

DOI: 10.24412/2618-9461-2025-4-57-63

**Подгузова Марина Михайловна**, кандидат искусствоведения, редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского  
**Podguzova Marina Mikhailovna**, PhD (Art), Editor at the Computer Technology and Information Security Department of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

E-mail: marina.podguzova@gmail.com

### О МУЗИЦИРОВАНИИ НА АРФЕ КНЯГИНИ НАТАЛИИ КУРАКИНОЙ (1766–1831)

Статья посвящена творчеству в сфере арфового искусства княгини Наталии Ивановны Куракиной (1766–1831), стоявшей у истоков становления русской традиции игры на этом инструменте. В центре внимания автора публикации глубокое погружение Куракиной в исполнительство на арфе, а также её композиторские опыты, явившиеся одними из первых отечественных сочинений для этого тембра и, кроме того, материал для творческого сотрудничества с известнейшим французским виртуозом Ф. Ж. Надерманом. Всё вышеназванное выделяет Куракину из значительного числа российских любителей музицирования на этом инструменте конца XVIII — первой половины XIX века. Целостное восприятие её деятельности в рамках изучения истории отечественного арфового искусства достигается за счёт погружения в культурно-исторический контекст, а также анализа творческого наследия Куракиной с позиции сегодняшнего дня.

**Ключевые слова:** Наталия Куракина, арфа, арфовое искусство России, Надерман, любительское музицирование в России.

### ON THE HARP MUSIC MAKING OF PRINCESS NATALIA KURAKINA (1766–1831)

The article is dedicated to the work in the field of harp art of Princess Natalia Ivanovna Kurakina (1766–1831), who stood at the origins of the formation of the Russian tradition of playing this instrument. The author of the publication focuses on Kurakina's deep immersion in performing on the harp, as well as her compositional experiments, which were among the first domestic works for this timbre and, in addition, material for creative collaboration with the famous French virtuoso F. J. Naderman. All of the above distinguishes Kurakina from a significant number of Russian lovers of playing this instrument at the end of the 18th — first half of the 19th centuries. A holistic perception of her work within the framework of studying the history of Russian harp art is achieved through immersion in the cultural and historical context, as well as an analysis of Kurakina's creative legacy from the perspective of today.

**Key words:** Natalia Kurakina, harp, harp art of Russia, Naderman, amateur music-making in Russia.

Домашнее музицирование, зародившееся в XVII веке в Европе, было интегрировано в русскую культуру Петром I. Постепенно эта форма любительского творчества занимала всё более значительное место в укладе жизни представителей высшего света, становясь его неотделимой частью, своего рода ежедневной необходимостью. Его укоренению в образ жизни дворянского сословия также способствовало обучение детей игре на музыкальных инструментах, входившее в число обязательных элементов образования. Занятия музыкой становились бытовой нормой и, кроме того, душевной потребностью. О значительном интересе к этому виду творчества свидетельствует и интерьер русской усадьбы, неременной составляющей которого была музыкальная гостиная, где привычными деталями являлись наиболее популярные в то время инструменты: скрипка, фортепиано, арфа или гитара. Наряду с концертами в узком семейном кругу, постепенно устанавливалась практика постоянных публичных вечеров, для которых в дворянских имениях строились специальные залы [4].

К концу XVIII столетия приобретая в России колоссальную популярность арфа становится неизменной принадлежностью любительского музыкального творчества и неременным атрибутом как великосветских вечеров, так и значительно более скромных домашних концертов, проходивших в купеческих, дворянских усадьбах, домах мещан и военных. Вместе с тем можно

отметить её причастность к особому разряду инструментов, связанному по преимуществу с женским музицированием, несмотря на то что выдающимися западными профессиональными арфистами, работавшими за рубежом и в России, в основном, являлись мужчины. Образ женщины, играющей на этом инструменте, воспринимался как символ утонченности и возвышенности. Арфа «есть инструмент, единственно сделанный для прекрасного пола, ибо сила мужской руки всегда производит резкие, неприятные, обнажающие струны звуки» [10, с. 152]. Вероятно, данное мнение, позднее высказанное П. Н. Столпянским, господствовало в дворянских кругах и в указанный период.

Рассматривая широкое увлечение музицированием на этом инструменте в аристократических кругах, невозможно не упомянуть одну из известнейших арфисток-любительниц того времени — княгиню Наталью Ивановну Куракину (1766–1831), фигура которой в истории русского арфового искусства долгое время оставалась неизученной. Деятельности Куракиной, стоявшей у истоков формирования отечественной традиции игры на этом инструменте, посвящены лишь краткие очерки в монографиях Н. Н. Покровской [9] и А. Д. Тугай [11]. Таким образом, представления, касающиеся аспектов музыкального творчества Куракиной и его значения в контексте развития русского арфового искусства, всё ещё остаются неполными.



