством руководил свояк, старший подмастерье А. Эшенбах (1790–1861). По европейским законам, регулирующим ремесленное производство, в такой мастерской на всех новых инструментах ставилось имя умершего мастера, и ни один подмастерье не имел права выпускать инструменты под своим именем, но мог брать подряды на ремонт органов и фортепиано. Именно в качестве подмастерья Карл Вирт чинил орган в аугсбургской церкви св. Георга в 1821 году.

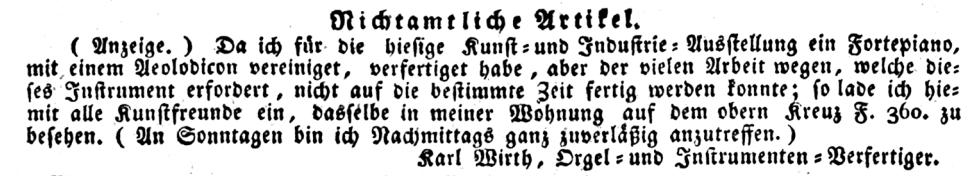
В 1822 году скончалась мать Вирта и ему, мечтавшему стать архитектором, пришлось взять на себя заботу об осиротевших сестрах и продолжать отцовское дело. Диплом органного и фортепианного мастера был получен им только в 1823 году[1], и, сделав несколько собственных роялей, в мае 1824 года Вирт дал о них рекламу в аугсбургской газете [51].

В течение следующих двух лет у Вирта было очень много работы: в 1824 году он ремонтировал орган в церкви св. Рассо в баварском городе Графрате, а в 1825 строил орган для аугсбургской церкви св. Максимилиана

[1] Этот год указывался преемником К. Вирта, его племянником Ф. А. Эшенбахом как год основания фирмы [8, *183*].

и готовился принять участие в баварской политехнической выставке в ноябре. Однако он не успел закончить к выставке свой «достойный восхищения Эолодикон» (Aeolodicon)[2] — гибридный инструмент, который соединял в себе фортепиано и фисгармонию, имитирующую звучание фагота, кларнета и гобоя [50]. Поэтому мастеру пришлось ограничиться экспонированием нескольких роялей. Но и без эолодикона инструменты Вирта, наравне с работами известных немецких мастеров, отправлявших свои фортепиано в Европу и Северную Америку, — Пфайфером (Pfeiffer), Циглером (Ziegler), Дюлькеном (Dülken), Зайлером (Sailer), отцом и сыном Баумгартенами (Baumgarten) — заслужили внимание критиков и были оценены в высшей степени положительно [57].

В январе 1826 года Вирт опубликовал в аугсбургской газете объявление, приглашая на свою квартиру всех знатоков и любителей музыки для ознакомления с изготовленным наконец эолодиконом [56, *23*].



Nichtamtliche Artikel.

(Anzeige.) Da ich für die hiesige Kunst- und Industrie-Ausstellung ein Fortepiano, mit einem Aeolodicon vereiniget, verfertiget habe, aber der vielen Arbeit wegen, welche dieses Instrument erfordert, nicht auf die bestimmte Zeit fertig werden konnte; so lade ich hiemit alle Kunstfreunde ein, dasselbe in meiner Wohnung auf dem obern Kreuz F. 360. zu besehen. (An Sonntagen bin ich Nachmittags ganz zuverläßig anzutreffen.)

Karl Wirth, Orgel- und Instrumenten-Verfertiger.

Ил. 1. Объявление К. Вирта в газете «Intelligenz Blatt und wöchentlicher Anzeiger der königlich baierischen Stadt Augsburg»

Следует отметить, что в этот же день вышло объявление о продаже еще одного эолодикона на другом конце Баварии, в Пассау, где этот инструмент, в форме «построенного по современному вкусу комода», продавался в рассрочку за 6 гульденов в месяц [58]. Нельзя с уверенностью приписать это объявление именно Вирту, так как немецкая пресса 1820-х годов пестрит сообщениями о производстве эолодиконов, обсуждением их достоинств и искусности мастеров-изготовителей [48; 49].

Однако объявление от 30 октября 1826 года о продаже в Аугсбурге с торгов «вертикального рояля, соединенного с эолодиконом» [52], вкупе с появлением с января 1827 года объявлений о самостоятельной работе свояка Вирта, А. Эшенбаха [53], позволяют предположить, что именно в конце 1826 — начале 1827 года Вирт решил покинуть Германию. Следовательно, сообщение о том, что этот отъезд произошел в 1825 году из-за проигрыша Виртом конкурса на постройку органа для церкви св. Ульриха в Аугсбурге, — ошибочно [55].

Следующие сведения о Вирте появляются уже в 1829 году и помогают уточнить некоторые детали, связанные с началом его работы в России. В отчете о первой всероссийской мануфактурной выставке 1829 года и выставленном на ней виртовском эолодиконе говорилось, что для присуждения

[2] Изобретение эолодикона принадлежит Б. Эшенбаху (1767–1852), возможно — отцу А. Эшенбаха, и датируется 1814 годом [49; 59, *60–61*].

