

Том 3  
Band 3

# История Русской музыки в десяти томах

Geschichte der russischen Musik in  
zehn Bänden



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

ВСЕСОЮЗНЫЙ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ALLUNIONSWISSENSCHAFTLICHES  
FORSCHUNGSINSTITUT FÜR  
KUNSTWISSENSCHAFT

**История русской музыки в десяти  
томах**

**Geschichte der russischen Musik in  
zehn Bänden**

**ТОМ ТРЕТИЙ**

**BAND DREI**

**XVIII век  
ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

**18. Jahrhundert  
ZWEITER TEIL**

Москва „Музыка“ 1984

Moskau „Musik“ 1984

Авторы тома

Autoren des Bandes

Б. В. ДОБРОХОТОВ, Ю. В. КЕЛДЫШ,  
А. В. ЛЕБЕДЕВА, Е. М. ЛЕВАШЕВ,  
О. Е. ЛЕВАШЕВА, А. В. ПОЛЕХИН,  
А. М. СОКОЛОВА

B. W. DOBROCHOTOW,  
J. W. KELDYSCH, A. W. LEBEDEWA,  
J. M. LEWASCHEW,  
O. J. LEWASCHEWA,  
A. W. POLECHIN, A. M. SOKOLOWA

Рецензенты:

Rezensenten:

доктор искусствоведения  
Т. Н. ЛИВАНОВА

Doktor der Kunstwissenschaft  
T. N. LIWANOWA

кандидат искусствоведения,  
профессор  
А. И. КАНДИНСКИЙ

Kandidat der Kunstwissenschaft,  
Professor  
A. I. KANDINSKI

Редколлегия:

Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕВА,  
А. И. КАНДИНСКИЙ

Redaktionskollegium:  
J. W. KELDYSCH,  
O. J. LEWASCHEWA, A. I. KANDINSKI

## НАЧАЛО РУССКОЙ ОПЕРЫ

В последней трети XVIII века, в эпоху мощного подъема национально-культурной культуры и просветительства, усилия русских композиторов сосредоточились в одном ведущем жанре — жанре бытовой оперы-комедии, несущей в себе лучшие, прогрессивные стремления того времени.

Ее приоритет был обусловлен всем ходом развития европейского музыкального театра. Родившаяся в недрах народного театра, комическая опера в наиболее открытой, простой и доступной форме выразила демократические идеалы Просвещения. Именно к ней, этой дочери третьего сословия, плебейке, «золушке» музыкального театра, были обращены надежды и думы крупнейших композиторов, драматургов, мыслителей и философов второй половины века. Современница великолепных комедий. Бомарше и Гольдони, она несла с собой смелое утверждение жизненной правды, естественности и простоты. Такой бурной и страстной полемики, такого широкого, всеобъемлющего резонанса не вызывал в то время ни один из жанров музыкального искусства — ни созревающий классический симфонизм, ни любимая во всех слоях общества лирическая песня, ни богатейшая камерная инструментальная музыка. Под знаменем оперной полемики развивалась во второй половине XVIII столетия музыкальная жизнь во всех ведущих странах Европы.

Расцвет комической оперы наступил в преддверии Великой французской буржуазной революции. Поворотным этапом в развитии этого жанра был, как известно, приезд в Париж итальянской труппы Бамбини, поставившей в августе 1752 года

## BEGINN DER RUSSISCHEN OPER

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in der Ära des mächtigen Aufschwungs der nationalen Kultur und der Aufklärung, konzentrierten sich die Bemühungen der russischen Komponisten auf ein einziges führendes Genre - die Gattung der einheimischen Opernkomödie, die die besten und fortschrittlichsten Bestrebungen der damaligen Zeit verkörperte.

Ihre Priorität wurde durch die gesamte Entwicklung des europäischen Musiktheaters bestimmt. Geboren aus den Tiefen des Volkstheaters, drückte die komische Oper die demokratischen Ideale der Aufklärung in der offensten, einfachsten und zugänglichsten Form aus. An sie, diese Tochter des dritten Standes, die Plebejerin, das „Aschenputtel“ des Musiktheaters, richteten sich die Hoffnungen und Gedanken der größten Komponisten, Dramatiker, Denker und Philosophen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Ein Zeitgenosse der großartigen Komödien. Beaumarchais und Goldoni, trug sie ein kühnes Bekenntnis zu Lebenswahrheit, Natürlichkeit und Einfachheit mit sich. Eine so stürmische und leidenschaftliche Polemik, eine so breite, umfassende Resonanz verursachte damals keine der Gattungen der musikalischen Kunst - weder die heranreifende klassische Sinfonie, noch das in allen Lebensbereichen beliebte lyrische Lied, noch die reichhaltigste Kammermusik. Unter dem Banner der Opernpolemik entwickelte sich das Musikleben in allen führenden Ländern Europas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Blütezeit der komischen Oper fand am Vorabend der großen französischen bürgerlichen Revolution statt. Der Wendepunkt in der Entwicklung dieses Genres war bekanntlich die Ankunft der italienischen Truppe Bambini in Paris, die im August 1752 Pergolesis berühmte

знаменитую оперу Перголези «Служанка-госпожа». Напивая с этого времени борьба за новое, молодое искусство оперы-буффа приобрели воинствующий характер. Забыты были, как говорят современники, даже важнейшие государственные, религиозные и политические споры. «Париж разделился на два лагеря...— вспоминает Руссо. — Одна партия, более могущественная, более многочисленная, состоявшая из вельмож, богачей и женщин, поддерживала французскую музыку; другая, более живая, более утонченная, более восторженная, состояла из настоящих знатоков, людей даровитых и талантливых» (204, 334).

В кругу этих «настоящих знатоков» — энциклопедистов формировалась и вызревала новая эстетика оперного искусства, опиравшаяся «а демократический жанр оперы-комедии и получившая своеобразный отклик в каждой из европейских стран. «Война буффов» (точнее — буффониетов и антибуффонистов), по существу, переросла границы театральной дискуссии. Восстав против условностей аристократического жанра «лирической трагедии», энциклопедисты выдвинули в этой полемике важнейшие проблемы оперного реализма, национальной и народной природы музыки, общенародного значения музыкального театра и его этической, воспитательной функции. В условиях предреволюционной ситуации 60-х годов XVIII века трактаты Руссо, Дидро и д'Аламбера не только будили эстетическую мысль, но и приобретали острое политическое значение. «Музыка в той же свободе нуждается, в какой торговля, брак, печать, живопись, — писал д'Аламбер.— Наши же дальновидные управители полагают, что все свободы между собой слиянны и вое

Oper „Die Magd als Herrin“ aufführte. Von dieser Zeit an nahm der Kampf um eine neue, junge Kunst der Opernbühne einen kämpferischen Charakter an. Vergessen waren, wie die Zeitgenossen sagen, auch die wichtigsten staatlichen, religiösen und politischen Streitigkeiten. „Paris war in zwei Lager gespalten ... - erinnert sich Rousseau. - Die eine, mächtigere, zahlreichere Partei, bestehend aus Adligen, reichen Männern und Frauen, unterstützte die französische Musik; die andere, lebendigere, raffiniertere, enthusiastischere, bestand aus echten Kennern, begabten und talentierten Menschen“ (204, 334).

Im Kreis dieser „wahren Kenner“ - Enzyklopädisten - formte und reifte eine neue Ästhetik der Opernkunst, die sich auf das demokratische Genre der Opernkomödie stützte und in jedem europäischen Land eine eigene Resonanz fand. Der „Krieg der Buffons“ (genauer: der Buffonisten und Anti-Buffonisten) wuchs über die Grenzen der theatralischen Diskussion hinaus. Gegen die Konventionen des aristokratischen Genres der „lyrischen Tragödie“ rebellierend, stellten die Enzyklopädisten in dieser Polemik die wichtigsten Probleme des Opernrealismus, des nationalen und volkstümlichen Charakters der Musik, der nationalen Bedeutung des Musiktheaters und seiner ethischen und erzieherischen Funktion dar. In der vorrevolutionären Situation der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts weckten die Abhandlungen von Rousseau, Diderot und d'Alambert nicht nur das ästhetische Denken, sondern erlangten auch akute politische Bedeutung. „Unsere weitsichtigen Verwalter glauben, dass alle Freiheiten miteinander verschmolzen und gefährlich sind: die Freiheit der Musik - die Freiheit des Gefühls setzt voraus, diese letzte - die Freiheit des Denkens,

опасны: свобода музыки — свободу чувств предполагает, сия последняя — свободу мысли, свободу действия, а сие разрушение государства означает. Следственно, старую оперу сохранять нужно, если государство сохранить хочешь. Некоторые люди слова „сторонник буфонов“, „республиканец“, „фрондер“, „атеист“, „материалист“ за одно и то же почитают» (144, 529—550).

Хорошо сознавая взрывчатый, радикальный смысл тех преобразований, которые совершались накануне 1789 года на театральной сцене, деятели Просвещения дают своим трудам характерные названия; «Революции итальянского музыкального театра» (Артеага), «Очерк о музыкальных революциях во Франции» (Мармонтель), «О свободе в музыке» (д'Аламбер).

Общий процесс демократизации захватывал даже самые отсталые страны Европы и всюду приобретал своеобразное, национально-самобытное выражение. На подмостках общедоступных городских театров и ярмарочных балаганов утверждало себя искусство растущего третьего сословия — новая буржуазная культура, сумевшая противопоставить «простые чувствования» утонченной, но и закосневшей в своем величии придворной героико-мифологической опере. Предреволюционная Франция, раздробленная Италия, Австрия, страдавшая под гнетом монархии Габсбургов, обнищавшая Испания, Англия — все они в той или иной мере содействовали расцвету демократической оперы-комедии. И всюду сложная синтетическая природа этого жанра рождала свои особые формы музыкальной драматургии, которые были обусловлены национальной спецификой языка, песенности, мимики, пластики.

die Freiheit des Handelns, und das bedeutet die Zerstörung des Staates. Deshalb muss die alte Oper erhalten werden, wenn der Staat erhalten werden soll. Manche Leute halten die Worte „Buffon-Anhänger“, „Republikaner“, „Vorreiber“, „Atheist“, „Materialist“ für dasselbe“ (144, 529-550).

Im Bewusstsein der explosiven und radikalen Bedeutung der Umwälzungen, die sich am Vorabend des Jahres 1789 auf der Theaterbühne vollzogen, geben die Aufklärer ihren Werken charakteristische Titel: „Revolutionen des italienischen Musiktheaters“ (Arteaga), „Essay über musikalische Revolutionen in Frankreich“ (Marmontel), „Über die Freiheit in der Musik“ (d'Alambert).

Der allgemeine Demokratisierungsprozess erfasste auch die rückständigsten Länder Europas und erhielt überall einen eigentümlichen, national originellen Ausdruck. Auf den Bühnen der öffentlich zugänglichen Stadttheater und Jahrmärkte behauptet sich die Kunst der aufstrebenden dritten Klasse - die neue bürgerliche Kultur, die den „einfachen Gefühlen“ die raffinierte, aber auch die in ihrer Großartigkeit verhärtete höfische heroische und mythologische Oper entgegenzusetzen vermag. Das vorrevolutionäre Frankreich, das zerrissene Italien, das unter der Unterdrückung durch die Habsburger Monarchie leidende Österreich, das verarmte Spanien, England - sie alle trugen auf die eine oder andere Weise zur Blüte der demokratischen Opernkomödie bei. Und überall brachte der komplexe, synthetische Charakter dieses Genres seine eigenen Formen der Musikdramaturgie hervor, die durch die nationalen Besonderheiten der Sprache, des Gesangs, der Mimik und der Plastizität bedingt waren.

Ярчайшие образцы волшебного зингшпиля, остроумной «оперы нищих», веселой тонадиллы, изящной «комедии с ариеттами» выдвигают Германия, Австрия, Англия, Испания, Франция. Единый, мощный поток выносит на поверхность гениальные оперы Моцарта, выросшие на этой почве, но и решительно преодолевшие бытовую ограниченность жанра.

## 1.

Особое место комическая опера заняла в культурной жизни России: вместе с ней возникла национальная композиторская школа. Только в условиях оперы-комедии, в условиях театральной сцены русская музыка впервые смогла проявить себя как сложившееся направление и выдвинуть своих выдающихся мастеров. Если в крупнейших западноевропейских странах создание комической оперы явилось результатом сложного, длительного процесса, то на русской почве этот жанр послужил начальным этапом развития профессиональной композиторской школы.