Наталья Ивановна являлась страстной любительницей музыки и завзятым театралом. Она часто выступала в салонах, где, обладая прекрасным контральто, пела, аккомпанируя себе на арфе, которая была её любимым инструментом. Поэт И. И. Дмитриев, вдохновлённый музыкальным творчеством Куракиной, посвятил ей одно из своих стихотворений:

«Что пред соперницей Эраты наше пенье!  
Она лишь голосом находит путь к сердцам,  
Я лиру положу Куракиной к ногам  
И буду сам внимать в безмолвном восхищенье» [2, с. 361].

Увлечение игрой на арфе занимало значительное место в жизни Натальи Ивановны, сопровождая её на протяжении всей жизни. Именно с этим инструментом она запечатлена на портрете, созданном Августином Христианом Риттом, предположительно в 1796 году (рис. 1). Княгиня изображена «в полосатом платье с белым, почти прозрачным шарфиком на шее. Вьющиеся пудренные волосы обрамляют миловидное лицо с удивительно живыми тёмными глазами» [5, с. 91]. Правая рука портретируемой обхватывает головку вербеля (колковой рамы) арфы, левая — расположена на струнах. Верхняя часть деки и, более того, примыкающий к ней элемент колковой рамы инструмента, могли бы свидетельствовать, что на холсте изображена простая pedalная модель<sup>1</sup>. Однако художником не только приблизительно соблюдены пропорции названных частей инструмента, но и вилки, меняющие звуковысотность струн и располагающиеся на вербеле этой конструкции, выписаны нечётко, поскольку смысловым центром полотна является образ одухотворённой исполнительницы. Вместе с тем широкий звуковой диапазон, использованный в сочинениях Куракиной, даёт возможность с уверенностью утверждать, что другой моделью инструмента она не пользовалась. Это, в свою очередь, позволяет сделать вывод о том, что и на картине запечатлена арфа простого действия pedalей.

Увлечение музицированием на этом инструменте,

вероятно, возникло у Куракиной ещё в ранней юности. Тугай высказывает предположение, что первым педагогом княгини мог быть ученик и последователь Фредерика Августа Лоренца<sup>2</sup> [11, с. 22]. Отметим, что в то время в России как в учебных заведениях [8, с. 200–204], так и частным образом этот инструмент осваивали под руководством иностранных преподавателей. На волне настоящего «арфового бума», достигшего в Европе своей наивысшей точки к началу 1780-х, зарубежные виртуозы стремились на российскую землю в поисках учеников. Петербургские и московские газеты последнего десятилетия XVIII века были наводнены множеством объявлений с предложениями услуг по обучению игре на арфе от «безымянных» французских, чешских, британских, немецких, итальянских педагогов. Иногда занятия исполнительским мастерством совмещались с другими дисциплинами, к примеру, иностранными языками или бухгалтерским учётом [9, с. 183–184]. Несложно догадаться, что результаты подобной практики не были выдающимися. Вместе с тем неверно было бы утверждать, что круг педагогов-иностранцев был ограничен музыкантами очень среднего профессионального уровня. Крупнейшие европейские арфисты — Ж. Б. Кардон<sup>3</sup>, С. Гартман<sup>4</sup>, А. Н. Лепен<sup>5</sup> и др. работали в то время в России. Исключением из общего числа зарубежных арфистов, преподававших игру на этом инструменте, является лишь А. П. Семишина<sup>6</sup>, долгое время работавшая в Смольном институте.

Отсутствие вплоть до конца XIX столетия отечественных педагогов по игре на арфе достаточно легко объяснимо. На раннем этапе распространения инструмента в России местных арфистов, обладавших необходимым уровнем навыков и имеющих возможность работать в данной сфере, просто не существовало. Принадлежность первых выдающихся российских исполнителей на этом инструменте к высшему свету исключало их деятельность на поприще музыканта.

Приведённое выше предположение Тугай, касающееся первого преподавателя Куракиной, кажется

<sup>1</sup> Простая pedalная арфа — конструкция инструмента, разработанная в конце XVII века немецким мастером Якобом Хохбруккером (Hochbrucker Jacob, 1673–1763). Новый рычажный механизм был соединён с тягами, помещёнными в колонне арфы. Он синхронизировал крючки, расположенные на колковой раме и педали у основания инструмента, каждая из которых соотносилась с одноимёнными струнами во всех октавах. При нажатии на педаль крючки поворачивались и, одновременно зажимая равноназванные струны, повышали их звуковысотность на полутон. Диапазон простых pedalных арф составлял от пяти до шести октав.