награды Вирту было выдвинуто условие: «буде докажет, что оный сделан им в России, а не в чужих краях» [16, *274, 302*]. Эта фраза наводит на мысль, что Вирт завел свою мастерскую незадолго до 15 мая 1829 года, даты открытия выставки, — возможно во второй половине или даже в конце 1828 года. Однако это предположение не означает, что именно в это время он и приехал в Россию. Сомнения экспертов вызвало *не время приезда* мастера в Петербург, а *дата официального начала работы мастерской* Карла Вирта, от которой до открытия выставки оставался слишком *короткий отрезок времени*. Но если он приехал в Петербург в конце 1826 — начале 1827 года, почему открытие мастерской состоялось только через полтора-два года? Ведь Вирту не нужно было сдавать экзамен на звание мастера, ему достаточно было предъявить свой диплом, полученный в Баварии.

Архивные документы показывают, что Вирту могли противодействовать старшины (то есть главы) и ремесленники русского и немецкого музыкально-инструментальных цехов. Именно в это время, в 1826 году, они обратились в канцелярию Департамента разных податей и сборов с прошением о запрещении всем, кроме ремесленников указанных цехов, делать и продавать музыкальные инструменты, поскольку «от великого числа занимающихся ремеслом сим мастеров», настройщиков и «множества людей, не записанных в цех и не платящих подати, но между тем имеющих у себя работников и продающих вещи за низкую цену», изготовители музыкальных инструментов пришли «в совершенный упадок» [25]. Так как это прошение не было удовлетворено [32, *47*], ремесленные цеха, похоже, намеренно затягивали оформление документов при записи в цех, что, как видно из случая другого фортепианного мастера, И. Ф. Шредера (Schröder), практиковалось еще за 10 лет до приезда Вирта [37, *45*]. Очевидно, что эти факты, представленные Виртом экспертной комиссии, были ею приняты, и мастер получил за свой инструмент на выставке большую серебряную медаль. Высокими наградами за свои рояли также были отмечены петербургские фортепианные мастера И. А. Тишнер (Tischner), А. Х. Шредер и Х. Шульц (Schultz).

Успех на первой всероссийской выставке дал Вирту возможность проявить себя в качестве органного мастера, и он получил заказы на постройку органов в церкви Св. Петра в Гатчине (1829) и поселка Тюрис, ныне Мартышкино (1834). В 1830–1831 годах Вирт был приглашен в Зимний дворец для починки и модернизации «Механического оркестра» И. Г. Штрассера [44, *32*], а затем сделал орган для петербургской церкви св. Екатерины и домашний орган для В. П. Энгельгардта.

Но органы были штучным товаром, а массовым спросом в то время пользовались рояли, изготовлением которых в конце первой трети XIX века славились первый российский фабрикант И. А. Тишнер, придворный мастер и фабрикант Г. Г. Фэйверьер[3] (Faveryear) и отец музыкантов-виртуозов

[3] Фамилия этого мастера в российских источниках транскрибировалась разнообразно: Фавриер (1796), Фаврие (1799), Февриер (1809, 1816, 1822, 1836), Фэврье (1820), Февергер (1822), Феврие (1822, 1911) [31, *105*].

фортепианный мастер Х. Шульц, инструменты которых продавались в Англии и Франции. В начале 1830-х годов заслуженного внимания публики удостоились трое петербургских Шредеров — К. Р. Шредер, И. Ф. Шредер и А. Х. Шредер.

Со смертью в 1832 году двух ведущих петербургских фортепианных мастеров — Г. Г. Фэйверьера и Х. Шульца — Вирту открылась возможность показать свои профессиональные навыки, сделавшие его легендой российского фортепианостроения. Обученный изготовлению фортепиано в «венской» фортепианостроительной школе, для которой были характерны легкая развеска клавиш, «отчетливость и большая сухость в мелодии», Вирт вскоре убедился, что петербургское музыкальное общество отдавало предпочтение инструментам «английской» школы, которые отличались бóльшим весом клавиш («тяжелы в клавишах») и «особенно округленным звуком» [13].

Эти различия в конструкции роялей разных школ для большинства музыкальной публики стали очевидны к 1833 г. на концерте пианистки А. К. Белльвиль-Ури, которая привезла с собой венский рояль «J. A. Streicher»[4]. Мнения слушателей разделились: одни считали, что штрайхеровский рояль соединял в себе «...Мягкость исполнения вместе с той выгодой, что <...> звуки одинаково равны и обширны во всех октавах <...> безо всякого стука клавиш» [2, *779*] и что «верхние октавы на обыкновенных [то есть английских] инструментах бывают чрезмерно сухи, а [в венских] уподобляются звону серебряного колокольчика и отдаются очень приятно как вблизи, так и вдали» [17].

Другие полагали, что рояль Штрайхера —

> ...действительно прекрасный, однако он не вполне удовлетворяет желанию истинного знатока: тоны его чисты, но не имеют той полной чистоты звуков, которой отличаются английские Бродвуда и русские — Тишнера. В зале не слишком обширной и для пьесы стиля легкого, быстрого, венский инструмент удовлетворителен: но на сцене Большого театра или в зале Филармонического общества, при исполнении пьесы стиля важного, требующей некоторой физической силы, как например: септуора Гуммеля, звуки инструмента Штрейхера покажутся в верхних октавах хотя и совершенно чисты, но тонки, жидки, а в нижних совершенно слабы: на концерте, который давался на венском рояле в Большом зале, пассажи левой руки были едва слышны [11].