Занять такое видное, рубежное положение комическая опера могла лишь в силу особых исторических условий, определивших общественную и культурную жизнь России 70-х годов. Ее появлению, несомненно, способствовали те мощные социальные сдвиги, которые вызвали небывалый до тех пор подъем освободительной мысли. Возникшая в период великой крестьянской войны, в порыв бурного развития критической, социально-обличительной литературы и публицистики, опера по-своему отразила ее главную линию —

Deutschland, Österreich, England, Spanien und Frankreich haben die besten Beispiele für das zauberhafte Singspiel, die witzige „Bettleroper“, die heitere Tonadilla und die anmutige „Komödie mit Arietten“ hervorgebracht. Ein einziger, kräftiger Strom bringt Mozarts brillante Opern zum Vorschein, die auf diesem Boden gewachsen sind, aber auch die alltäglichen Beschränkungen des Genres entschlossen überwunden haben.

## 1.

Die komische Oper nahm im kulturellen Leben Russlands einen besonderen Platz ein: mit ihr entstand auch eine nationale Schule von Komponisten. Nur unter den Bedingungen der komischen Oper, unter den Bedingungen der Theaterbühne, konnte sich die russische Musik zum ersten Mal als eine etablierte Strömung manifestieren und ihre herausragenden Meister benennen. Während in den großen westeuropäischen Ländern die Entstehung der komischen Oper das Ergebnis eines komplexen, langwierigen Prozesses war, diente diese Gattung auf russischem Boden als Anfangsstadium für die Entwicklung einer professionellen Komponistenschule.

Die komische Oper konnte nur aufgrund der besonderen historischen Bedingungen, die das soziale und kulturelle Leben Russlands in den 70er Jahren bestimmten, eine so herausragende Grenzposition einnehmen. Ihr Erscheinen wurde zweifellos durch jene gewaltigen gesellschaftlichen Veränderungen begünstigt, die einen beispiellosen Aufschwung des Befreiungsdenkens bewirkten. Die Oper entstand in der Zeit des großen Bauernkriegs, als sich die kritische, sozial denunziatorische Literatur und Publizistik rasant entwickelte, und spiegelte auf ihre

тенденцию к реализму. Она развилась из тех ростков реализма, которые исподволь вызревали в литературе вопреки классицистским канонам и проявили себя наконец особенно ярко в жанрах комедии и публицистической прозы, впервые приподнявшей над русской действительностью парадный занавес официальной идеологии.

Первые достоверные сведения о русской комической опере относятся к началу 70-х годов XVIII века. К этому времени и французская комическая опера и итальянская опера-буффа уже совершили по всей Европе триумфальное шествие. Прочно утвердились на европейской сцене произведения корифеев этого жанра — Перголези, Гилутти, Пиччинни, Дуни, Филидора, Монсиньи и Гретри. Что же могла противопоставить им молодая русская опера?

«Музыка и словесность суть две сестры родные», — писал об опере известный актер, драматург и публицист XVIII века П. Плавильщиков.

Это суждение, справедливое и сегодня, имело особый смысл в условиях формирования русской композиторской школы. Первые ее представители не имели возможности опираться на прочную, уже сложившуюся отечественную традицию музыкального театра. Знакомство с итальянской и французской комической оперой несомненно сыграло для них стимулирующую роль, но не могло послужить базой национального искусства. России нужна была национальная опера, основанная на своей литературной традиции, на русской речи и русской песнотворности. Этой задаче и отвечал наиболее доступный по своей социальной и

Weise deren Hauptlinie wider - den Trend zum Realismus. Sie entwickelte sich aus den Sprossen des Realismus, die in der Literatur gegen den klassizistischen Kanon langsam heranreiften, und manifestierte sich schließlich besonders deutlich in den Gattungen der Komödie und der journalistischen Prosa, die zum ersten Mal den Vorhang der offiziellen Ideologie über der russischen Wirklichkeit lüfteten.

Die ersten zuverlässigen Informationen über die russische komische Oper stammen aus den frühen 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit hatten sowohl die französische komische Oper als auch die italienische Opera buffa bereits einen Siegeszug durch Europa angetreten. Die Werke der Koryphäen dieses Genres - Pergolesi, Gilutti, Piccinia, Duni, Philidor, Monsigny und Grétry- waren auf den europäischen Bühnen fest etabliert. Was konnte die junge russische Oper gegen sie ausrichten?

„Musik und Literatur sind zwei Schwestern“, schrieb der berühmte Schauspieler, Dramatiker und Publizist P. Plawiltschikow über die Oper im 18. Jahrhundert.

Dieses Urteil, das auch heute noch gilt, hatte unter den Bedingungen der Entstehung der russischen Kompositionsschule eine besondere Bedeutung. Ihre ersten Vertreter hatten keine Möglichkeit, sich auf die starke, bereits etablierte einheimische Tradition des Musiktheaters zu stützen. Die Vertrautheit mit der italienischen und französischen komischen Oper spielte für sie zweifellos eine anregende Rolle, konnte aber nicht als Grundlage für eine nationale Kunst dienen. Russland brauchte eine nationale Oper, die auf seiner eigenen literarischen Tradition, auf russischer Sprache und russischem Gesang basierte. Diese Aufgabe erfüllte das in seiner sozialen und ästhetischen Natur „niedrige“, demokratische Genre

эстетической природе «низкий», демократический жанр комедии.

Главной базой комической оперы, естественно, послужила литературная комедия, сложившаяся в пору просветительского движения 60—70-х годов. Именно в этом жанре особенно наглядно выявился процесс прорастания реалистического начала сквозь тесные рамки драматургических канонов классицизма. Постепенно углублялась национальная характерность образного строя, литературного языка. Всего за сорок—пятьдесят лет своего существования русская комедия претерпела большую эволюцию — от классицистских, пока еще сильно пропитанных галльским духом комедий Сумарокова, где русские персонажи награждены именами Оронтов и Дорантов, и до бессмертного «Недоросля» Фонвизина.

Огромную роль в становлении русской бытовой комедии сыграла та группа литераторов демократического направления, которая приняла самое активное участие и в создании оперного жанра: М. И. Попов, А. О. Аблесимов, М. А. Митинский. Комедии и комической опере отдали свои творческие силы Я. Б. Княжнин и И. А. Крылов<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Роль русских писателей в создании комической оперы детально освещена в книге Т. Н. Ливановой (137).

Русская комическая опера, в еще большей мере, чем ее современница — французская *opéra comique*, питалась соками литературной комедии, заимствуя у нее и острую обличительную тенденцию, и метод типизации характеров, и принцип отбора типичных сценических ситуаций.

der Komödie, das am zugänglichsten war.

Die wichtigste Grundlage für die komische Oper war natürlich die literarische Komödie, die im Zuge der Aufklärungsbewegung der 60er - 70er Jahre entstanden ist. In diesem Genre zeigte sich der Prozess des realistischen Wachstums durch den engen Rahmen des dramaturgischen Kanons des Klassizismus besonders deutlich. Allmählich vertiefte sich der nationale Charakter der Bild- und Literatursprache. In nur vierzig oder fünfzig Jahren ihres Bestehens hat die russische Komödie eine große Entwicklung durchgemacht - von der klassizistischen, noch stark vom gallischen Geist der Sumarokow-Komödien durchdrungenen Komödie, in der russische Figuren die Namen Orontes und Dorantes tragen, bis hin zum unsterblichen „Der Landjunker“ Fonwisins.

Eine große Rolle bei der Entstehung der russischen Alltagskomödie spielte jene Gruppe von Schriftstellern der demokratischen Richtung, die sich sehr aktiv an der Schaffung des Operngenres beteiligte: M. I. Popow, A. O. Ablessimow, M. A. Mitinski. Die Komödie und die komische Oper erhielten ihre schöpferische Kraft von J. B. Knjaschnin und I. A. Krylow<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Die Rolle der russischen Schriftsteller bei der Entstehung der komischen Oper wird in dem Buch von T. N. Liwanowa (137) eingehend behandelt.

Die russische komische Oper wurde in noch stärkerem Maße als ihre Zeitgenossin, die französische *opéra comique*, von den Säften der literarischen Komödie genährt und übernahm von ihr die scharfe denunziatorische Tendenz, die Methode der Typisierung der Charaktere und das Prinzip der Auswahl typischer Bühnensituationen.



Однако участие литераторов, даже наиболее чутких к специфике музыкального театра, само по себе еще не могло решить главной задачи создания национальной оперы. Для этого нужна была почвенная музыкальная традиция, на которую могли бы опереться первые русские композиторы. Эту традицию они могли найти только в народном театре и народной песне.

Советский литературовед П. Н. Берков справедливо указывал на формирующую роль народного театра в период зарождения русской комедии и комической оперы. Подчеркивая социально-обличительную сущность народных «игрищ», которые приобрели свою законченную, отстоявшуюся форму на рубеже XVII—XVIII веков, он писал:

«...Давая сатирическое освещение русской жизни, авторы народных комедий и актеры из народной среды создавали театр реалистический, по своему обобщающий социальную действительность, рисуя „русские характеры“, но не в психологическом, а в социально-бытовом плане. Этот народный, „социально-бытовой реализм“ проявлялся и в живом, полном остроумия, порой грубоватого юмора народном языке. Пословицы, прибаутки, *в особенности песни* (курсив мой. — О. Л.) были неотъемлемой составной частью этого театра» (201, 5—6).

Рассматривая далее эволюцию русского театра в его постепенном сближении с окружающей действительностью, Берков говорит о благотворном влиянии народной комедии, которая помогла писателям 60—70-х годов преодолеть традиции французского классицизма, столь явные в комедиях Сумарокова и его последователей. Стремление «переложить комедию на русские

Die Beteiligung von Schriftstellern, selbst von solchen, die für die Besonderheiten des Musiktheaters sensibilisiert waren, konnte jedoch die Hauptaufgabe, eine nationale Oper zu schaffen, nicht allein lösen. Zu diesem Zweck war eine fundierte musikalische Tradition erforderlich, auf die sich die ersten russischen Komponisten stützen konnten. Diese Tradition konnten sie nur im Volkstheater und im Volkslied finden.

Der sowjetische Literaturwissenschaftler P. N. Berkow wies zu Recht auf die prägende Rolle des Volkstheaters in der Zeit der Entstehung der russischen Komödie und der komischen Oper hin. Er betonte das sozial denunziatorische Wesen der volkstümlichen „Spiele“, die ihre fertige, etablierte Form an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert erhielten, und schrieb:

„...Indem sie das russische Leben satirisch darstellten, schufen die Autoren der Volkskomödien und die Schauspieler aus dem Umfeld des Volkes ein realistisches Theater, das auf seine Weise die soziale Wirklichkeit verallgemeinerte und „russische Charaktere“ zeichnete, aber nicht in psychologischer, sondern in sozialer und alltäglicher Hinsicht. Dieser volkstümliche, „soziale Realismus“ manifestierte sich in einer lebendigen, witzigen, aber manchmal auch derben, humorvollen Volkssprache. Sprichwörter, Witze und *vor allem Lieder* (Kursivschrift von mir - O. L.) waren ein fester Bestandteil dieses Theaters“ (201, 5-6).

Betrachtet man die Entwicklung des russischen Theaters in seiner allmählichen Konvergenz mit der umgebenden Realität, so spricht Berkow vom positiven Einfluss der Volkskomödie, die den Schriftstellern der 60-70er Jahre half, die Traditionen des französischen Klassizismus zu überwinden, die in den Komödien von Sumarokow und seinen Nachfolgern so deutlich zum Ausdruck kamen. Das

нравы» заметно проявилось в творчестве писателя-разночинца В. И. Лукина, введившего в свои вольные переводы иностранных пьес характерно-русские типы мещан, крестьян, дворовых. В предисловиях к своим пьесам Лукин горячо отстаивал значение народных «игрищ», которые, по его словам, могли зрителей «равномерно утешить, с тем еще прибавлением, что увидят они в оных русские характеры» (цит. по: 201, 16).

В еще большей мере коснулось это влияние авторов первых русских опер. И Попов, с его оперой «Анюта», и Аблесимов — автор «Мельника — колдуна», и крепостной Матинский — создатель «Гостиного двора» уже гае удовлетворялись; простыми переложениями иностранных сюжетов «на русские нравы», а прямо обращались к окружающей их орде, находя в ней прообразы (или, как тогда говорили, «подлинники») своих персонажей. Думается, что для Аблесимова и Матинского, писавших помимо оперы бытовые комедии, главным объектом подражания была уже не столько французская комедийная драматургия, сколько импровизированные пьесы народного театра, разыгрываемые на масленице или на святках бродячими актерами. Типичные персонажи народного театра — «приказный крючок», подьячий, чиновник-взяточник, лукавый мужичок или купец-толстосум прямым путем пришли в комическую оперу из «игрищ», хорошо знакомых демократическому зрителю.