<sup>2</sup> Лоренц Фредерик Август (Lorenz Frederik August, 1696–?) — музыкант, владевший скрипкой, арфой, фаготом, гитарой. Автор сочинений для этих инструментов.

<sup>3</sup> Кардон Жан Батист (Cardon Jean-Baptiste, 1760–1803) — французский арфист, композитор, педагог. Концертировал, являлся придворным арфистом графини Д'Артуа и Марии Ангуанетты. С 1789 года жил в России, служил в Придворном театре. Преподавал игру на арфе, в том числе, императрице Елизавете Алексеевне, великим княжнам Елене и Марии. Автор множества произведений для арфы.

<sup>4</sup> Гартман Симон (Hartman Simon, 17??–1789) — французский арфист. Работал в Петербурге в 1784–1788 годах: преподавал в Смольном институте, Воспитательном доме, аристократических семьях, продавал инструменты, а также проводил собственную музыкальную лотерею. Автор сочинений для арфы.

<sup>5</sup> Лепен Анри Ноэль (Lepin Henri Noël, 1766–1849) — французский арфист, пианист, композитор. По приглашению княгини Юсуповой приехал в Россию в 1797 году. Преподавал в Смольном институте, давал частные уроки.

<sup>6</sup> Семишина Анастасия Памфиловна (1761–1810) — русская арфистка. Бывшая крепостная князей Голицыных. Окончила Мещанского отделение Смольного института и была приглашена преподавать в Воспитательное общество, где проработала педагогом по игре на клавинодах и арфе с 1779 по 1802 годы.



Рисунок 1. Ритт А. Портрет Н. И. Куракиной (1796?)



сомнительным вследствие того, что Лоренц владел «Давидовой арфой»<sup>7</sup>, и именно на ней обучал игре всех желающих. Таким образом, его продолжателями были арфисты, обладающие навыками музицирования на хроматической конструкции, тогда как Куракина играла на простой педальной. Под чьим руководством она начала осваивать инструмент, в настоящее время установить не удалось. Вместе с тем вероятной кажется иная гипотеза исследователя, согласно которой педагогом Наталии Ивановны в период, ограниченный второй половиной 80-х, являлся С. Гартман [11, с. 31], преподававший игру на педальной конструкции инструмента старшему брату её мужа, Александру Борисовичу Куракину. Отметим, что фактически до последнего десятилетия XVIII века арфы простого действия педаль имелись лишь у редких представителей русской аристократии, несмотря на начавшееся в 1770-х годах обучение игре на этих моделях в Смольном институте,

их появление при императорском дворе, а также приезде одного из представителей династии изобретателей этой конструкции в Россию.

Склонность Куракиной к музицированию на арфе не проходила с годами. Она сопровождала княгиню и в европейских путешествиях, совершённых в 1816–1830 годах. В ходе поездок Наталия Ивановна подолгу пребывала в Париже, Вене, городах Италии и Германии, где, находясь в эпицентре европейской культурной жизни, общалась с выдающимися деятелями искусства: Мери, Сальери, Стендалем, Брифо, Россини, Листом. Как и на родине, она посещала концерты, оперные спектакли, а также музыкальные салоны, в программах которых зачастую сама принимала участие. Прекрасный голос Куракиной покорял и слушателей, и профессионалов. Выдающийся испанский оперный певец Мануэль Гарсия (Manuel del Pópulo Vicente García, 1775–1832) не пренебрегал петь с ней дуэтом. В Париже Наталия Ивановна исполняла и, более того, опубликовала авторские романсы [19] при поддержке арфистки Терезы Демар<sup>8</sup>, продолжившей издательское дело отца.

Основные «арфовые впечатления» также были получены княгиней во Франции, где в этот период исполнительство на инструменте достигло небывалого расцвета. Помимо Демар, Куракина встречалась с такими крупнейшими виртуозами, как Ф. Ж. Надерман, С. Ф. де Жанлис<sup>9</sup>, Ф. Ж. Дизи<sup>10</sup>. Свои суждения об этих и других, связанных с музыкой парижских встречах, княгиня фиксировала в ежедневных записях, которые вела на французском языке [1]. По мнению Тугай, заметки представляют собой «дневник профессионального музыканта по тем знаниям, с позиции которых она воспринимала любое музыкальное явление, по тем требованиям, которые она предъявляла к музыке и её исполнителям» [11, с. 33].

Прежде всего отметим, что дневник Куракиной наводнён многочисленными эмоциональными ремарками подобного рода: «Для меня настоящее удовольствие играть на моей любимой арфе!»<sup>11</sup> [1, с. 89]. Как кажется, эти высказывания отражают неподдельное увлечение инструментом, которое в наши дни могло бы послужить основанием для выбора связанной с ним профессии.