Этот замеченный публикой недостаток громкости и полноты в «венских» фортепиано заставил петербургских фортепианных мастеров венской школы — в частности, И. Ф. Дидерихса (Diederichs), — полностью перейти на выпуск инструментов в английской традиции. Но К. Вирт решил объединить достоинства обеих школ, взяв у «венских» инструментов

[4] Интересно, что на самом деле во главе этого производства стояла дочь И. А. Штайна — Нанетт Мария Анна Штрайхер, перенявшая от отца все секреты фортепианостроительного искусства.

легкость исполнения и отчетливость звука, а у «английских» — его округлость, силу и полноту: в свои рояли «венской» конструкции он начал устанавливать «английскую» механику, при этом сделал тяжесть развески клавиш средней между венской и английской. Объем клавиатуры в его роялях длиной 260 см постоянно сохранялся в 6 ¾ октав (C_1–a^4). Головки молоточков были гарнированы несколькими слоями кожи, расположение струн — прямострунное[5]. Интересна разбивка струн по хорам[6]: пять последних басов двуххорные, все остальные ноты — треххорные. Для настройки использовались вирбели с плоской головкой. Не очень удачным было расположение футорных шпрейцев — поперек корпуса, так что хвост рояля со временем закручивался «пропеллером».

Очень быстро мастерская Вирта заняла ведущее место среди петербургских фортепианных производителей, рояли мастера приобрели поклонников среди пианистов и музыкальной публики и стали ассоциироваться с новыми тенденциями в пианистической школе. После концерта пианиста Л. фон Мейера газеты писали, что «рукоплескание сливалось как гром! Да и могло ли быть иначе? Инструмент Вирта одушевлялся под перстами виртуоза» [29]. Не упустил возможности похвалить инструмент Вирта и В. Ф. Одоевский:

> Здесь в Петербурге одни фортепиано мастера Вирта могли устоять под пальцами г. фон-Мейера; это сильное ударение придает фортепиано звучность и певучесть, какой доселе в этом инструменте не подозревали. Гг. дилетанты! благоволите переменить ваши фортепиано, если не хотите отстать от новой школы [15, *138*].

Успех позволил Карлу Вирту увеличить производство: он записался в купцы третьей гильдии и стал фабрикантом, купил собственный дом по Малой Морской улице, № 22[7], где у него работали около пятидесяти рабочих, выпускалось порядка 120 роялей в год[8], стоимостью 1700–1800 руб.

---

[5] Прямострунным называется устаревший вид рояля, пианино и четырехугольного фортепиано, басовые струны в которых не перекрещиваются с дискантовыми.

[6] Хором называется группа струн, состоящая из 1, 2, 3 или 4 (у некоторых современных концертных роялей), колеблющихся с одинаковой частотой и возбуждаемых ударом одного молоточка. Чем больше струн в хоре — тем полнее и ярче звук. Это наблюдение привело к созданию Ю. Блютнером (J. Blüthner Pianofortefabrik) в 1873 году аликвотной системы (Aliquot-System).

[7] Позже, из-за смены нумерации домов в Петербурге, номер дома Вирта был изменен на 21, сохранившийся за ним до настоящего времени. В альбоме В. Б. Городилиной «Вирт», хранящемся в архиве ВМОМК имени М. И. Глинки (Москва) и которым пользуются современные исследователи, ошибочно приведена фотография совсем другого дома — № 22, находящегося на противоположной стороне улицы.

[8] Анализируя датировку инструментов в альбоме В. Б. Городилиной, можно обратить внимание на ряд существенных нестыковок и ошибочную датировку. Так, согласно данным из альбома, за время работы в 1823–1826 и 1828–1832 годах Вирт должен был выпустить 89 инструментов (т. е. примерно по 9–10 в год), а за период 1834–1837 годов производительность его мастерской, в которой работало не более 16 (*sic!*) человек,

Даже пожар, уничтоживший почти все материалы и инструменты, не остановил деятельность мастера, как сообщал в Германию приехавший в Петербург во второй половине 1839 года композитор А. Адам [55].

Инструменты Вирта быстро «вошли в моду» и стали пользоваться популярностью у высшей знати и при императорском дворе: в декабре 1843 года великая княжна Ольга Николаевна получила на рождество от родителей «чудесный рояль фирмы Вирт» [3, *279*]. Не оставил мастер и производство эолодиконов: когда в 1841 году Иосиф Промбергер привез в Петербург свой инструмент под названием «Мелодион» и давал на нем концерты, газета «Северная пчела» не преминула заметить, что такого рода инструменты в Петербурге известны уже давно и делаются местными мастерами, в том числе Виртом [12].