С народной традицией бесспорно связана важная черта музыкальной драматургии

Bestreben, „die Komödie auf die russischen Sitten zu übertragen“, zeigte sich deutlich im Werk des Schriftstellers und Vertreter des Bürgertums W. I. Lukin, der in seinen freien Übersetzungen ausländischer Theaterstücke charakteristische russische Typen des Bürgertums, der Bauern und der Höflinge einführt. In den Vorworten zu seinen Stücken verteidigte Lukin leidenschaftlich die Bedeutung der volkstümlichen „Spiele“, die, wie er sagte, „das Publikum gleichmäßig trösten können, mit dem Zusatz, dass es in ihnen russische Charaktere sehen wird“ (zitiert in: 201, 16).

In noch stärkerem Maße wirkte sich dieser Einfluss auf die Autoren der ersten russischen Opern aus. Sowohl Popow mit seiner Oper „Anjuta“ als auch Ablesimow, der Autor von „Der Müller - der Zauberer“, und der Leibeigene Matinski, der Schöpfer von „St. Petersburg Gostiny Dwor“, begnügten sich nicht mehr mit der einfachen Umsetzung ausländischer Handlungen „in russische Sitten“, sondern wandten sich direkt an die sie umgebende Umwelt, in der sie die Vorbilder (oder, wie sie damals sagten, „Originale“) ihrer Figuren fanden. Es scheint, dass für Ablesimow und Matinski, die neben der Oper auch Alltagskomödien schrieben, die Hauptquelle der Nachahmung nicht so sehr die französische Komödiendramaturgie war, sondern improvisierte Volkstheaterstücke, die in der Fastnachtswoche oder am Weihnachtsabend von fahrenden Schauspielern aufgeführt wurden. Die typischen Figuren des Volkstheaters - der „Prikas-Angestellte“, der Schreiber, der bestechliche Beamte, das listige Bäuerchen oder der Kaufmanns-Krösus kamen direkt aus den „Spielen“, die dem demokratischen Publikum vertraut waren, in die komische Oper.

Das wichtigste Merkmal der Musikdramaturgie der komischen Oper, ihr Liedcharakter, ist zweifellos mit der

комической оперы—ее песенная природа. Народная песня в ранней бытовой опере звучала так же естественно и органично, как звучала она раньше в народном театре, в театрализованных диалогах, восходящих к древнему искусству скоморохов<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Аналогичный процесс совершался в Италии (комедия дель арте, как источник комической оперы), Франции (ярмарочный театр) и других странах Европы.

Немалую роль о становлении «комической оперы «а русской почве сыграла и «школьная драма» конца XVII— начала XVIII века, насыщенная пением кантов и псалмь.

Все эти коренные, почвенные истоки русского музыкального театра могли породить новый жизнеспособный жанр комической оперы только в эпоху Просвещения, когда интерес к родному фольклору впервые приобрел широкое, общенациональное значение в русской культуре. Первые оперные композиторы, помимо непосредственных впечатлений, бесспорно пользовались материалами уже собранных и опубликованных русских народных песен. Появившиеся в конце 70-х годов песенные сборники Трутовского дали готовый материал, прежде всего, для либреттистов, писавших тексты арий и дуэтов на «голоса» знакомых мелодий. Особенно наглядно прослеживается связь с этим сборником в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» — первом типичном образце комической оперы песенного склада.

Широко пользовались либреттисты и текстовыми записями из «Письмовника» Н. Г. Курганова

Volkstradition verbunden. Der Volksgesang in der frühen Alltags-Oper klang so natürlich und organisch wie im Volkstheater, in theatralischen Dialogen, die auf die alte Kunst des Spielmanns<sup>2</sup> zurückgehen.

<sup>2</sup> Ein ähnlicher Prozess fand in Italien (commedia dell'arte als Quelle der komischen Oper), Frankreich (Jahrmarktstheater) und anderen europäischen Ländern statt.

Das „Schuldrama“ des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, das mit dem Gesang von Kantaten und Psalmen gesättigt war, spielte ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Entstehung der „komischen Oper“ auf russischem Boden.

All diese Wurzeln und Ursprünge des russischen Musiktheaters konnten erst in der Zeit der Aufklärung, als das Interesse an der einheimischen Volkskunst in der russischen Kultur erstmals eine breite, landesweite Bedeutung erlangte, zu einer neuen tragfähigen Gattung der komischen Oper führen. Die ersten Opernkomponisten verwendeten neben direkten Eindrücken zweifellos auch Material aus bereits gesammelten und veröffentlichten russischen Volksliedern. Die in den späten 70er Jahren erschienenen Liedersammlungen von Trutowski boten vor allem für Librettisten, die Texte für Arien und Duette auf der Grundlage der „Stimmen“ bekannter Melodien schrieben, einen guten Stoff. Besonders deutlich wird die Verbindung zu dieser Sammlung in der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, dem ersten typischen Beispiel für eine komische Oper mit Liedstruktur.

Die Librettisten machten auch ausgiebig Gebrauch von Textdokumenten aus N. G. Kurganows „Lehrbuch für das Selbststudium“

(1769)<sup>3</sup> и знаменитого «Собрания разных песен» М. Д. Чуликова (1770).

<sup>3</sup> В «Присовокуплениях» (приложениях) к своему «Письмовнику» Курганов поместил образцы различных жанров народной словесности — пословицы, поговорки, сказки и вместе с тем немало народных песен.

Некоторые из песен чулкового сборника вошли даже в те официозные, псевдонародные оперные тексты, которые с помощью своих приближенных сочиняла Екатерина II.

Наряду с несенным фольклором (о музыкальных принципах его использования скажем дашее) важной драматургической основой ранней комической оперы служила живая традиция народных игр в обрядов. «Фольклорная волна» эпохи русского просветительства захватила целую группу писателей, проявивших живой интерес именно к этой стороне народного быта. Среди них — тот же М. Д. Чулков, с его «Словарем русских суеверий» (1782), в котором видное место занимают описания народных праздников и свадебных обрядов, В. А. Левшин, издавший в 1780—1784 годах обширный сборник «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях», Попов, с его «Описанием славянского языческого баснословия», Аблесимов и, наконец, Новиков—автор знаменитой «Древней российской Вивлиофики» (1773), которую он начинает словами: «Полезно знать нравы, обычаи и обряды древних чужеземных народов, но гораздо полезнее иметь сведения о своих прародителях». Видное место в этой «фольклорной группе» принадлежит Н. А. Львову, поместившему в своем «Собрании

(1769)<sup>3</sup> und M. D. Tschulikows berühmter „Sammlung verschiedener Lieder“ (1770).

<sup>3</sup> In den „Ergänzungen“ (Anhängen) zu seinem „Lehrbuch“ hat Kurganow Beispiele aus verschiedenen Gattungen der Volksliteratur zusammengestellt - Sprichwörter, Redensarten, Märchen und gleichzeitig viele Volkslieder.

Einige der Lieder aus der Tschulikow-Sammlung wurden sogar in jene offiziellen, pseudo-populären Operntexte aufgenommen, die Katharina II. mit Hilfe ihrer Kumpane verfasste.

Neben der Volkskunst (über die musikalischen Grundlagen ihrer Verwendung werden wir später mehr sagen) diente die lebendige Tradition der Volksspiele und -rituale als wichtige dramaturgische Grundlage für die frühe komische Oper. Die „Volkskunstwelle“ der Epoche der russischen Aufklärung erfasste eine ganze Gruppe von Schriftstellern, die ein reges Interesse an dieser Seite des Volkslebens zeigten. Unter ihnen - derselbe M. D. Tschulkow mit seinem „Wörterbuch des russischen Aberglaubens“ (1782), in dem Beschreibungen von Volksfesten und Hochzeitsriten einen herausragenden Platz einnehmen, W. A. Lewschin, der 1782 das „Wörterbuch des russischen Aberglaubens“ veröffentlichte. Lewschin, der 1780-1784 eine umfangreiche Sammlung „Russischer Märchen mit den ältesten Erzählungen über glorreiche Bogatyr“ herausgab, Popow mit seiner „Beschreibung der slawischen heidnischen Fabellehre“, Ablessimow und schließlich Nowikow - Autor der berühmten „Altrussischen Bibliotheca“ (1773), die er mit den Worten beginnt: „Es ist nützlich, die Sitten, Gebräuche und Riten alter fremder Völker zu kennen, aber viel nützlicher ist es, etwas über die eigenen Vorfahren zu wissen.“ Einen

русских песен» специальный раздел свадебных и святочных песен.

Авторов первых русских опер особенно интересовала та сторона народной обрядности, которая в наибольшей степени отвечала сценическим требованиям: свадебные игры, весенние хороводы, святочные игры с гаданьем, плясками ряженных и пением подблюдных песен.

О том, как обильно были представлены на сцене эти, народные действия, свидетельствуют сами названия опер XVIII века: «Вечеринки, или Гадай, гадай девица» (1788), «Колдун, ворожея и сваха» (текст В. Юкина, 1789), «Невеста под фатю, или Мещанская свадьба» (1790), «Старинные святки» (текст А. Малиновского, 1799). Традиция эта продолжалась и в «начале XIX столетия, в операх А. Титова («Посиделки», «Девишник, или Филаткина свадьба»), дивертисментах С. Давыдова («Семик, или Гулянье в Марьиной роще») и других композиторов.

Почетное место на оперной сцене сразу же занял свадебный обряд, наиболее сложный и богатый в драматургическом отношении. Формировавшийся в течение многих веков «свадебный чин» вообрал в себя различные элементы обрядового действия, подчиненные строгому распорядку: сватовство, сговор, девичник, выкуп невесты, величание молодых на свадебном пиршестве. Каждый из этих актов сопровождался традиционным несенным циклом — плясками и причитаниями, шуточными и величальными песнями, пляской или игрой. Неудивительно, что задача

herausragenden Platz in dieser „Volkskunstgruppe“ nimmt N. A. Lwow ein, der in seiner „Sammlung russischer Lieder“ eine besondere Abteilung mit Hochzeits- und Heiligenliedern einrichtete.

Die Autoren der ersten russischen Opern interessierten sich vor allem für jene Aspekte der Volksbräuche, die den Anforderungen der Bühne am besten entsprachen: Hochzeitsspiele, Frühlingsreigen und Heiligenspiele mit Wahrsageri, Tänzern und dem Singen von Poddish-Liedern.

Schon die Titel der Opern des 18. Jahrhunderts zeugen von der Fülle dieser öffentlichen Ereignisse: „Abendunterhaltungen, oder Rate, Mädchen, rate“ (1788), „Zauberer, Wahrsagerin und Heiratsvermittlerin“ (Text von W. Jukin, 1789), „Braut unter dem Schleier, oder Bürgerliche Hochzeit“ (1790), „Alte Weihnachtsfeiertage“ (Text von A. Malinowski, 1799). Diese Tradition wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Opern von A. Titow „Abendunterhaltungen“, „Junggesellenabschied, oder Die Hochzeit des Filatkin“, den Divertissements von S. Dawydow („Pfingstmontag, oder Ausflug in den Marinski-Park“) und anderen Komponisten fortgesetzt.

Der Hochzeitsritus, der komplexeste und dramaturgisch reichste, nahm sofort einen Ehrenplatz auf der Opernbühne ein. Der „Hochzeitsritus“, der sich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hatte, umfasste verschiedene Elemente ritueller Handlungen, die einer strengen Ordnung unterworfen waren: Heiratsvermittlung, Absprachen, Brautwerbung, Brautpreis und die Feier der jungen Leute auf dem Hochzeitsfest. Jede dieser Handlungen wurde von einem traditionellen Zyklus von Liedern und Klage Liedern, Scherz- und Prunkliedern, Tänzern und Spielen begleitet. Es ist nicht verwunderlich,

национальной самобытности подсказывала драматургам и композиторам прямое обращение к этим обрядовым действиям, которые по существу уже являли собой законченную «народную оперу».

Обрядовые песни девичника составляют яркую жанровую сценку в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват». Широкою картину народного свадебного обряда, одну из самых впечатляющих в русской опере XVIII века, оставили Матинский и Пашкевич в опере «Саиктпетербургский гостиный двор». Различные жанры свадебных песен — протяжную, величальную и плясовую—ввел Пашкевич в «Начальное управление Олега». Сцены свадебного обряда встречаются и в менее известных операх, музыка которых дошла до нас лишь частично. Это любовное отношение к народной обрядовости и к величавой драматургии «свадебного чина» русская опера сохранила и позже — начиная от глинкаевского «Руслана» и до монументальной оперы-легенды «Сказание о граде Китеже».