Значительный интерес представляют краткие отзывы Наталии Ивановны об исполнительских качествах арфистов, концерты которых она посещала в ходе турне. С Франсуа Жозефом Надерманом (François-Joseph Naderman, 1781–1835) княгиня впервые познакоми-

<sup>7</sup> «Давидова арфа» — хроматическая, беспедальная конструкция инструмента, имеющая два параллельных ряда струн. В некоторых моделях к деке прикреплялись деревянные фиксаторы, при соприкосновении с которыми струны издавали приглушённый, отличающийся по тембру звук, что достаточно часто использовалось для исполнения партии генерал-баса. На вершине колонны арфа имела изображение головы царя Давида. Диапазон инструмента составлял менее пяти октав.

<sup>8</sup> Демар Тереза (Démar Thérèse, 1786–1858) — французская арфистка. Широко концертировала, являлась профессором Музыкального института Орлеана, занималась издательской деятельностью.

<sup>9</sup> Жанлис Стефани-Фелисите де (Genlis Stéphanie Félicité de, 1746–1830) — французская писательница, автор романов, пользовавшихся широкой популярностью в Европе. Увлекалась музицированием на арфе. Обучала игре на этом инструменте по пятипальцевой системе, которая не получила распространения.

<sup>10</sup> Дизи Франсуа Жозеф (Dizi François Joseph, 1780 — ок. 1840) — бельгийский арфист. Работал в оркестре театра «Ковент-Гарден», преподавал. Являлся педагогом, в том числе, и дочерей Луи-Филиппа I. Автор сочинений для арфы.

<sup>11</sup> Здесь и далее перевод автора публикации.



лась на одном из камерных вечеров в ноябре 1816 года. В дальнейшем она неоднократно присутствовала на выступлениях виртуоза, которые каждый раз производили на неё неизгладимое впечатление. «Надерман играл божественно. Я была тронута до слёз» [1, с. 89], — так охарактеризовала Куракина воздействие на неё исполнительского таланта арфиста. Обратим внимание, что высказывание касается эмоционального, содержательного начала в выступлении французского музыканта, тогда как в настоящее время по его авторским сочинениям он, главным образом, оценивается как виртуоз, в игре которого превалировала техническая составляющая. В этой связи следует отметить, что Куракина отнюдь не являлась непросвещённой любительницей, слепо восхищавшейся игрой каждого исполнителя на арфе. К примеру, она довольно критически оценивала выступления Демар, и, если по окончании одного из вечеров княгиня отмечала, что «мадмуазель <...> играла на арфе как ангел», то по завершении другого высказалась довольно категорично: «Концерт мисс Демар был настоящим фарсом» [1, с. 47, 64].

Наталья Ивановна как человек, глубоко погружённый в своё увлечение, с интересом оценивала звуковые преимущества различных моделей арф. На вечере Дизи она обратила внимание на его «совершенный инструмент, который издаёт особенный звук» [1, с. 67–68]. Тугай считает, что речь шла о конструкции двойного действия педалей<sup>12</sup>, с которой княгиня ранее не встречалась [11, с. 34]. Вместе с тем можно предположить, что суждение относилось к достоинствам акустических свойств «перпендикулярной арфы», разработку которой в то время только завершил музыкант<sup>13</sup>.

Возвращаясь к контактам Куракиной и Надермана, необходимо отметить, что они не ограничивались присутствием княгини на концертах исполнителя. Тяготение к инструменту генерировало неизменное желание аристократки усовершенствовать своё мастерство игры на нём. В первое европейское путешествие она не упускала случая получить уроки у французского виртуоза, который к своим тридцати пяти годам являлся авторитетнейшим арфистом. За его плечами были широкие гастрольные туры по Европе, работа в оркестре театра «Grand opera», создание многочисленных сочинений для арфы и ансамблей с участием этого инструмента.

Кроме того, в 1816 году он был назначен придворным арфистом и камер-виртуозом при дворе Людовика XVIII. Безупречная профессиональная репутация музыканта, его блистательная игра, которую неоднократно слышала княгиня, а, возможно, и престиж инструментов, производимых фамильной компанией Надермана<sup>14</sup>, безусловно, повлияли на выбор парижского педагога Куракиной. Отметим, что она и в пятидесятилетнем возрасте не пренебрегла уроками значительно младшего её арфиста, что свидетельствует о высокой оценке, данной ею профессиональным качествам французского исполнителя.

Занятия начались в январе 1817 года. Вот, что княгиня писала об этом: «Надерман <...> приедет дать мне уроки игры на арфе. Я не желаю терять свои навыки и, кроме того, хочу организовать себе приятное времяпрепровождение. Только музыка может дать мне возможность сделать это» [1, с. 71].