Во время гастролей в России супружеская пара Шуман познакомилась с инструментами Вирта и смогла оценить их уже в самом начале своего путешествия. Клара Вик-Шуман, воспитанная на роялях венской школы, писала своему отцу 20 (8) февраля 1844 года из Дерпта (Тарту) о виртовских роялях:

> Эти инструменты — прекраснейшие среди фортепиано английской конструкции, которые я видела до сих пор <...>, мой муж, которому сложно угодить с фортепиано, уже при первом прикосновении был восхищен его звучанием [62, *745*].

Не менее «прекрасный рояль» Вирта стоял в апартаментах Клары Шуман в Петербурге. Сам мастер неоднократно посещал Шуманов, которые, в свою очередь, вместе с А. Гензельтом обедали у него и осматривали рояли на его фабрике. Ознакомившись также с петербургскими инструментами Г. Г. Лихтенталя (Lichtenthal) и московскими — Э. Д. Таланова и Л. К. Штюрцваге (Stürzwage), Шуманы, после сложного выбора среди виртовских роялей, 17 (5) мая 1844 года купили один из них за 1200 рублей ассигнациями [61, *301*, *371*; 5, *173*]. К сожалению, серийный номер этого инструмента неизвестен.

составила бы свыше 280 роялей в год. Однако в то время мощностей ремесленных мастерских в России едва хватало на 20–30, а фабрик — на 60–80 инструментов в год. Для сравнения: производительность крупнейшей петербургской фабрики «C. M. Schröder» достигла 170 инструментов в год при 50 рабочих, ученика Вирта Ф. В. Шиллера — 60 инструментов при 19 рабочих только *спустя 30 лет* – к началу 1860-х годов [35, *338*]. Если же предположить, что до 1833 года среднегодовая производительность мастера была *очень высокой*, например 30–50 инструментов в год, к 1834 году он должен был изготовить 240–400 шт. Тогда, чтобы к своему отъезду в 1854 г. произвести 2900 шт., за оставшееся время он должен был выпускать 119–126 шт. в год. В этом случае «первый рояль П. И. Чайковского» №1935 будет датироваться второй половиной 1846 года, а «рояль А. С. Даргомыжского» №2292 — второй половиной 1848 года А если сделать совершенно невероятное предположение, что все 29–30 лет работы (1823–1826 и 1828 — начало 1854) среднегодовая производительность Вирта составляла в среднем 97–100 инструментов, то №1935 был бы выпущен только в конце 1844 года, что так же не поддерживает версию о его принадлежности семье Чайковских.

Однако почивать на лаврах Карлу Вирту пришлось недолго: еще в 1840 году из Бельгии в Петербург переехал фортепианный мастер Г. Г. Лихтенталь, а в 1841 году там открыл свою мастерскую Я. Беккер (Becker; 1810–1884). Ф. Лист, знавший Лихтенталя по своим европейским турне, для своих концертов выбрал именно его инструменты. В отличие от Шуманов, петербургская публика также сделала выбор в пользу инструментов Лихтенталя, о которых писалось:

> ...Лучшие в России делались в Петербурге у Брикснера[9], у Шредера, у Тишнера, у Вирта. Все эти почтенные мастера делали и делают весьма хорошие инструменты; но появился в Петербурге г. Лихтенталь и... «пришел, узрел и победил!» [20, *759*].

Поначалу об инструментах Вирта и Лихтенталя писали, что они «ценятся высоко», как и рояли Эрара, считавшиеся в то время первыми в Европе [8]. Вскоре на концерте Т. Дёлера публика получила возможность сравнить рояли Вирта и Лихтенталя: виртуоз поочередно играл на инструментах этих фабрик, а публика должна была

> ...решить спор о преимуществе между этими творцами. Борьба ни на одно мгновение не оставалась сомнительною: несмотря на пристрастие многих учителей музыки к инструментам Вирта, публика, к вящей их досаде, со времени Тальберга и Листа привыкшая к мягким, чистым, звонким тонам инструментов Эрара и Лихтенталя, каждый раз торжественно отдавала венец победы инструментам господина Лихтенталя; она решительно не могла вынести жестких звуков инструментов господина Вирта, которые хрипели, шипели, визжали и, всего хуже, не выдерживали строю даже до конца пиесы [14, *119*].

Предвзятость и, возможно, ангажированность автора этой статьи очевидна, но дальнейшее развитие событий в фортепианном мире Петербурга показало, что середина сороковых годов была пиком популярности Карла Вирта. Совершив прорыв в российском фортепианном деле, Вирт на этом и остановился, постепенно уступая свою славу Лихтенталю и Беккеру. В 1847 году все три имени имели заслуженную славу. Б. Дамке отмечал, что из множества петербургских мастеров

> ...только трое делают действительно превосходные флигели [рояли]. Вирт, Лихтенталь и Беккер. Трудно кому-нибудь из них отдать существенное преимущество: все трое делают действительно превосходные инструменты, но у каждого своя особенность. Виртовы отличаются чистотою, певучестью тона и ровностью и плавностью; Лихтенталевы необыкновенною силою, блеском и полнотою тона; Беккеровы продолжительностью и прочностью механизма. Каждый может выбирать по вкусу и по направлению своему в искусстве. Я думаю, Тальберг отдаст преимущество Вирту, Лист — Лихтенталю, а Мендельсон-Бартольди — Беккеру [4, *56*].