Опора на русские народные традиции полностью соответствовала основной теме русской литературы и публицистики данного периода — теме обездоленного крестьянства. Проблема социального неравенства, характерная для демократического театра XVIII века, в России приобрела особую политическую направленность. Первые русские оперы — «Анюта» Попова, «Розана и Любим» Николева и «Мельник» Аблесимова (по мнению П. Н. Беркова, задуманный еще задолго до 1779 года, когда состоялась премьера оперы) в той или иной форме затрагивали тематику новишвокого журнала «Трутенъ». Они появились в

dass die Aufgabe der nationalen Identität Dramatiker und Komponisten dazu veranlasste, sich direkt mit diesen rituellen Handlungen zu befassen, die im Grunde genommen bereits eine vollständige „Volksoper“ darstellten.

Die rituellen Gesänge des Junggesellenabschieds bilden eine lebendige Genreszene in der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“. Matinski und Paschkewitsch haben in ihrer Oper „St. Petersburg Gostiny Dwor“ (*Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt*) ein umfassendes Bild eines volkstümlichen Hochzeitsrituals hinterlassen, das zu den eindrucksvollsten in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts gehört. Verschiedene Gattungen von Hochzeitsliedern - lange, stattliche und tänzerische - wurden von Paschkewitsch in „Der Regierungsantritt Olegs“ eingeführt. Szenen von Hochzeitsritualen finden sich auch in weniger bekannten Opern, deren Musik nur teilweise erhalten geblieben ist. Die russische Oper hat diese Vorliebe für das Volksritual und die majestätische Dramaturgie des „Hochzeitsrituals“ auch später beibehalten - von Glinkas „Ruslan“ bis zur monumentalen legendären Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“.

Der Rückgriff auf russische Volkstraditionen entsprach voll und ganz dem Hauptthema der russischen Literatur und Publizistik jener Zeit - dem Thema des benachteiligten Bauerntums. Das Problem der sozialen Ungleichheit, das für das demokratische Theater des 18. Jahrhunderts charakteristisch war, erhielt in Russland eine besondere politische Ausrichtung. Die ersten russischen Opern – „Anjuta“ von Popow, „Rosana und Ljubim“ von Nikolew und „Der Müller“ von Ablessimow (laut P. N. Berkow lange vor der Uraufführung der Oper 1779 konzipiert) - berührten in der einen oder anderen Form das Thema der neuen Zeitschrift „Die Drohne“. Sie erschienen zu einer Zeit, als der

то время, когда: над закрепощенной Россией прозвучал созданный неизвестным автором трагический «Плач холопов»:

О горе нам, холопам, за господами  
жить,  
И не знаем как их свирепству  
служить!

Отсюда понятно, с каким вниманием воспринимался зрителями тот скрытый намек на расправу с помещиком, какой прозвучал с театральной сцены в опере «Анюта» Попова: в диалоге крестьянина и дворянина батрак Филат в ответ на гневный окрик своего барина:

Платить приготавлийся

Ты дерзость головой,—

бросает многозначительную реплику:

Смотри поберегайся  
Того же и с собой.  
Да веть и помни то, што такжо и  
хресьяне  
Умеют за себя стоять, как и дворяне.

Представленная впервые в 1772 году, на придворной сцене в Эрмитаже, опера «Анюта», конечно, не могла пройти мимо внимания Екатерины и ее приближенных. Напомним, что совсем незадолго до того императрица, прочитав отзыв Сумарокова о ее «Наказе», остановилась на следующем замечании писателя: «ныне помещики живут покойно в вотчинах» — и решительно начертала на полях против этих слов: «и бывают отчасти зарезаны от своих [крепостных]» (см.: 201, 24).

Разумеется, антикрепостническая тема в опере, как и в комедии, далеко не всегда звучала в полный голос. В 80-х годах, когда русская опера

tragische "Schrei der Leibeigenen" eines unbekanntes Autors über das versklavte Russland erschallte:

Wehe uns, Knechten, die wir den  
Herren dienen,  
Und wir wissen nicht, wie wir ihrem Zorn  
dienen sollen!

So wird deutlich, wie aufmerksam das Publikum den versteckten Hinweis auf Repressalien gegen den Gutsherrn wahrnahm, der in Popows Oper „Anjuta“ von der Theaterbühne zu hören war: im Dialog zwischen einem Bauern und einem Adligen antwortete der Knecht Filat auf den wütenden Schrei seines Gutsherrn:

Bereite dich darauf vor, für deine  
Frechheit  
mit deinem Kopf zu bezahlen,—

eine aussagekräftige Zeile fallen lässt:

Achte auf dich selbst.  
Und denk dran,  
dass auch die Bauern  
sich selbst verteidigen können, wie die  
Adligen.

Die 1772 auf der Hofbühne in der Eremitage uraufgeführte Oper „Anjuta“ kam bei Katharina und ihren Kumpanen sicher nicht gut an. Es sei daran erinnert, dass die Kaiserin nicht lange zuvor, nachdem sie Sumarokows Rezension ihrer „Weisung“ gelesen hatte, sich über die folgende Bemerkung des Schriftstellers aufgeregt hatte: „Heutzutage leben die Gutsherren friedlich in ihren Lehen“ - und hatte entschlossen am Rande gegen diese Worte gekritzelt: „und werden teilweise von ihren [Leibeigenen] abgeschlachtet“ (siehe: 201, 24).

Natürlich war das antikriegische Thema in der Oper, wie auch in der Komödie, nicht immer mit voller Stimme zu hören. In den 80er Jahren, als sich

окончательно утвердилась на театральной сцене, над страной уже пронеслась гроза «пугачевщины». Всякое выражение сочувствия угнетенному, обездоленному крестьянству в условиях строгой цензуры было не безопасно. Эти симпатии либо маскировались невинной шуткой, либо приобретали морализующий оттенок обращения к гуманным чувствам помещика (крестьяне— такие же люди!). Традиционная для комедийного жанра благополучная развязка оглаживала острые углы сюжета и внушала зрителям представление о существовании высшей справедливости и торжестве добродетели над пороком. Конфликт неожиданно разрешался носителем правосудия—добрым помещиком или офицером, которому удавалось избавить терпит«простолюдина от грозящих бедствий и покарать его притеснителей.

Однако даже и в этой, оглаженной форме опера не теряла своего огромного социального воздействия в самых широких слоях русского общества. По своей идейной направленности от прямо отвечала той общей тенденции демократизации русского театра, которая и породила подлинно национальную драматургию, национальную актерскую школу.

Появление русской комической оперы на подмостках театра, как и в других странах Европы, сопровождалось острой борьбой за новый, антифеодальный, общедоступный театр, тропив узких и закоснелых форм придворного искусства. Наглядным показателем этого процесса был бурный рост «вольных» театров. К концу XVIII века они раскинулись по всей России, затронув даже самые глухие, отдаленные от столицы углы <sup>4</sup>.

die russische Oper endlich auf der Theaterbühne etablierte, wehte bereits der Sturm des „Pugatschowaufstands“ über das Land. Jede Sympathiebekundung für die unterdrückte, entrechtete Bauernschaft war unter den Bedingungen der strengen Zensur nicht sicher. Diese Sympathien wurden entweder durch einen unschuldigen Witz kaschiert oder erhielten einen moralisierenden Anstrich als Appell an die humanen Gefühle des Gutsbesitzers (Bauern sind alle gleich!). Das für das Genre der Komödie traditionelle glückliche Ende glättete die scharfen Kanten der Handlung und begeisterte das Publikum mit der Vorstellung von der Existenz einer höheren Gerechtigkeit und dem Triumph der Tugend über das Laster. Der Konflikt wurde unerwartet durch den Träger der Gerechtigkeit gelöst - einen gütigen Gutsbesitzer oder einen Offizier, dem es gelang, einen Bürger vor drohendem Unheil zu bewahren und seine Unterdrücker zu bestrafen.

Doch auch in dieser entschärften Form verlor die Oper nicht ihre enorme soziale Wirkung in den breitesten Schichten der russischen Gesellschaft. In ihrer ideologischen Ausrichtung entsprach sie unmittelbar dem allgemeinen Trend der Demokratisierung des russischen Theaters, die eine wahrhaft nationale Dramaturgie und eine nationale Schauspielschule hervorbrachte.

Das Aufkommen der russischen komischen Oper auf der Bühne war, wie in anderen europäischen Ländern, von einem heftigen Kampf um ein neues, antifeudales, allgemein zugängliches Theater begleitet, das die engen und starren Formen der Hofkunst ablöste. Ein deutlicher Indikator für diesen Prozess war das rasche Wachstum der „freien“ Theater. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbreiteten sie sich in ganz Russland und erreichten selbst die entlegensten Winkel der Hauptstadt <sup>4</sup>.



<sup>4</sup> См. в настоящем томе главу «Музыкальный театр».

Неизвестный автор вышедшего в 1787 году «Драмматического словаря» сообщает: «Везде слышим театры построенные и строящиеся, на которых заведены довольно изрядные актеры» (87, л. А3). В том же предисловии к своему труду он подчеркивает этическую и просветительскую роль театра, прямо указывая на его основную цель— исправлять нравы, «Известно всему просвещенному свету, сколько полезны и притом забавны театральные сочинения... Сие есть зеркало, в которое каждой себя ясно видеть может... пороки, не столь уважаемые, навсегда представляются на театре для нравоучения и поправки нашей» (87, л. А2).

Можно с уверенностью предположить, что именно в вольных театрах, посещаемых разночинцами, реакция на комедию и комическую оперу была особенно чуткой. Об этом свидетельствуют сохранившиеся репертуарные списки, в особенности репертуар самого крупного среди общедоступных русских театров XVIII века — Петровского театра в Москве. По сведениям того же «Драмматического словаря», наибольшим успехом у публики (и в частности — в Петровском театре) пользовались как раз те оперы, которые по своему народному характеру и подлинно демократической идейной тенденции действительно заслуживали восхищения «зрителей» (то есть зрителей. — О. Л.) и бурных рукоплесканий. Популярность «Мельника — колдуна», «Санктпетербургского гостиного двора» и «Несчастья от кареты» была настолько устойчивой, что они «к удовольствию публики» в течение многих лет не сходили со сцены вольных и крепостных театров.

<sup>4</sup> Siehe das Kapitel über „Musiktheater“ in diesem Band.

Der unbekannte Autor des 1787 veröffentlichten „Dramen Wörterbuchs“ berichtet: „Überall hört man von Theatern, die gebaut und im Bau sind, wo recht gute Schauspieler beschäftigt werden“ (87, Blatt A3). Im gleichen Vorwort zu seinem Werk betont er die ethische und erzieherische Rolle des Theaters und verweist direkt auf seinen Hauptzweck - die Korrektur der Moral: „Es ist der ganzen aufgeklärten Welt bekannt, wie nützlich und zugleich amüsan die Theaterstücke sind .... Dies ist ein Spiegel, in dem jeder sich selbst klar sehen kann... Laster, die nicht so geachtet werden, werden auf dem Theater für immer zu unserer moralischen Belehrung und Korrektur dargestellt“ (87, Blatt A2).

Man kann davon ausgehen, dass die freien Theater, die von den Dissidenten besucht wurden, besonders empfindlich auf die Komödie und die komische Oper reagierten. Dies belegen die erhaltenen Repertoirelisten, insbesondere das Repertoire des größten unter den öffentlichen russischen Theatern des 18. Jahrhunderts - des Petrowski-Theaters in Moskau. Laut demselben „Dramen Wörterbuch“ hatten die Opern, die aufgrund ihres volkstümlichen Charakters und ihrer wahrhaft demokratischen ideologischen Tendenz die Bewunderung der „Zuschauer“ (d. h. des Publikums - O. L.) und stehende Ovationen wirklich verdienten, den größten Erfolg beim Publikum (und insbesondere am Petrowski-Theater). Die Popularität von „Der Müller - der Zauberer“, „St. Petersburg Gostiny Dwor“ und „Unglück wegen einer Kutsche“ war so beständig, dass sie viele Jahre lang die Bühne der freien und Leibeigenen-Theater „zur Freude des Publikums“ nicht verließen.

Постепенно завоевывая широкое общественное призвание, опера становится предметом дискуссий в литературе и публицистике — вместе с ней зарождается музыкальная критика.