Как удалось установить по дневниковым записям, уроки проходили раз или два в неделю и зачастую занимали всё утреннее время. «Я играла на арфе почти три часа», «я оставалась дома всё утро, занимаясь музыкой с Надерманом» [1, с. 188, 201], — фиксировала княгиня график репетиций в своём дневнике. По какому принципу были выстроены уроки, на что обращал внимание в их ходе арфист, Куракина не упоминает. Однако она всегда была рада творческому и человеческому общению с выдающимся музыкантом: «Сегодня утром у меня был урок с Надерманом... Помимо удовольствия, которое я получаю от игры на арфе, я по-настоящему счастлива, когда вижу его, поскольку он превосходный учитель и очень добрый человек» [1, с. 84].

Одним из первых примеров сотворчества представителей европейской и русской арфовых традиций являются созданные французским музыкантом вариации на тему одного из авторских романсов Куракиной. Княгиня была настолько увлечена новым сочинением, что, вернувшись из театра около полуночи, села за инструмент разучивать его. Вот что она сама сообщала об этом: «Надерман ждал меня с очаровательными вариациями, которые он написал на тему моего романса “Ты так хочешь”<sup>15</sup>. Я была очень рада услышать, как он их исполняет. <...> В одиннадцать часов я вернулась после спектакля, поучила мои чудесные вариации и

<sup>12</sup> Арфа двойного действия педалей была изобретена и запатентована в 1801 году французским мастером Себастьяном Эраром. На колковой раме лютье расположил по две вилки, относящихся к каждой струне. Посредством зажима последних с помощью воздействия на педали, передвигавшиеся по двум зарубкам, вилки меняли звуковосотность всех одноимённых струн дважды на полутон. Арфа имела семь педалей, строй в C-dur, её диапазон был расширен до шести октав. Благодаря новаторской механике инструмент позволял играть во всех без исключения тональностях, не применяя энгармонизмы, что способствовало значительному расширению возможностей исполнителя. В настоящее время арфы по-прежнему оснащены механизмом, изобретённым Эраром.

<sup>13</sup> В 1813–1817 годах Дизи создал так называемую «перпендикулярную арфу». Её конструкция основана на модели двойного действия педалей. Отличие от «арфы Эрара» состояло в том, что колки и вилки находились внутри вербеля, тогда как на инструменте французского мастера они были установлены на его левом сегменте. Одна из сохранившихся перпендикулярных арф находится в музее Виктории и Альберта в Лондоне (Victoria and Albert Museum).

<sup>14</sup> Фабрику по производству арф «Naderman» основал отец исполнителя, Ж.-А. Надерман, являвшийся официальным поставщиком этих инструментов при дворе Марии Антуанетты. Арфы этой фирмы отличались высоким качеством и роскошной отделкой и пользовались репутацией лучших не только во Франции, но и за рубежом.

<sup>15</sup> Не удалось установить, о каких вариациях идёт речь.



потом легла спать» [1, с. 117]. Отметим, что на тему вокальной миниатюры № 6 «Погаси свой свет...» («Derobe ta lumière...») из цикла «8 романсов для голоса и арфы» Куракиной [11] были созданы вариации Кардона, опубликованные в «Журнале ариетт» («Journal d'ariettes italiennes et autres avec Accompagnement de la Harpe Par J. V. Cardon») [16], издаваемом французским арфистом в Петербурге. Данный факт свидетельствует о контактах княгини и блистательного виртуоза и даёт возможность предположить, что последний также являлся её педагогом по игре на арфе.

На занятиях с Надерманом Куракина совершенствовала не только сольное, но и ансамблевое исполнительское мастерство. В дневнике многократно встречаются упоминания о музицировании в невостребованном и полностью забытом на сегодняшний день вследствие, как считается, неудачного тембрового сочетания составе — валторна и арфа (поясним, что звучание названных инструментов несопоставимо по громкостному уровню). И Куракина, и Надерман часто играли дуэтом с выдающимся бельгийским валторнистом Мартином Жозефом Менгалем (Martin Joseph Mengal, 1784–1851) [1, с. 89, 188, 201]. О широком распространении в то время этого вида камерного ансамбля свидетельствует, в том числе, и значительное количество созданных для него сочинений. К примеру, для валторны и арфы писал и сам Надерман [18], а также Ф. Лабарр, Ш. Дювенуа, Р. Н. Бокса, Г.-П.-А. Гатей, Ш. Г. Фуанье и др.