[9] Сведения о петербургском мастере с такой фамилией отсутствуют; в первой трети XIX века в Санкт-Петербурге работали фортепианные мастера Даниил и Генрих Бриксы (Briks).

Музыканты, желавшие приобрести хороший рояль, мечтали о покупке рояля «не иначе как Лихтенталя, Вирта или Тишнера, инструменты которых прославились игрою Листа, Гензельта и Майера» [45, *6–7*]. Правда, не всем по средствам было потратить на рояль 1800–2000 рублей.

В 1849 году в Петербурге состоялась очередная мануфактурная выставка, на которой, впрочем, как и на всех предыдущих, Вирт ничего не выставил. Критики еще писали, что только рояли Вирта

> ...мы предпочитаем всем венским и английским флигелям, какие нам случалось видеть <...>. Соединяя в себе обе манеры (немецкую и английскую), наши инструменты не приведут играющего на них ни к какой крайности или одностороннему развитию таланта: остается только возникнуть школе русских пьянистов [13].

В феврале 1851 и январе 1852 года рояли Вирта были одним из главных выигрышей лотереи на бале-маскараде-аллегри, проводимом в доме дворянского собрания в пользу инвалидов, но слава мастера заметно уменьшалась (см.: [21; 22]). Сравнивая инструменты петербургских, московских и харьковских мастерских, которые «то не держат строй, то как-то дребезжат или издают резкие, не совсем приятные звуки», пресса писала, что «лучшие рояли, по звучности, прочности и отделке недавно еще были изделия мастера Вирта», но «первенство теперь по части фортепианной фабрикации принадлежит г. Беккеру» [26].

В 1853 году, отработав тридцать лет, Вирт решил уйти на пенсию и вернуться обратно в Германию. Поскольку о возвращении Вирта на родину также даются противоречивые сведения [47; 63], приведем некоторые данные, помогающие уточнить время этого события. Об отъезде Вирта петербуржцам стало известно в августе 1853 года, когда газеты сообщили, что «Вирт оставляет Петербург и уезжает навсегда за границу» [28]. В 1854 году он получил деньги за рояль, изготовленный для великой княгини Марии Александровны[10], а в сентябре 1854 петербуржцы узнали, что он уже уехал: «...Ныне же г. Вирт оставил Петербург и, кажется, навсегда» [26]. Приобретя значительное состояние в Петербурге, он возвратился на родину «наслаждаться плодом своих трудов» [1]. «Фортепианный мастер Вирт, наш петербургский Эрар, достигший своими инструментами блистательной и заслуженной известности, — умолкает; он запирает свои мастерские и удаляется от дел с состояньицем, приобретенным честным и добросовестным трудом. Он оставляет по себе добрую память, не оскорбив ничьего слуха», — писала провинциальная пресса [19]. Конец жизни Карл Вирт провел в Штутгарте, неподалеку от владелицы одного из его роялей, великой княжны Ольги Николаевны, королевы Вюртембергской.

После отъезда Вирта в Германию стало понятным «пристрастие» некоторых музыкантов и учителей музыки к его инструментам. Дело в том, что за посредничество при продаже рояля своим ученикам и знакомым они

[10] РГИА. Ф. 522. Оп. 1. Д. 15. Л. 29.

получали 300 рублей комиссионных. «Обработка клиента», по свидетельству О. И. Сенковского, выглядела примерно так:

> Один из моих гармонических друзей, великий пьянист, великий учитель, несколько лет заключал меня в свои объятия, несколько лет лобызал мои ланиты, всеусерднейше уговаривая купить себе рояль Вирта по его выбору. <...>
> — Право, стыдно вам не иметь Вирта!
> — Я не вижу в нем ни малейшей нужды, тем более, что те инструменты, которые у меня есть, я ставлю гораздо-выше всех ваших виртов.
> — Спора нет, они превосходны; но я не могу играть на них: я привык к виртовским клавиатурам. Если бы у вас был хороший вирт... моего выбора... с каким удовольствием заезжал бы я к вам и днем и вечерком поиграть... пофантазировать... услышать ваш суд о моих вдохновениях. Вирт мне друг, и через меня он уступит вам за шестьсот рублей чудесный инструмент, который оценен в девятьсот-пятьдесят [30, *189*].

Почему же рояли, которые обычно стоили 1800–1900 руб. продавались через учителей в два раза дешевле, а с учетом комиссионных — в три раза? Ответ дает сам «великий пианист и великий учитель»: «Искусство состоит не в том, чтобы продать хороший инструмент — хорошие инструменты продаются сами собой, — но в том, чтобы дрянной инструмент продать хорошо» [там же, *190*]. Вирт использовал фортепианных учителей, чтобы продавать неудавшиеся инструменты — беду и проблему каждой фортепианной фабрики, когда только на последней стадии готовности (настройка и интонировка) обнаруживается плохое звучание инструмента.

Уезжая в 1854 году, Вирт передал фабрику в собственность своему племяннику Ф. А. Эшенбаху[11], который с 1855 года записался в купцы третьей гильдии. Вместе с фабрикой Эшенбах унаследовал и право пользоваться именем Вирта. Это означало, что на лейбле его роялей была надпись «F. Eschenbach / successeur de / C. Wirth», а нумерация эшенбаховских роялей продолжила нумерацию виртовских.