Первоначально это были простые заметки «формационного характера» об оперных спектаклях при дворе, в Сухопутном шляхетном корпусе шли в Обществе благородных девиц. Затем появляются и более пространственные критические суждения, связанные уже с отечественной оперой 70-х годов.

Среди них выделяется рецензия в «С.-Петербургских ученых ведомостях» (1777, № 8, 9) на оперу Попова «Анюта», затрагивающая, правда, не композитора, а поэта, автора текста. Рецензент критикует Попова за несколько идеализированную, условную трактовку образа героини — крестьянки Анюты, которая «во всей Опере разговаривает и мыслит благороднее, и больше приятнее, и правильным наречием, нежели сколько могло позволить ее крестьянское воспитание». А с другой стороны, его явно шокирует то «дикое наречие», та натуралистическая грубость речи, какая присуща другим персонажам пьесы — крестьянину Мирону и батраку Филату, Русская опера уже на заре ее существования подвергается критической оценке, хотя и рассматривается пока еще как литературное явление. Характерно, что автор музыки даже не назван ни в данном отзыве, ни в печатном либретто.

Восьмидесятые годы XVIII века, ознаменовавшиеся первым расцветом национальной комической оперы, принесли уже более обильные отзывы критики. Ценнейшим памятником этой эпохи стал упомянутый выше «Драмматический словарь» 1787 года, составленный

Allmählich wurde die Oper zu einem Thema in der Literatur und im Journalismus - und damit zur Geburtsstunde der Musikkritik.

Zunächst handelte es sich um einfache Notizen „formeller“ Art über Opernaufführungen am Hof, beim Adelskorps der Armee und bei der Gesellschaft der Adligen Jungfrauen. Dann erschienen umfangreichere kritische Urteile über die heimische Oper der 70er Jahre.

Darunter befindet sich eine Besprechung von Popows Oper „Anjuta“ in der „St. Petersburger akademischen Wedomosti“ (1777, Nr. 8, 9), die allerdings nicht den Komponisten, sondern den Dichter, den Autor des Textes, betrifft. Der Rezensent kritisiert Popow für seine etwas idealisierte, konventionelle Interpretation des Charakters der Heldin, des Bauernmädchens Anjuta, die „in der ganzen Oper edler und angenehmer und in einem korrekten Dialekt spricht und denkt, als es ihre bäuerliche Erziehung erlauben könnte“. Andererseits ist er eindeutig schockiert über den „wilden Dialekt“, die naturalistische Grobheit der Sprache, die den anderen Figuren des Stücks - dem Bauern Miron und dem Arbeiter Filat - eigen ist. Schon in den Anfängen ihrer Existenz wird die russische Oper einer kritischen Bewertung unterzogen, obwohl sie immer noch als literarisches Phänomen betrachtet wird. Bezeichnenderweise wird der Autor der Musik weder in dieser Rezension noch in dem gedruckten Libretto genannt.

Die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, die durch die erste Blütezeit der nationalen komischen Oper gekennzeichnet waren, brachten eine reichhaltigere kritische Würdigung. Das wertvollste Denkmal dieser Epoche war das bereits erwähnte „Dramen Wörterbuch“ von 1787, das von einem

неизвестным автором, по-видимому принадлежавшим к среде московской университетско-й интеллигенции<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> В кратких аннотациях к операм, поставленным на московской сцене, постоянно упоминается имя переводчика французских оперных либретто — «студента Федора Генша»; нередко ссылки на Московскую университетскую типографию Новикова.

Помимо общих сведений о драматургах, композиторах, исполнителях и постановках опер, автор словаря дает критическую оценку ряду произведений, отмечая их сильные и слабые стороны и выделяя понравившиеся ему сцены.

Постепенно в русской печати складывается взгляд и а оперу уже не только как на театральный спектакль, но и как на синтетический жанр, где важные эстетические требования предъявляются и к музыке. Возникает вопрос о национальной природе оперы — центральная проблема, намечающая дальнейший путь развития оперной критики в XIX веке. Темой многих статей становится сопоставление «свое и западное», вызывающее обильные параллели между оперой русской и итальянской.

Особую роль в формировании русской музыкальной критики сыграли полемические выступления П. А. Плавильщикова и молодого И. А. Крылова.

Сын московского купца, Петр Алексеевич Плавильщиков (1760—1812) рано проявил свой разносторонний талант актера, литератора, журналиста и драматурга. Получив образование в Московском университете, он с 1782 года издавал в Петербурге журнал «Утра», в котором выступал как

unbekannten Autor verfasst wurde, der offenbar der Moskauer Universitätsintelligenz angehörte<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> In kurzen Anmerkungen zu Opern, die auf der Moskauer Bühne aufgeführt wurden, wird immer wieder der Name des Übersetzers französischer Opernlibretti – „der Student Fjodor Gensch“ - genannt; Hinweise auf die Moskauer Universitätsdruckerei von Nowikow sind keine Seltenheit.

Neben allgemeinen Informationen über Dramatiker, Komponisten, Interpreten und Operninszenierungen gibt der Autor des Wörterbuchs eine kritische Bewertung einer Reihe von Werken ab, wobei er deren Stärken und Schwächen hervorhebt und Szenen hervorhebt, die ihm gefallen haben.

Die russische Presse entwickelte allmählich eine Auffassung von der Oper nicht nur als theatralische Aufführung, sondern auch als synthetische Gattung, bei der wichtige ästhetische Anforderungen auch an die Musik gestellt werden. Die Frage nach dem nationalen Charakter der Oper wird zu einem zentralen Thema, das die weitere Entwicklung der Opernkritik im 19. Jahrhundert bestimmt. Viele Artikel befassen sich mit dem Vergleich zwischen „dem Eigenen und dem Westen“ und weisen auf zahlreiche Parallelen zwischen der russischen und der italienischen Oper hin.

Eine besondere Rolle bei der Herausbildung der russischen Musikkritik spielten die polemischen Reden von P. A. Plawilschtschikow und dem jungen I. A. Krylow.

Der Sohn eines Moskauer Kaufmanns, Pjotr Alexejewitsch Plawilschtschikow (1760-1812), zeigte schon früh sein vielseitiges Talent als Schauspieler, Schriftsteller, Journalist und Dramatiker. Nach seiner Ausbildung an der Moskauer Universität gab er ab 1782 in St. Petersburg die Zeitschrift „Der Morgen“ heraus, in der er die satirische

продолжатель новиковского сатирического направления. В статье «Рассуждение о зрелищах» (1782, август) Плавильщиков резко критикует самый жанр оперы с присущими ему условностями («Ария или пение тотчас напоминает мне, что я смотрю на театральное представление, от чего привязанность к действию совсем теряется в моем сердце»). Признает он лишь итальянскую оперу, ибо в Италии «живут мушкою», а итальянская вокальная школа не знает себе равных. Но в то же время молодой автор дает отрицательную оценку опере-буффа, так как и в ней видит все ту же неестественность и нарушение законов сценической правды: «чтож касается до смешных Опер, то Италианские Стихотворцы в них мусике жертвуют всем, даже я здравым рассудком». Не удовлетворяет его даже музыка прославленной русской оперы «Мельник — колдун», от которой «ухо его страдает». Вывод статьи поражает своей неожиданностью: отдавая пальму первенства комедии и трагедии, Плавильщиков все же должен признать, что «и опера хорошо сделанная имеет свою цену».

Непоследовательность и наивность этих рассуждений легко объяснима, если иметь в виду не только молодость самого автора, но и незрелость затронутого им жанра. Стоило появиться лучшим операм Пашкевича и Фомина, окончательно утвердиться на сцене народной опере «Мельник—колдун», как критик резко изменил свои позиции и стал на защиту русского оперного театра.

Взгляды прогрессивной части русского общества на задачи национального оперного театра нашли глубокое отражение в известных статьях журнала «Зритель», который издавался в 1792

Рichtung Nowikows fortsetzte. In dem Artikel „Diskurs über das Schauspiel“ (1782, August) übt Plawiltschikow scharfe Kritik an der Gattung Oper mit den ihr innewohnenden Konventionen („Eine Arie oder ein Gesang erinnert mich sofort daran, dass ich einer theatralischen Aufführung beiwohne, bei der die Bindung an die Handlung in meinem Herzen völlig verloren ist“). Er kennt nur die italienische Oper, denn in Italien „fliegt das Leben“, und die italienische Gesangsschule kennt keine Gleichen. Aber gleichzeitig gibt der junge Autor ein negatives Urteil über die Opera buffa ab, da er in ihr dieselbe Unnatürlichkeit und Verletzung der Gesetze der Bühnenwahrheit sieht: „Was die komischen Opern betrifft, so opfern die italienischen Dichter in ihnen alles, sogar meinen gesunden Menschenverstand“. Er ist nicht einmal mit der Musik der berühmten russischen Oper „Der Müller - ein Zauberer“ zufrieden, unter der „sein Ohr leidet“. Die Schlussfolgerung des Artikels ist in ihrer Unerwartetheit bemerkenswert: indem er der Komödie und der Tragödie den Vorrang einräumt, muss Plawiltschikow zugeben, dass „eine gut gemachte Oper ihren Preis hat“.

Die Widersprüchlichkeit und Naivität dieser Argumente lässt sich leicht erklären, wenn man nicht nur die Jugend des Autors selbst, sondern auch die Unreife des von ihm behandelten Genres berücksichtigt. Sobald die besten Opern von Paschkewitsch und Fomin erschienen waren und die Volksoper „Der Müller - ein Zauberer“ sich endlich auf der Bühne etabliert hatte, änderte der Kritiker abrupt seine Position und begann, das russische Operntheater zu verteidigen.

Die Ansichten des fortschrittlichen Teils der russischen Gesellschaft über die Aufgaben des nationalen Operntheaters fanden ihren Niederschlag in den berühmten Artikeln der Zeitschrift „Der Zuschauer“, die 1792 in St. Petersburg

году в Петербурге И. А. Крыловым. С самого начала своей литературной деятельности будущий великий баснописец принял горячее участие в судьбах русской национальной оперы. Приехав в Петербург четырнадцатилетним юношей, он с увлечением пробует свои силы в оперном жанре и создает тексты комических опер «Кофейница», «Бешеная семья», «Американцы» (последняя из них, положенная на музыку Е. И. Фоминим, принадлежит к числу лучших достижений русской оперной драматургии XVIII века). В 1789 году он издает собственный журнал «Почта духов», а через три года организует новое периодическое издание—«Зритель», при участии знаменитого актера И. А. Дмитревского, П. А. Плавильщиков и литератора-разночинца А. И. Клушина.

Журнал открылся программной статьей «Нечто о врожденном свойстве душ Российских», открыто выражающей демократические взгляды крыловской литературной труппы. В основе статьи лежит «лейттема» русской художественной критики XVIII столетия—идея органичности русской культуры и творческой самостоятельности русского народа, его способности к творческому переосмыслению иноземных влияний. «Естьли бы Российский народ отличался от всех племен земнородных единым только подражанием, и никакой другой способности не имел, то чем бы он мог удивить вселенную, которая смотрит а него завистными глазами?— писал автор статьи. — Вся Европа, столица учености и вкуса, проливу воли своей во многом отдает справедливость России,— восхищается добродетелями ея, который вне России нет. Естьли учиться значит только подражать, то давно бы науки упали, поелику подражание всегда бывает слабее

von I. A. Krylow herausgegeben wurde. Von Beginn seiner literarischen Tätigkeit an nahm der spätere große Fabeldichter regen Anteil an den Geschicken der russischen Nationaloper. Als vierzehnjähriger junger Mann in St. Petersburg angekommen, versuchte er sich enthusiastisch im Operngenre und schuf die Texte der komischen Opern „Die Kaffeekanne“, „Die verrückte Familie“, „Die Amerikaner“ (letztere, vertont von J. I. Fomin, gehört zu den besten Errungenschaften der russischen Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts). 1789 gibt er seine eigene Zeitschrift „Die Geisterpost“ heraus, und drei Jahre später organisiert er eine neue Zeitschrift „Der Zuschauer“, an der der berühmte Schauspieler I. A. Dmitrewski, P. A. Plawiltschikow und der Literat A. I. Kluschin teilnehmen.