Творческий диалог с французским арфистом принёс Куракиной не только профессиональную пользу, но и надолго оставил отзвук незабываемого человеческого общения. Возвратившись в Париж десять лет спустя во время третьего европейского турне, княгиня вновь встретила виртуозом: «Сегодня утром ко мне приходил добрый Надерман. Я чуть не прыгнула ему на шею от радости, увидев снова» [1, с. 417].

Достоверно определить уровень мастерства княгини в игре на арфе в настоящее время не представляется возможным. Однако, принимая во внимание степень сложности авторских романсов Наталии Ивановны, о которых далее пойдёт речь, а также её дневниковые записи, всё же можно сделать о нём некоторые выводы. Спектр технических приёмов, использованных Куракиной в партии арфы вокальных миниатюр, был широко распространён в конце XVIII — первой половине XIX века. Это — мелкая, октавная, пассажная техники, а также различные виды арпеджио, которые при воспроизведении на должном уровне указывают на достаточно свободное владение инструментом. Отметим, что и в настоящее время филигранное исполнение названных приёмов является одной из основных составляющих исполнительского мастерства арфиста. Таким образом, впервые можно сделать вывод, что уровень игры Куракиной был достаточно высоким. Высказанное предположение косвенно подтверждают частота и длительность занятий на инструменте, интерес, проявляемый к ним княгиней, находящейся уже в зрелом возрасте, о чем можно сделать выводы, опираясь на упомянутые записи. Думается,

что всё вышесказанное — неоспоримый признак того, что музицирование на арфе не являлось для Наталии Ивановны лишь модным хобби, а занимало в её жизни достаточно значительное место, способствуя достижению существенных успехов в игре на инструменте.

Дневник Куракиной, впервые письменно зафиксировавший исполнительские контакты, а также факты композиторского сотворчества представителей классической французской и ранней русской традиций, в ракурсе исследования истории отечественного искусства игры на инструменте предстаёт уникальным источником, сохранившим для последующих поколений живой взгляд отечественной арфистки рубежа XVIII–XIX столетий на достижения западной музыкальной культуры.

Помимо исполнительства, Куракина увлекалась и композицией. Ею созданы около 50 романсов на русские, французские и итальянские тексты. Княгиня, не колеблясь, издавала авторские вокальные миниатюры под собственной фамилией, от чего зачастую уклонялись аристократы-любители. Вокальный цикл «8 романсов для голоса и арфы» (Huit romances / composées et arrangées pour la harpe, par la princesse Natalie de Kourakin) [12] Куракиной стал одним из первых сочинений для ансамбля с участием этого инструмента, осуществлённых отечественными исполнителями. Ранее были написаны лишь две песни с сопровождением арфы М. Л. Нарышкиной: «По горам, по горам», «Ах, на что ж было». Со временем они стали считаться авторскими историческими [9, с. 191], вошли в фольклор и были опубликованы в сборнике Н. А. Львова — И. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» [6, с. 1–2, 47].

Подчеркнём, что сочинения для арфы, созданные в России в период второй половины XVIII — первой половины XIX веков, осуществлялись, главным образом, иностранными музыкантами, работавшими на территории страны. Ранние попытки русских любителей в создании произведений для своего инструмента по большей части относятся к начальным десятилетиям XIX столетия. Складывался камерный репертуар, количественное преимущество в котором имели произведения в жанре вокальной лирики. Кроме того, к арфовому тембру в своих сочинениях обращались профессиональные композиторы, использовавшие его как в сольных, так и камерных опусах. Начиная своё формирование под влиянием европейской традиции, к середине XIX века круг исполняемых отечественными любителями сочинений в значительной степени состоял из произведений российских арфистов и профессиональных композиторов.

Романсы Куракиной [12] приобрели столь широкую популярность, что несколько из них вошли в пользующиеся в то время значительной востребованностью, в том числе и среди арфистов-любителей, периодические нотные собрания. «Журнал итальянских, французских и русских арий» («Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise») И. Генглёза опубликовал вокальные миниатюры



«Эстелла» («Je vais donc quitter pour jamais») [13], «Так сильно я тебя люблю» («T'amo tanto e tanto t'amo») [14], «Не уходи, о, моя нежная любовь» («Deh non partir mio dolce amore») [15] в переложении автора для голоса и гитары. Романс «Так сильно я тебя люблю», вероятно, получил исключительное признание, поскольку он был напечатан и в «Журнале ариетт» Ж. Б. Кардона [17]. О популярности цикла также свидетельствуют и списки двух входящих в него вокальных миниатюр, содержащиеся в библиотеке императрицы Елизаветы Алексеевны [3, с. 2], являвшейся незаурядной исполнительницей на этом инструменте.