Был ли Ф. Эшенбах менее искусным мастером, чем его дядя и отец, или же его просто не интересовал этот вид семейного бизнеса, неизвестно, но при нем производство пошло на спад, что и было замечено прессой. В марте 1856 года на концерте И. М. В. Старк в зале придворной певческой капеллы у рояля фирмы «Эрар» лопнула струна. Инструмент был отставлен в сторону и исполнение продолжилось на рояле «Эшенбах», который к концу вечера расстроился, «несмотря на легкое прикосновение нежных пальчиков молодой артистки. Не отнимаем достоинств ни у того, ни у другого инструмента, но заметим мимоходом, что ничего подобного не случается

[11] В 1839 году А. Эшенбах, воодушевленный успехом Вирта, тоже переехал в Петербург, где открыл свою мастерскую музыкальных инструментов [54]. Летом 1851 года он получил право использовать российский государственный герб на вывеске своего заведения (РГИА. Ф. 1287. Оп. 37. Д. 1049).

с инструментами г. Беккера, даже при гигантском исполнении г. Антона Контского» [26, *389*].

В то же время многие известные музыканты продолжали ценить рояли Вирта и с доверием относились к его наследнику. Из письма А. С. Даргомыжского к В. Г. Кастриото-Скандербеку от 2 января 1857 года становится известно, что, предпочитая рояли Вирта, в середине 1850-х годов композитор купил два инструмента на фабрике Эшенбаха. Он писал: «Брейткопфов, Штрейхеров и им подобных, я, признаться, не люблю: жидки. До сих пор я в Петербурге знал только одни хорошие руаяли — это Вирта; его заведение перешло <...> к Эшенбаху, его племяннику, и осталось совершенно в том же виде и порядке, как было и при Вирте. Я недавно купил у него два руаяля — один другого лучше» [23, *573–574*]. Из письма не совсем ясно, чьи именно рояли купил Даргомыжский — новые, под фирмой Эшенбаха, или виртовские, отремонтированные Эшенбахом. И если экспонируемый в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства рояль Вирта № 2292, принадлежавший А. С. Даргомыжскому, — один из них, то какова судьба второго рояля? [7, *120*]. Другие сохранившиеся инструменты Вирта экспонируются в Доме-музее П. И. Чайковского в Воткинске и Доме-музее В. И. Ленина в Ульяновске, однако и их аутентичность — действительная принадлежность историческим лицам — и, следовательно, мемориальное значение, довольно сомнительны[12].

В 1861 году численность рабочих на фабрике Ф. А. Эшенбаха составляла тридцать четыре человека, вне фабрики было задействовано еще двадцать шесть, имелся фортепианный магазин, в котором продавались рояли ценой 350–800 руб. серебром [42, *147*]. О его инструментах, представленных на мануфактурной выставке 1861 года писалось: «Г. Эшенбах, заведение которого существует с 1823 года, щеголяет богатством внешней отделки. Рояль его и пианино, из розоваго дерева, с бронзой, очень красивы» [8, *183*]. К 1862 году Ф. А. Эшенбах сократил производство до шестидесяти инструментов в год, на фабрике работали всего четыре человека [41, *2*][13]. Утратив бывшее у Вирта искусство, фирма Эшенбаха к 1868 г. «далеко не поддерживала своей прежней славы» [39]. Дом Вирта на Малой Морской улице был продан, фирма переехала на Васильевский остров и закрылась в 1878 г.

В конце XIX века итог деятельности Карла Вирта подвел Ю. К. Арнольд:

> С начала тридцатых годов Карл Вирт выделился своими поистине чудесными роялями, которые по прочности ничем не уступали тишнеровским инструментам, при этом, однако, упругостью туше и мягким певучим звуком значительно превосходили их. Это было поистине огромным

[12] Например, в Государственном мемориально-архитектурном комплексе «Музей-усадьба П. И. Чайковского» представлен оркестрион фирмы «Aeolian», который позиционируется как «один из ранних представителей в России звуковоспроизводящей аппаратуры», находившийся в доме Чайковских в 1840-х гг. [18]. Но фирма «Aeolian» была основана только в 1887 г.

[13] Возможно, в источнике допущена опечатка.

удовольствием — играть на виртовском рояле, потому что его механизм самым точнейшим образом воспроизводил намерения исполнителя, во всех их нюансах, и одновременно с этим рождающийся звук был подобен звуку человеческого голоса. Я совершенно убежден, что каждый, кто когда-либо имел возможность играть на подлинном инструменте Карла Вирта (периода 1840–1855), полностью со мной согласится. Рояль Карла Вирта победоносно конкурировал с всемирно известной в то время фабрикой Эрара и, в конце концов, вытеснил ее даже из дворцов нашей — так преданной всему этому парижскому шику — аристократии» [60].

* * *

Изучение деятельности Вирта в контексте российско-европейских инструментостроительных связей второй четверти XIX века раскрывает некоторые особенности работы иностранных фортепианных мастеров в России: их социальную мобильность (продвижение по социальной лестнице из ремесленного сословия в купеческое), протекционизм выдающихся композиторов и музыкантов, возможность приобретения, благодаря своему высокому профессионализму, заказчиков среди великокняжеских и императорского дворов [33].