Die Zeitschrift wurde mit dem Programmartikel „Etwas über die angeborene Eigenschaft der russischen Seelen“ eröffnet, der die demokratischen Ansichten von Krylows literarischer Truppe offen zur Schau stellte. Der Artikel basiert auf dem „Leitmotiv“ der russischen Kunstkritik des 18. Jahrhunderts - der Vorstellung von der Organizität der russischen Kultur und der schöpferischen Unabhängigkeit des russischen Volkes, seiner Fähigkeit, fremde Einflüsse kreativ zu überdenken. „Wenn sich das russische Volk von allen Stämmen der Erde nur durch Nachahmung unterscheidet und keine andere Fähigkeit besitzt, was könnte es dann das Universum überraschen, das neidisch auf ihn blickt“ - so der Autor des Artikels. - Ganz Europa, die Hauptstadt der Gelehrsamkeit und des Geschmacks, wird Russland in vielerlei Hinsicht gerecht, indem es seinen Willen ausschüttet - es bewundert seine Tugenden, die es außerhalb Russlands nicht gibt. Wenn lernen nur nachahmen hieße, so wären die Wissenschaften

своего подлинника: *где нет творческого духа, там нет и произведения* (курсив мой.— О. Л.); но мы видим совсем тому иротиное: науки час от часу приходят в совершенство; ученик бывает несравненно знающее своего учителя; из чего видно, что когда Россияне заняли некоторый познания от иностранцев, сие не доказывает, что они только подражают» (169, 1) <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Эта статья, как и ее продолжение, появилась в журнале без подписи. В 1816 году она была напечатана в собрании сочинений П. А. Плавильщикова. Тем не менее воздействие на ее автора эстетических установок Крылова несомненно: «Под нею полностью мог бы подписаться и главный издатель— Крылов»,— пишет Д. Д. Благой (32, 619). Еще решительнее в пользу авторства Крылова высказывается Т. Н. Ливанова (см.: 137, I, 306—307). Этой точки зрения не разделяет, однако, исследователь русской литературы А. В. Западов, прямо указывающий на авторство Плавильщикова (см.: 101, 197).

Тот же тезис находит, свое развитие в продолжении названной выше статьи, помещенном в апрельском номере журнала под заглавием «О врожденном свойстве Россиян» <sup>7</sup>.

<sup>7</sup> В собрании сочинений Плавильщикова эти статьи воссоединены и опубликованы под общим заголовком.

Вопросы национальной самобытности здесь ставятся уже конкретно, на материале русской музыки. Автор, очевидно имея в виду недавно вышедший сборник Львова — Прача, подтверждает свою мысль

längst untergegangen, denn die Nachahmung ist immer schwächer als das Original: *wo es keinen schöpferischen Geist gibt, gibt es keine Arbeit* (Kursivschrift von mir - O. L.); aber wir sehen es ganz ironisch: die Wissenschaften kommen stündlich zur Vollkommenheit; der Schüler ist sich seines Lehrers unvergleichlich bewusst; woraus hervorgeht, dass, wenn die Russen einige Kenntnisse von Ausländern übernommen haben, dies nicht beweist, dass sie nur nachahmen“ (169, 1) <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Dieser Artikel und auch seine Fortsetzung erschienen in der Zeitschrift ohne Unterschrift. Im Jahr 1816 wurde er in den Gesammelten Werken von P. A. Plawilwtschikow abgedruckt. Dennoch ist der Einfluss von Krylows ästhetischer Haltung auf seinen Autor unzweifelhaft: „Es könnte vollständig vom Hauptverleger Krylow unterzeichnet sein“, schreibt D. D. Blagoi (32, 619). Noch deutlicher spricht sich T. N. Liwanowa für die Autorschaft Krylows aus (siehe: 137, I, 306-307). Diesen Standpunkt teilt jedoch der russische Literaturwissenschaftler A. W. Sapadow nicht, der direkt auf die Urheberschaft von Plawilwtschikow verweist (siehe: 101, 197).

Dieselbe These wird in der Fortsetzung des oben erwähnten Artikels in der April-Ausgabe der Zeitschrift unter dem Titel „Über das angeborene Eigentum der Russen“ entwickelt <sup>7</sup>.

<sup>7</sup> In Plawilwtschikows gesammelten Werken sind diese Artikel unter einer gemeinsamen Überschrift zusammengefasst und veröffentlicht.

Die Fragen der nationalen Identität werden hier bereits konkret gestellt, und zwar am Material der russischen Musik. Der Autor, der sich offensichtlich auf die kürzlich erschienene Sammlung von Lwow-Pratsch bezieht, bestätigt seinen

восторженным отзывом о русских народных песнях. «Коренная Российская музыка имеет нечто в себе весьма достойное примечания: песни свадебный, хоральный, полевые и бурлацкия в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать их свойство... Нежный же и комнатный<sup>8</sup> не уступают в Приятности своей никаким на свете...

<sup>8</sup> То есть камерные, Имеются в виду лирические «российские песни».

но музыка, во всех равно отличим своим от музтык Европейских и Азиатских доказывает, что Россияне имеют нечто свое собственное. Пляски наши также по обстоятельствам различны, и ни один на свете народ не имеет столь много изъясняющей и почти говорящей пляски, как Россияне» (169, 23).

В статье «Театр», появившейся в июньской книжке журнала, проблема самобытности переносится и на русскую оперу. При всей ее незрелости Плавильщиков усматривает в ней яркое проявление народного духа. Симпатии его теперь обращаются к той самой опере «Мельник — колдун», о которой он так пренебрежительно отзывался десять лет назад. «От чего опера Мельник со всеми слабостями сочинения и ненаблюдениями Аристотелевых правил более 200 полных представлений выдержала и всегда с удовольствием принимается; а Нелюдим („Мизантроп“. — О. Л.) славная Мольерова комедия ии когда полного собрания не имела? Для того, что Мельник наш; .а Нелюдим чужой. Между переводом и сочинением точно такая же разность, как между эстампом и картиной, есть ли не более» (169, 31).

В последующих статьях, опубликованных «Зрителем» в

Gedanken mit einer enthusiastischen Kritik der russischen Volkslieder. „Die einheimische russische Musik hat etwas sehr Bemerkenswertes an sich: die Hochzeits-, Chor-, Feld- und Burlaken-Lieder sind in ihren Melodien so unterschiedlich, dass man ihre Eigenart auch ohne Worte erkennen kann.... Die sanften und raumgreifenden <sup>8</sup> Lieder stehen in ihrer Anmut keiner anderen Musik in der Welt nach....

<sup>8</sup> Das heißt, kammermusikalische, d.h. lyrische „russische Lieder“.

aber die Musik, die sich von der europäischen und asiatischen Musik gleichermaßen unterscheidet, beweist, dass die Russen etwas Eigenes haben. Unsere Tänze sind auch in den Umständen verschieden, und keine andere Nation in der Welt hat so viel erklärende und fast sprechende Tänze wie die Russen“ (169, 23).

In dem Artikel „Theater“, der in der Juni-Ausgabe der Zeitschrift erschien, wird das Problem der Originalität auf die russische Oper übertragen. Trotz ihrer Unreife sieht Plawiltschikow in ihr eine lebendige Manifestation des Volksgeistes. Seine Sympathien gelten nun ausgerechnet der Oper „Der Müller – ein Zauberer“, über die er sich vor zehn Jahren so abfällig geäußert hat. „Warum hat die Oper Müller mit allen Schwächen der Komposition und Nichtbeachtung der aristotelischen Regeln mehr als 200 volle Aufführungen ertragen und wird immer mit Vergnügen angenommen; während Molières berühmte Komödie 'Der Menschenfeind' („Misanthrop“. - O. L.) auch ohne vollständige Besetzung auskommt? Weil der Müller unser ist; und der Unmensch ist ein Fremder. Es besteht genau derselbe Unterschied zwischen einer Übersetzung und einer Komposition wie zwischen einem Druck und einem Bild, ist da nicht mehr“ (169, 31).

In den folgenden Artikeln, die im „Zuschauer“ in der Rubrik „Theater“

разделе «Театр», автор вступает в горячую полемику с поклонниками итальянской оперы, отрицающими самое существование русского музыкального искусства. Ссылаясь на мнение самих итальянцев— работавших в России композиторов Галуппи, Паизиелло, Чимарозы и Сартти, он отстаивает художественную ценность народной песни и видит в ней основную базу, основной материал профессиональной музыки: «Извольте купить Собрание Руских песен, и попросите когонибудь, чтобы вам их спели, и вы уверитесь несомненно, что наша музыка по различию обстоятельств имеет различную и верную свойственность. <...> Ежели же позволено выводить следствия из несомненных начал, то я осмеливаюсь угадывать, что из припасов Руской музыки искусный сочинитель, хотя бы он и у Итальянцев научился правилам согласия, без всякаго чуда может создать язык сердца» (169, 108). Как близко, совсем уже на подступах находится автор этих слов к известному высказыванию Гоголя: «Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов!» (69, 184).

Итоговым выводом из всей эстетической программы крыловского журнала является замечательный по своей пронизательности тезис, прямо намечающий путь русской комической оперы как наследницы лучших, передовых традиций отечественной литературы: «Мы имеем свою собственную музыку; а музыка и словесность суть две сестры родные; то почему одна ходит в своем наряде, а другая должна быть в чужом?» (169, 32—33).

Позитивные идеалы, выдвинутые в журнале «Зритель», здесь очень естественно оттеняются той сатирической, обличительной тенденцией, которая еще в

верöffentlicht wurden, liefert sich der Autor eine heftige Polemik mit den Bewunderern der italienischen Oper, die die Existenz der russischen Musikkunst leugnen. Unter Berufung auf die Meinung der Italiener selbst - die Komponisten Galuppi, Paisiello, Cimarosa und Sarti, die in Russland tätig waren - verteidigt er den künstlerischen Wert des Volksliedes und sieht darin die Hauptgrundlage, das Hauptmaterial der professionellen Musik: „Kaufen Sie sich eine Sammlung russischer Lieder und bitten Sie jemanden, sie für Sie zu singen, und Sie werden sich zweifellos davon überzeugen, dass unsere Musik je nach den unterschiedlichen Gegebenheiten unterschiedliche und treue Merkmale aufweist. <..> Wenn es erlaubt ist, aus unzweifelhaften Anfängen Konsequenzen zu ziehen, dann wage ich zu vermuten, dass aus den Vorräten der russischen Musik ein geschickter Komponist, auch wenn er die Regeln der Harmonie von den Italienern gelernt hat, ohne jedes Wunder die Sprache des Herzens schaffen kann“ (169, 108). Wie nahe ist der Autor dieser Worte an Gogols berühmter Aussage: „Was für eine Oper kann aus unseren nationalen Motiven komponiert werden!“ (69, 184).

Die letzte Schlussfolgerung des gesamten ästhetischen Programms von Krylows Zeitschrift ist eine bemerkenswerte These, bemerkenswert in ihrer Einsicht, die direkt den Weg der russischen komischen Oper als Erbe der besten, fortgeschrittenen Traditionen der russischen Literatur skizziert: „Wir haben unsere eigene Musik; und Musik und Literatur sind zwei Schwestern; warum geht die eine in ihren eigenen Kleidern und die andere muss in den Kleidern einer anderen sein?“ (169, 32-33).

Die positiven Ideale der Zeitschrift „Der Zuschauer“ werden hier ganz natürlich von der satirischen, denunziatorischen Tendenz überschattet, die schon in den Nowikok-



иовиковоких журналах четко определила социальную функцию роуоокой публицистики. Крылов и его товарищи е уничтожающей критикой выступают против уродливого, карикатурного «западничества», укоренившегося со времен Петра в дворянском быту.

Впрочем, не только в публицистике, но и в комедии, а затем в комической опере эта сатирическая тема «слепого подражания» проходит красной нитью. После комедий Лукина и «Бригадира» Фонвизина она получает свое воплощение у Княжнина в опере «Несчастье от кареты», у Левшина в «Мнимых вдовцах», у Крылова в «Бешеной семье» и в делем ряде друшх опер.

С большим остроумием разрабатывает ее известный драматург В. А. Левшин. В опере «Мнимые вдовцы» он вывел характерную фигуру домашнего капельмейстера Черкалова— бездарного ремесленника, который тщится сочинить оперу, но так не может сотворить ни одного оригинального мотива: Гайдн и другие великие композиторы уже успели у него заранее «все мысли заграбить». «Куда ни повернись, хоть в бас, хоть в дискант, все то же: у меня в половине лучшие места из их сочинений. По чести я несчастлив, что после них родился!» В своем благородном негодовании Черкалов обрушивается на современную ему комическую оперу: ведь именно в этом жанре «сочинителю и композитору надобно так себя учредить, чтоб всякий сбитенщик и всякая коровница с первого разу петь могли». Да и все музыкальные номера в опере Левшина, судя по литературному тексту (партитура оперы не сохранилась), задуманы как злая пародия на эпигонскую оперу «высокого стиля».