«8 романсов для голоса и арфы» созданы в элегическом ключе. Драматически выразительна вторая миниатюра — «Я покидаю навсегда», написанная на слова Флориана. В числе наиболее употребительных арфовых средств выразительности, используемых Куракиной, можно назвать классические приёмы, применяемые в аккомпанирующих партиях, созданных для этого тембра: ломаные октавы, аккорды, различные виды арпеджио, использовавшиеся «с целью звукоизобразительности» [7, с. 71] и поддерживаемые октавами в басу. Отметим, что данный тип изложения широко применяется в партиях арфы и по сей день. Романсы написаны в наиболее выгодной для тембра tessiture, не содержат противоречащих его природе элементов фактуры. Всё вышесказанное свидетельствует о прекрасном знании исполнительницей выигрышных возможностей и акустических особенностей инструмента. Кроме того, отметим в сочинениях Куракиной гармоничное использование арфы в традициях французской школы, обращение к популярным тематике и жанрам, осведомлённость о характерных для того времени тенденциях, присутствующих в европейской и русской музыке.

Таким образом, вокальный цикл, находящийся в числе первых композиторских опытов русских арфистов-исполнителей, не стал неловкой попыткой дилетанта, напротив, объединив концентрированную техническую составляющую, тембровые преимущества инструмента, а также один из наиболее распространённых в то время жанров, занял далеко не последнее место в ряду лучших произведений для арфы указанного периода, что, как кажется, подтверждает его широкая популярность среди современников.

Романсы Куракиной, несмотря на то что они, как и многие другие произведения той эпохи, к настоящему времени вышли из репертуара, на раннем этапе истории русского арфового искусства имели важнейшее значение. Эти вокальные миниатюры вошли в число первых опусов для инструмента, созданных российскими исполнителями, свидетельствуя о формировании отечественного репертуара для арфы и, таким образом, начале становления национальной арфовой традиции.

Резюмируя всё вышесказанное, впервые можно сделать вывод о неоспоримой значимости Куракиной, как одного из первых исполнителей-композиторов раннего этапа развития отечественного арфового искусства. Наталия Ивановна не только выделялась достаточно высоким уровнем игры на инструменте, но и создала сочинение, объединяющее популярные в то время технические приёмы и жанр, ставшее одним из любимых среди увлечённых музицированием русских аристократов. Однако, как кажется, представления о творчестве Куракиной всё ещё остаются неполными. Подлинную ценность вклада княгини в формирование русской традиции игры на инструменте ещё предстоит установить.

### Литература

1. Деятнадцатый век: исторический сборник, издаваемый почетным членом Археологического института князем Федором Алексеевичем Куракиным / под ред. В. Н. Смольянинова. Т. 1. М.: Типолитография Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1903. 468 с.
2. Дмитриев И. И. К альбому кн. Н. И. К<уракиной> // Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. С. 361.
3. Долгушина М. Г. У истоков женского композиторского творчества в России // Старинная музыка. 2016. № 2 (72). С. 1–4.
4. Карпцова Е. В. Традиции домашнего музицирования в России: прошлое, настоящее и будущее // XXVIII Царско-сельские чтения. Материалы международной научной конференции. В 2-х томах. СПб.: Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, 2024. С. 190–195.
5. Комелова Г. Н. Августин Ритт — русский миниатюрист. 1765–1799. Жизнь и творчество. СПб.: Славия, 2004. 207 с.
6. Львов Н. А. — Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. Ч. 1. СПб.: Печатано в Типографии Горного училища, 1790. 192 с.
7. Мирославова Д. С. Арфа: путь оркестрового инструмента к сольному концерту // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 1 (23). С. 70–76.
8. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. XVIII век. Кн. 1. / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1996. 415 с.
9. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 1994. 352 с.
10. Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Мысль, 1926. 187 с.
11. Турай А. Д. Арфа в России. СПб.: Сударыня, 2007. 152 с.
12. Huit romances / composées et arrangées pour la harpe, par la princesse Natalie de Kourakin. SPb.: de l'imprimerie de Breitkopf. 1795. 19 p.
13. Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise. SPb.: Gerstenberg & Dittmar, 1796. № 13. 3 p.
14. Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise. SPb.: Gerstenberg & Dittmar, 1796. № 31. 3 p.
15. Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise. SPb.: Gerstenberg & Dittmar, 1796. № 13. 3 p.



mar, 1796. № 33. 3 p.

16. Journal d'ariettes italiennes et autres avec Accompagnement de la Harpe Par J. B. Cardon. SPb., 1797. № 26. 3 p.

17. Journal d'ariettes italiennes et autres avec Accompagnement de la Harpe Par J. B. Cardon. SPb., 1797. № 41. 2 p.

18. *Naderman F.-J.* 3 Serenades for Harp and Horn, op. 64. Paris: Naderman, 1803. 24 p.