Выявление специфических особенностей инструментов К. Й. Ф. Вирта позволяет заметить, что в России его рояли стали связующим звеном между венской, лондонской и парижской фортепианными школами. Использование преимуществ роялей «венской» конструкции и совмещение их с облегченной «английской» системой клавишного механизма раскрыло гениальное решение мастера, направленное на изменение тактильных ощущений пианистов и облегчившее приспособление их музыкально-исполнительской моторики при переходе от устаревающих фортепиано венского типа к английским, а впоследствии — к еще более тяжелому механизму двойной репетиции.

В то же время обращение к истории фирмы К. Й. Ф. Вирта обозначило ряд проблем, присущих отечественной науке на междисциплинарном уровне: отсутствие инструментоведческих работ исторического характера существенно обедняет музыковедческие исследования, нивелируя роль и влияние российского фортепианостроения на русскую музыкальную культуру. На прикладном уровне дефицит информации о старинных клавишных инструментах отечественного производства создает основу для фальсификации музейных экспонатов, когда желаемое выдают за действительное и ложно атрибутированные и неверно датированные музыкальные инструменты становятся музееобразующими [31].

Рояли Карла Вирта представляют интерес как для исполнителей, так и для инструментоведов и музыковедов только в том случае, если они не были ранее переделаны в процессе реставраций [34]. Сегодня перед мастерами клавишных музыкальных инструментов при работе с роялями Вирта стоит задача соблюдения принципов *исторической реставрации* — обязательного

сохранения параметров, заданных мастером, использования соответствующей мензуры струн, молоточков, развески клавиатуры и т. д. Восстановленные с учетом этих принципов инструменты Карла Вирта могут быть используемы в концертной деятельности и учебном процессе, являясь прекрасным материалом, открывающим новые возможности в изучении звуковых и тактильных идеалов и предпочтений музыкантов второй четверти XIX века.

Использованная литература

1. [*Булгарин Ф. В.*] Заметки, выписки и корреспонденции Ф. Б. // Северная Пчела. 1855. №96. С. 495.
2. *В. Б.* [*Бурнашев В. П.*] Концерт г-жи Белльвиль-Ури // Северная пчела. 1833. №195. С. 777–780.
3. *Выскочков Л. В.* Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. 496 с.
4. *Дамке Б.* Музыкальные новости // Библиотека для чтения. Т. 83. 1847. Июль. С. 33–59.
5. *Житомирский Д.* Роберт и Клара Шуман в России. М.: Музгиз, 1962. 215 с.
6. *Зимин П. Н.* История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 215 с.
7. Каталог музыкальных инструментов. Л.: Музыка, ЛО. 1972. 127 с.
8. *Киттары М. Я.* Обозрение Санктпетербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 года. СПб.: Тип. Лермантова и Комп., 1861. 330 с.
9. Клара Шуман, урожденная Вик // Северная пчела. 1844. №53. С. 209.
10. *Ломтев Д. Г.* Записные книжки Карла Вирта: мастер музыкальных инструментов и мир его идей // Обсерватория культуры. 2014. №4. С. 112–117.
11. *Любитель музыки и правды* [*Одоевский В. Ф.*] Ответ г-ну Гилью // Северная пчела. 1833. №221. С. 883–884.
12. Музыкальные известия // Северная пчела. 1841. №98. С. 389.
13. Музыкальные инструменты на мануфактурной выставке 1849 г. // Отечественные записки. 1849. Т. 64. Август. С. 285.
14. Музыкальные новости // Библиотека для чтения. 1845. Т. 69. Март. С. 118–123.
15. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 724 с.
16. Описание первой публичной выставки российских мануфактурных изделий бывшей в С.-Петербурге 1829 года. СПб.: Тип. эксп. загот. госуд. бумаг, 1829. 320 с.
17. Ответ любителю музыки и правды // Северная пчела. 1833. №230. С. 919.
18. Оркестрина, механический орган: Государственный мемориально-архитектурный комплекс «Музей-усадьба П. И. Чайковского» // Музеи России. URL: http://www.museum.ru/C2263 (дата обращения: 30.12.2016).
19. Пензенские губернские ведомости. 1858. 30 июля.
20. Петербургская промышленность // Северная пчела. 1845. №190. С. 757–759.
21. Петербургские городские известия // Северная пчела. 1851. №31. С. 122.
22. Петербургские городские известия // Северная пчела. 1852. №26. С. 102.