Zeitschriften die soziale Funktion des russischen Journalismus klar definierte. Krylow und seine Mitstreiter setzen dem hässlichen, karikierten „Westentum“, das seit Peters Zeiten im Adel Fuß gefasst hatte, eine vernichtende Kritik entgegen.

Aber nicht nur im Journalismus, sondern auch in der Komödie und dann in der komischen Oper zieht sich das satirische Thema der „blinden Nachahmung“ wie ein roter Faden durch. Nach den Komödien von Lukin und dem „Brigadier“ von Fonwisin findet es sich in der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ von Knjaschnin, in „Imaginäre Witwer“ von Lewschin, in „Die verrückte Familie“ von Krylow und in einer Reihe von anderen Opern wieder.

Der berühmte Dramatiker W. A. Lewschin entwickelt sie mit großem Witz. In seiner Oper „Imaginäre Witwer“ hat er die charakteristische Figur des Tscherkalow herausgearbeitet, eines Hauskapellmeisters, eines talentlosen Handwerkers, der sich bemüht, eine Oper zu komponieren, aber kein einziges originelles Motiv schaffen kann: Haydn und andere große Komponisten haben es bereits geschafft, ihm im Voraus „alle Gedanken zu rauben“. „Wohin man sich auch wendet, ob im Bass oder im Diskant, es ist alles dasselbe: ich habe in meinem Chor die besten Stellen aus ihren Werken. Bei der Ehre, ich bin unglücklich, nach ihnen geboren worden zu sein!“ In seiner noblen Empörung wettert Tscherkalow gegen die komische Oper seiner Zeit: in diesem Genre müsse sich „der Komponist muss sich so etablieren, dass jeder Sbitenverkäufer und jede Melkerin vom ersten Moment an singen kann“. Und alle musikalischen Nummern in Lewschins Oper sind, dem literarischen Text nach zu urteilen (die Partitur der Oper ist nicht erhalten), als boshafte Parodie einer epigonalen Oper des „hohen Stils“ konzipiert.

Разгар евшаяся к концу века оперная полемика наглядно подтверждает удивительную органичность процесса рождения русского музыкального театра. Созданию национальной оперной драматургии содействовала не только творческая мысль писателей и композиторов, но и успехи зарождающейся фольклористики, стихийный рост театральной живот, развитие передовой публицистики, задолго до Белинского провозгласившей огромную воспитательную роль театра как «школы народной».

При этом процесс становления оперы, разумеется, не был столь гладким и постепенным, как это может показаться с первого взгляда к в результате анализа ее лучших образцов. Развитие жанра было отмечено своими внутренними противоречиями, своими победами и отступлениями, как и в русской литературе.

## 2.

История русской оперы XVIII века достаточно ясно раздвезается на периоды, соответствующие трем десятилетиям: 70, 80 и 90-е годы. Эти этапы далеко не равнозначны по своим художественным результатам. Период зарождения комической оперы сменяется ее бурным расцветом в 80-х годах; столь же внезапно наступит ет явный спад жанра в последнем десятилетии.

Однако уже в начале своего существования русская опера характеризуется определенными жанровыми и драматургическими принципами, которые полностью раскрылись позднее, в творчестве ее наиболее выдающихся, талантливых мастеров, Намечаются ее основные

Die Opernpolemik, die gegen Ende des Jahrhunderts ausbrach, bestätigt eindeutig den erstaunlich organischen Charakter des Entstehungsprozesses des russischen Musiktheaters. Die Schaffung einer nationalen Operndramaturgie wurde nicht nur durch das schöpferische Denken von Schriftstellern und Komponisten begünstigt, sondern auch durch die Erfolge der aufkommenden Volkskunde, das spontane Wachstum der Theaterszene und die Entwicklung einer fortschrittlichen Publizistik, die lange vor Belinski die enorme erzieherische Rolle des Theaters als „Schule des Volkes“ proklamierte.

Dabei verlief die Entwicklung der Oper keineswegs so glatt und allmählich, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, wenn man ihre besten Beispiele analysiert. Wie in der russischen Literatur war die Entwicklung der Gattung von inneren Widersprüchen, von Triumphen und Rückschritten geprägt.

## 2.

Die Geschichte der russischen Oper des 18. Jahrhunderts lässt sich gut in drei Jahrzehnte unterteilen: 70er, 80er und 90er Jahre. Diese Phasen sind in ihren künstlerischen Ergebnissen alles andere als gleichwertig. Die Periode der Anfänge der komischen Oper wird von ihrer explosiven Blüte in den 80er Jahren abgelöst; der scheinbare Niedergang des Genres kommt ebenso plötzlich im letzten Jahrzehnt.

Die russische Oper zeichnete sich jedoch schon zu Beginn ihrer Existenz durch bestimmte Gattungs- und Dramaturgieprinzipien aus, die sich später in den Werken ihrer bedeutendsten und talentiertesten Meister voll entfalten konnten. Ihre wichtigsten Handlungs- und

сюжетно-жанровые линии: народно-бытовая опера, опера-сатира, опера-пастораль и опера-сказка, близкая к волшебному зингшпилю. Четко определяется ее драматургическая структура как оперы-комедии с пространными разговорными диалогами и действенным, интенсивным развитием сюжета. И, что важнее всего, с первых шагов проявляется народно-песенная основа самой музыки.

Все эти характерные приметы времени в той или иной мере соответствуют общим тенденциям развития данного жанра в различных странах Европы. Они заставляют нас вновь вернуться к узловой проблеме русского искусства XVIII века — проблеме освоения западноевропейской традиции в свете национальных устремлений отечественной культуры. Какими бы острыми, целенаправленными ни были творческие усилия русских писателей и композиторов, но опора на традиционные, уже сложившиеся модели была неизбежна. Что же сближает русскую оперную драматургию с принципами ведущих зарубежных оперных школ?

Наиболее наглядными, лежащими на поверхности, являются параллели с французской комической оперой, возникающие в русском театре последней трети века. Популярность ее именно в эти годы особенно велика<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> См. главу «Французская комическая опера в России» в томе 2 настоящего издания.

С французской оперой-комедией русскую оперную драматургию роднит прежде всего основной принцип синтетического спектакля: обилие разговорных диалогов, трактовка оперы как драматического спектакля

Gattungslinien sind umrissen: Volks- und Alltagsoper, Opernsatire, Opernpastorale und Opernmärchen, die dem magischen Singspiel nahe stehen. Die dramaturgische Struktur ist klar als Opernkomödie mit langen gesprochenen Dialogen und einer effektiven, intensiven Entwicklung der Handlung definiert. Und, was am wichtigsten ist, die volksliedhafte Basis der Musik selbst ist von den ersten Schritten an offensichtlich.

All diese charakteristischen Zeichen der Zeit entsprechen mehr oder weniger den allgemeinen Tendenzen in der Entwicklung dieser Gattung in verschiedenen europäischen Ländern. Sie zwingen uns, noch einmal auf das knifflige Problem der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts zurückzukommen - das Problem der Beherrschung der westeuropäischen Tradition im Lichte der nationalen Bestrebungen der russischen Kultur. So scharfsinnig und zielstrebig die schöpferischen Bemühungen der russischen Schriftsteller und Komponisten auch waren, der Rückgriff auf traditionelle, bereits etablierte Modelle war unvermeidlich. Was bringt die russische Operndramaturgie näher an die Prinzipien der führenden ausländischen Opernschulen heran?

Am offensichtlichsten sind die Parallelen zur französischen komischen Oper, die im russischen Theater des letzten Drittels des Jahrhunderts aufkam. Ihre Popularität ist in diesen Jahren besonders groß<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Siehe das Kapitel „Die französische komische Oper in Russland“ in Band 2 dieser Ausgabe.

Die russische Operndramaturgie ist mit der französischen komischen Oper vor allem durch das Grundprinzip der künstlichen Aufführung verwandt: den Reichtum an gesprochenen Dialogen und die Behandlung der Oper als

с музыкой. Недаром в печатных либретто русских опер так часто встречается жанровое определение «драйма с голосами!» Развитое сценическое действие, преобладание небольших песенных номеров в куплетной форме, маленькие ансамбли, написанные обычно в форме дуэтов с общим рефреном, и, наконец, заключительный ансамбль с поочередным исполнением куплетов всеми участниками (так называемый «водевиль») — разве не напоминает все это черты ранних у французских комических опер, «комедий с ариеттами», которые с таким успехом разыгрывались на подмостках ярмарочных театров?

Не менее показательна и близость сюжетных мотивов. Преобладающие у французских драматургов Фавара, Седена, Мармонтеля народно-бытовые сюжеты с их яркой социально-обличительной направленностью, пронизанные идеей морального превосходства простого человека, как нельзя более отвечали просветительским задачам русского театра 70-х годов.

Однако внимательный анализ русских опер позволяет усмотреть в них также и следы других национальных влияний, не менее плодотворных в своем художественном воздействии. Это касается, в первую очередь, итальянской оперной традиции, с давних пор укоренившейся в России. Прочно усвоенная «итальянская школа», даже при всех справедливых нареканиях русской критики против ее излишеств, не могла не наложить стойкий отпечаток на творчество первых русских мастеров, которые сами, в подавляющем большинстве, были ее питомцами. Стоит напомнить здесь колоритные высказывания Плавильщикова и его авторитетные советы композиторам — учиться у

dramatische Aufführung mit Musik. Nicht umsonst findet sich in gedruckten Libretti russischer Opern so häufig die Gattungsdefinition „ein Drama mit Stimmen!“ Die entwickelte Bühnenhandlung, das Vorherrschen kleiner Gesangsnummern in Versform, kleine Ensembles, meist in Form von Duetten mit einem gemeinsamen Refrain, und schließlich das Schlussensemble mit dem abwechselnden Vortrag von Versen durch alle Beteiligten (das so genannte „Vaudeville“) - erinnert das alles nicht an die Merkmale der frühen französischen komischen Opern, „Komödien mit Arietten“, die mit großem Erfolg auf den Bühnen der Jahrmarktstheater gespielt wurden?

Die Nähe der Handlungsmotive ist nicht weniger bezeichnend. Die bei den französischen Dramatikern Favart, Sedin, Marmontel vorherrschenden volkstümlichen und alltäglichen Handlungen mit ihrer hellen sozialen und denunziatorischen Ausrichtung, durchdrungen von der Idee der moralischen Überlegenheit des einfachen Mannes, entsprachen so weit wie möglich den aufklärerischen Zielen des russischen Theaters der 70er Jahre.

Eine sorgfältige Analyse der russischen Opern zeigt jedoch auch die Spuren anderer nationaler Einflüsse, die in ihrer künstlerischen Wirkung nicht weniger fruchtbar sind. Dies betrifft in erster Linie die italienische Operntradition, die in Russland seit langem verwurzelt ist. Die fest assimilierte „italienische Schule“ konnte bei aller berechtigten Kritik der russischen Kritiker an ihren Auswüchsen nicht umhin, das Werk der ersten russischen Meister, die in ihrer überwältigenden Mehrheit selbst ihre Schüler waren, nachhaltig zu prägen. Erinnerung sei an dieser Stelle an die farbenfrohen Äußerungen Plawiltschikows und seinen maßgeblichen Rat an die Komponisten, von den Italienern „die Regeln der

итальянцев «правила,м согласия», но при этом творить свои сочинения «из припасов русской музыки».

Основы итальянской вокальной школы систематически осваивались также и русскими актерами-певцами, которые, будучи; прежде всего драматическими артистами, должны были в то же; время справляться с весьма обширным репертуаром итальянских и французских комических опер. Избегая сложных виртуозных приемов, русские композиторы все же достаточно разнообразно, использовали в своих операх типичные средства, итальянской вокальной техники: приемы бельканто в лирических ариях, четкую артикуляцию и декламационных эпизодах, быструю скороговорку в типично буффонных партиях. С итальянской традицией во многом связан у них и стиль оркестрового письма — начиная от итальянского принципа расположения инструментов в оркестровой партитуре, где «на крайних полюсах», на верхней и нижней строке, записывались партии первой скрипки и баса. Заметим, что особенности итальянского оркестрового стиля, и в частности техники струнных смычковых инструментов, наиболее ярко проявились у ведущих композиторов того времени — Бортнянского, Фомина, Хандошкина, в немалой степени — у Пашкевича.

Все эти наблюдения приводят к выводу о своеобразном, достаточно органичном сплаве различных традиций в русской опере XVIII столетия. Если влияние французской школы заметно превалирует в сфере драматургии (как преобладало оно и в драматическом театре), то с чисто музыкальной стороны не менее, а может быть, даже более значительным было воздействие итальянской композиторской школы. Возникает вопрос: что же заставило

«Harmonie» zu lernen, aber gleichzeitig ihre Werke „aus den Vorräten der russischen Musik“ zu schaffen.