19. Trois romances, pour le piano, composes par la Princesse Nathalie de Kourakin', listed in C. Gardeton. Paris: Niogret, 1822. 20 p.

## References

1. Devjnatnadsaty vek: istoricheskij sbornik, izdavaemyj pochetyym chlenom Arheologicheskogo instituta knjazem Fedorom Alekseevichem Kurakinym [The Nineteenth Century: A Historical Collection Published by Honorary Member of the Archaeological Institute, Prince Fyodor Alekseevich Kurakin] / edited by V. N. Smolyaninov. Vol. 1. M.: Tipolitografija N. I. Grosman i G. A. Vendel'shtejn, 1903. 468 p.

2. *Dmitriev I. I.* K al'bomu kn. N. I. K<urakinoj> [To the album of Princes N. I. K<urakina>] // *Dmitriev I. I.* Polnoe sobranie stihotvorenij [Complete collection of poems]. L.: Sovetskij pisatel', 1967. P. 361.

3. *Dolgushina M. G.* U istokov zhenskogo kompozitorskogo tvorchestva v Rossii [At the origins of female composing creativity in Russia] // *Starinnaja Muzyka [Early Music]*. 2016. № 2 (72). P. 1–4.

4. *Karptsova E. V.* Traditsii domashnego muzitsirovaniya v Rossii: proshloe, nastojashhee i budushhee [Traditions of home music-making in Russia: past, present and future] // XXVIII Tsarskosel'skie chteniya. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii [XXVIII Tsarskoye Selo Readings. Proceedings of the International scientific conference]. In 2 volumes. SPb.: Leningradskij gosudarstvennyj universitet im. A. S. Pushkina, 2024. P. 190–195.

5. *Komelova G. N.* Avgustin Ritt — russkij miniatjurist. 1765–1799. Zhizn' i tvorchestvo [Augustin Ritt — Russian miniaturist. 1765–1799. Life and work]. SPb.: Slavija, 2004. 207 p.

6. *L'vov N. A.* — *Prach I.* Sobranje narodnyh russkih pesen s ih golosami. [Collection of Russian folk songs with their voices] Ch. 1. SPb.: Pechatano v Tipografii Gornago uchilishha, 1790. 192 p.

7. *Miroslavova D. S.* Arfa: put' orkestrorovogo instrumenta k sol'nomu kontsertu [Harp: the path of an orchestral instrument to a solo concert] // *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovnedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues*

of Arts]. 2024. № 1 (23). P. 70–76.

8. *Muzykal'nyj Peterburg: enc. slovar'*. T. 1. XVIII vek. Kn. 1 [Musical Petersburg: enc. dictionary. Vol. 1. XVIII century. Book 1]. / Editor in chief A. L. Porfiryeva. SPb.: Kompozitor, 1996. 415 p.

9. *Pokrovskaja H. H.* Istorija ispolnitel'stva na arfe [History of harp performance]. Novosibirsk: Novosibirskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni M. I. Glinki, 1994. 352 p.

10. *Stolpjanskij P. N.* Stary Peterburg. Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge [Old Petersburg. Music and Music-making in Old Petersburg]. L.: Mysl', 1926. 187 p.

11. *Tugaj A. D.* Arfa v Rossii [Harp in Russia]. SPb.: Sudarynja, 2007. 152 p.

12. Huit romances / composées et arrangées pour la harpe, par la princesse Natalie de Kourakin. SPb.: de l'imprimerie de Breitkopf. 1795. 19 p.

13. Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise. SPb.: Gerstenberg & Dittmar, 1796. № 13. 3 p.

14. Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise. SPb.: Gerstenberg & Dittmar, 1796. № 31. 3 p.

15. Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise. SPb.: Gerstenberg & Dittmar, 1796. № 33. 3 p.

16. Journal d'ariettes italiennes et autres avec Accompagnement de la Harpe Par J. B. Cardon. SPb., 1797. № 26. 3 p.

17. Journal d'ariettes italiennes et autres avec Accompagnement de la Harpe Par J. B. Cardon. SPb., 1797. № 41. 2 p.

18. *Naderman F.-J.* 3 Serenades for Harp and Horn, op. 64. Paris: Naderman, 1803. 24 p.

19. Trois romances, pour le piano, composes par la Princesse Nathalie de Kourakin', listed in C. Gardeton. Paris: Niogret, 1822. 20 p.

## Информация об авторе

*Марина Михайловна Подгузова*

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»  
Москва, Россия

## Information about the author

*Marina Mikhailovna Podguzova*

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky»  
Moscow, Russia