23. Письма А. С. Даргомыжского к В. Г. Кастриото-Скандербеку. 2 января 1857 // Русская старина. 1875. Март. С. 565–574.
24. *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 376 с.
25. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 18. Оп. 2. Д. 489.
26. *Ростислав* [*Гук Николай Петрович фон*] Музыкальная корреспонденция // Северная пчела. 1854. № 219. С. 1042.
27. *Ростислав* [*Гук Николай Петрович фон*] Музыкальные беседы // Северная пчела. 1856. № 75. С. 388–389.
28. Санкт-Петербургские ведомости. 1853. № 179. С. 3.
29. *Саратовец*. Смесь // Северная пчела. 1837. № 66. С. 262–263.
30. *Сенковский О. И.* Листки барона Брамбеуса. СПб.: Тип. И. И. Глазунова и Комп., 1858. Ч. 1. 420 с.
31. *Сергеев М. В.* Атрибуция и датировка клавишных музыкальных инструментов российского производства // Вестник С.-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 102–114.
32. *Сергеев М. В.* Новые материалы о фортепианных мастерах России XVIII — первой половины XIX вв. // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии. СПб.: Б. и., 2001. С. 39–51.
33. *Сергеев М. В.* Профессия фортепианного мастера в России. Цеховой ремесленник как классический тип настройщика фортепиано // Opera musicologica. 2016. № 2. С. 75–92.
34. *Сергеев М. В.* Реставрация клавишных инструментов в России: исторический аспект // Вестник С.-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 2. С. 88–98.
35. *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма «J. Becker» в 1841–1904 гг.: шаги к успеху // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Ч. 2. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 330–343.
36. *Сергеев М. В.* Фортепианное дело в Петербурге XIX века (по материалам русской периодической печати) // Российская культура глазами молодых ученых. Вып. 3. СПб., 1994. С. 74–92.
37. *Сергеев М. В.* Фортепианный мастер Иоганн Фридрих Шредер (1785–1852): к 200-летию основания фирмы «C. M. Schröder» // Музыковедение. 2016. № 9. С. 43–49.
38. *Сергеев М. В.* Экспертиза фортепиано российского и советского производства // Музыкальная культура и образование. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 241–263.
39. *Серов А.* [*Н.*] О роялях фабрики Ф. Шиллера: к издателю Северной пчелы // Северная пчела. 1863. № 309. С. 2106.
40. *Смагина Г. И.* Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование. СПб.: Росток, 2005. 637 с.
41. Статистические сведения о фабриках и заводах в С.-Петербурге за 1862 год. СПб.: Б. и., 1863. 62 с.

42. Статистические сведения о фабриках и заводах экспонентов, получивших награды на мануфактурной выставке 1861 г. СПб.: Б. и., 1862. 154 с.
43. *Степанов Н.* Сравнительно-исторический очерк организации ремесленной промышленности в России и западноевропейских государствах. Киев: Тип. ун-та, 1864. 164 с.
44. *Сычёв И. О.* Мастера «механической музыки» в России конца XVIII–XIX вв. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XL.: Культура и искусство России. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2008. С. 28–44.
45. *Татков М.* Похождения музыканта: Быль // Сын Отечества. 1850. Апрель. С. 1–40.
46. *Учитель Я.* Советское фортепиано. М.; Л.: Музыка, 1966. 79 с.
47. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1892. Т. VI A. 489–944 с.
48. Allgemeine musikalische Zeitung. 1820. № 16. S. 267.
49. Allgemeine musikalische Zeitung. 1820. № 30. S. 505–508.
50. Allgemeine Zeitung. 1826. № 122. S. 487.
51. Augsburgische Ordinari Postzeitung von Staats-, gelehrten, historisch- u. ökonomischen Neuigkeiten. 1824. № 105. S. 548.
52. Augsburgische Ordinari Postzeitung von Staats-, gelehrten, historisch- u. ökonomischen Neuigkeiten. 1826. № 259. S. 2.
53. Augsburgische Ordinari Postzeitung von Staats-, gelehrten, historisch- u. ökonomischen Neuigkeiten. 1827. № 9. S. 9.
54. Der Hausfreund. Augsburger Morgenblatt. 1839. № 112. S. 445.
55. Der musikalische Postillon: zur Belehrung u. Unterhaltung für Musiker, Musikfreunde, Instrumentenmacher, Lesezirkel, Museen etc. 1841. № 1. S. 6.
56. Intelligenz Blatt und wöchentlicher Anzeiger der königlich baierischen Stadt Augsburg. 1826. № 5. S. 23.
57. Kunst- und Gewerbeblatt des Polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern. 1826. № 22. S. 339.
58. Königlich-Bayerisches Intelligenzblatt des Unterdonau-Kreises. 1826. № 3. S. 29–30.
59. *Mustel A.* L'Orgue-Expressif ou Harmonium. Paris: Mustel Père & Fils, 1903. Vol. 1. 159 p.
60. Neue Zeitschrift für Musik. 1896. № 46. S. 506.
61. *Schumann R.* Tagebücher. Band II. 1836–1854 / hrsg. von G. Nauhaus. Lpz.: Deutscher Verlag für Musik, 1987. 737 S.
62. *Schumann R.* Tagebücher. Band III: Haushaltbücher. Teil I–II / hrsg. von G. Nauhaus. Lpz.: Deutscher Verlag für Musik, 1982. 956 S.
63. *Synofzik T.* Clara Schumann und der St. Petersburger Klavierbauer Karl Wirth // Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der «musica sacra» bis zur Kunstreligion: Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag. Lpz., 2015. S. 662–671.
64. *Swartz A.* Piano Makers in Russia in the Nineteenth Century. Bethlehem: Lehigh University Press, 2014. 187 p.