Die Grundlagen der italienischen Gesangsschule wurden auch von den russischen Schauspielern und Sängern systematisch erlernt, die als primär dramatische Künstler gleichzeitig ein sehr umfangreiches Repertoire an italienischen und französischen komischen Opern bewältigen mussten. Unter Vermeidung komplexer virtuoser Techniken setzten die russischen Komponisten in ihren Opern dennoch die typischen Mittel der italienischen Gesangstechnik in vielfältiger Weise ein: Belcanto-Techniken in lyrischen Arien, klare Artikulation in deklamatorischen Episoden und schnelle Schnellsprechverse in typisch buffonschen Rollen. Auch der Stil der Orchestermusik ist in vielerlei Hinsicht mit der italienischen Tradition verbunden, angefangen beim italienischen Prinzip der Anordnung der Instrumente in der Orchesterpartitur, wo die Stimmen der ersten Violine und des Basses „an den äußersten Polen“, auf der oberen und unteren Linie, notiert wurden. Es sei darauf hingewiesen, dass die Besonderheiten des italienischen Orchesterstils, insbesondere die Technik der Streichinstrumente, am deutlichsten von den führenden Komponisten der Zeit - Bortnjanski, Fomin, Chandoschkin und in erheblichem Maße auch von Paschkewitsch - übernommen wurden.

All diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass es in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts eine eigentümliche, eher organische Verschmelzung verschiedener Traditionen gab. Während im Bereich der Dramaturgie (wie auch im dramatischen Theater) der Einfluss der französischen Schule deutlich zu spüren ist, war auf der rein musikalischen Seite der Einfluss der italienischen Kompositionsschule nicht weniger, vielleicht sogar bedeutender. Es stellt

русских оперных композиторов порвать с итальянской традицией и заменить присущие опере-буффа речитативы сессо разговорными диалогами?

Вопрос этот трудно решить простым указанием на незрелость русской оперной культуры или на ограниченные возможности русских артистов, еще неспособных исполнять особенно сложные оперные партии.

Проблема речитатива — одна из самых острых и актуальных в оперной эстетике эпохи Просвещения. Во второй половине века она коснулась решительно всех стран, более или менее активно участвовавших в процессе создания комической оперы. Горячо воспринятая в Европе, опера-буффа тем не менее далеко не во всем отвечала творческим устремлениям различных национальных оперных школ, и прежде всего — принципам французской, оперной эстетики. Общепринятые в итальянской опере речитативы сессо вызвали категорическое несогласие у многих деятелей Просвещения, так как прием этот, по их мнению, противоречил требованиям «истины», «правдоподобия», «естественности», «натуры», иначе говоря — требованиям оперного реализма.

О длинных, утомительных речитативах сессо, которые вередно воспринимались слушателями как ненужный балласт, не раз говорили в то время теоретики музыкального театра. Опыт Руссо — защитника итальянской оперы-буффа, рискнувшего сохранить речитативы в своей несложной опере «Деревенский колдун», не был подхвачен французскими композиторами. Никто из них, не исключая и Гретри, значительно усложнившего музыкальные формы французской комической оперы, не решился

сich die Frage: was hat die russischen Opernkomponisten dazu bewogen, mit der italienischen Tradition zu brechen und die der Opera buffa eigenen Secco-Rezitative durch gesprochene Dialoge zu ersetzen?

Es ist schwierig, diese Frage zu beantworten, indem man einfach auf die Unreife der russischen Opernkultur oder auf die begrenzten Fähigkeiten der russischen Künstler verweist, die noch nicht in der Lage sind, besonders schwierige Opernrollen zu spielen.

Das Problem des Rezitativs ist eines der akutesten und dringlichsten in der Opernästhetik der Aufklärungszeit. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts betraf es alle Länder, die mehr oder weniger aktiv an der Entwicklung der komischen Oper beteiligt waren. Die Opera buffa, die in Europa großen Anklang fand, entsprach jedoch bei weitem nicht den kreativen Bestrebungen der verschiedenen nationalen Opernschulen und vor allem nicht den Prinzipien der französischen Opernästhetik. Die in der italienischen Oper gebräuchlichen Secco-Rezitative wurden von vielen Aufklärern kategorisch abgelehnt, da diese Technik ihrer Meinung nach den Erfordernissen von „Wahrheit“, „Wahrhaftigkeit“, „Natürlichkeit“ und „Natur“, also den Anforderungen des Opernrealismus, widersprach.

Die Theoretiker des Musiktheaters dieser Zeit sprachen immer wieder von den langen, langweiligen Secco-Rezitativen, die vom Publikum oft als unnötiger Ballast empfunden wurden. Die Erfahrung von Rousseau, dem Verfechter der italienischen Opera buffa, der es riskierte, die Rezitative in seiner unkomplizierten Oper „Der Dorfwahrsager“ beizubehalten, wurde von den französischen Komponisten nicht aufgegriffen. Keiner von ihnen, abgesehen von Grétry, der die musikalischen Formen der französischen komischen Oper stark

последовать атому примеру. Никто из них не отказывался от разговорных диалогов, считая их сценически оправданными и соответствующими национальной природе жанра.

По этому же пути «смешанной» оперы с диалогами шли немецкие, австрийские, чешские композиторы.

Известный чешский композитор Ииржи Бенда, много работавший в жанре немецкого зингшпиля, решительно отвергал речитатив *secco* как ненужный и противоестественный компонент комической оперы.

«Бесспорно, по сравнению с другими европейскими языками итальянский язык обладает большими преимуществами,—писал он в 1783 году, — и все же мы засыпаем при итальянских речитативах; и разве это не должно предостеречь нас от того, чтобы вводить их в наши немецкие зингшпили?.. Разве не должен композитор, патриотически настроенный в отношении немецкого театра, апеллирующий к сердцу, а не к предрассудкам тех, кои считают прекрасным все, что находится по ту сторону Альп, предпочесть второй жанр первому с достаточным основанием?»—воскликнул он :с полемическим жаром, отстаивая; преимущества оперы с диалогом перед итальянской оперой с речитативами (цит. по: 263, 618).

Вопрос о речитативе у чешского музыканта, как и у французских просветителей, связывается с важным требованием динамичности оперного спектакля: «Там, где все приносится в жертву музыке, самый искусный певец не достигнет лучшего результата, поскольку он часто застывает в неподвижной механистичности. А во втором случае, где пение и игра идут рука об руку, требуется певец, который одновременно знаком и со

верkomplizierte, wagte es, diesem Beispiel zu folgen. Keiner von ihnen verzichtete auf den gesprochenen Dialog, da er ihn auf der Bühne für gerechtfertigt hielt und dem nationalen Charakter des Genres entsprach.

Deutsche, österreichische und tschechische Komponisten gingen den gleichen Weg der „gemischten“ Oper mit Dialogen.

Der berühmte tschechische Komponist Jiří Benda, der sich intensiv mit der Gattung des deutschen Singspiels beschäftigt hatte, lehnte das *Secco-Rezitatив* als unnötigen und unnatürlichen Bestandteil der komischen Oper entschieden ab.

„Zweifellos hat die italienische Sprache im Vergleich zu anderen europäischen Sprachen große Vorzüge“, schrieb er 1783, „und doch schlafen wir bei italienischen Rezitativen ein; und sollte uns das nicht davor warnen, sie in unser deutsches Singspiel einzuführen? Sollte nicht ein Komponist, dem das deutsche Theater am Herzen liegt, der an das Herz appelliert und nicht an die Vorurteile derer, die alles jenseits der Alpen für schön halten, mit gutem Grund die zweite Gattung der ersten vorziehen?“ rief er mit polemischem Eifer aus und verteidigte die Vorzüge der Oper mit Dialogen gegenüber der italienischen Oper mit Rezitativen (zitiert in: 263, 618).

Der tschechische Musiker verknüpft wie die französischen Aufklärer die Frage des Rezitativs mit dem wichtigen Erfordernis der Dynamik der Opernaufführung: „Wo alles der Musik geopfert wird, wird der geschickteste Sänger nicht das beste Ergebnis erzielen, weil er oft in bewegungsloser Mechanik erstarrt. Im zweiten Fall, wo Gesang und Schauspiel Hand in Hand gehen, bedarf es eines Sängers, der auch mit der Bühnenkunst vertraut ist“ (zitiert in: 263, 618).

сценическим искусством» (цит. по: 263, 618).

К этому мнению всецело присоединяется и теоретик русского театра Плавильщиков. В заключительной части своих статей о театре он писал: «Опера или поющее зрелище, мне кажется, подлежит тем же правилам, и по содержанию может быть или плачевное, или забавное, но как уверяют Италиянцы, в Опере нет нужды ни в здравом смысле, ни в завязке, ни в порядочном разположении, а вся сила замыкается в одной музыке, то они от начала до конца в своих операх поют без умолку. У нас же в России не введены еще, благодаря здравому разсуждению, они утомляющия рецитативы, а по тому и уверяют меня, что в России истинной оперы еще нет, хотя мы свою музыку и отдали Италиянцам в порабощение: но здравый разсудок ни когда не поработится музыке; Русские зрители в опере хотят видеть драму правильную и привлекательную, не хотят разговоров по музыке; а слушают с удовольствием к стате помещенный между естественным разговором пения» (169, 85).

Итак, понятие «естественности» иередко заслоняло в глазах просветителей могущественную силу музыки. Эквивалент выразительной русской речи пока еще не был найден в вокальной мелодии, и русская опера вплоть до Глинки сохраняла принцип чередования закругленных музыкальных номеров с разговорными диалогами, свою традиционную форму полумузыкального, полудраматического спектакля.

Однако это не исключало пристального внимания композиторов

Plawilschtschikow, ein Theoretiker des russischen Theaters, schließt sich dieser Meinung voll an. Im letzten Teil seiner Artikel über das Theater schrieb er: „Die Oper oder das Gesangsschauspiel, so scheint mir, unterliegt denselben Regeln, und der Inhalt kann entweder beklagenswert oder amüsan sein, aber wie uns die Italiener versichern, braucht man in der Oper weder gesunden Menschenverstand, noch eine Handlung, noch ein anständiges Arrangement, die ganze Kraft liegt in der Musik allein, deshalb singen sie von Anfang bis Ende in ihren Opern ununterbrochen. In Russland haben wir dank gesundem Menschenverstand noch keine ermüdenden Rezitative eingeführt, deshalb versichern sie mir, dass es in Russland noch keine echte Oper gibt, obwohl wir unsere Musik den Italienern zur Versklavung überlassen haben: aber der gesunde Menschenverstand wird niemals der Musik versklavt werden; russische Zuschauer in der Oper wollen das Drama richtig und attraktiv sehen, wollen nicht über die Musik sprechen, sondern hören mit Vergnügen der Statue zu, die zwischen die natürliche Unterhaltung des Gesanges gestellt ist“ (169, 85).

So überschattete der Begriff der „Natürlichkeit“ in den Augen der Aufklärer oft die mächtige Kraft der Musik. Ein Äquivalent zur ausdrucksstarken russischen Sprache wurde bisher noch nicht in der Vokalmelodie gefunden, und die russische Oper behielt bis zu Glinka das Prinzip der Abwechslung von abgerundeten musikalischen Nummern mit gesprochenen Dialogen bei, ihre traditionelle Form eines halbmusikalischen, halbdramatischen Schauspiels.

Dies schloss jedoch nicht aus, dass sich die Komponisten intensiv mit dem



к проблеме музыкальной декламации. Наиболее одаренные и профессионально сильные из их уже в первых своих операх явно стремились выйти за пределы простой «песенно-ариозной инкрустации» и приблизить вокальную мелодию к ритмоинтонациям русской разговорной речи.

Особенно велики в этом отношении заслуги В. А. Пашкевича, который в операх «Скупой» (1781) и «Санктпетербургский гостиный двор» (1782) создал интереснейшие образцы «говорящей мелодии», даже не выходя за пределы песенных арий и небольших ансамблей. Подобно своему современнику Гретри, с его лозунгом «распетой речи» («langage chanté») он смело внедряет речевые интонации внутрь распевной мелодии. Заметим при этом, что оба композитора, отказываясь от речитатива *secco* в пользу разговорных диалогов, относились с большим вниманием к форме речитатива *accompagnato* и смело переносили этот прием, унаследованный от большой, «серьезной» оперы, в оперу-комедию, особенно в сольную ариозную сцену. Такие декламационные эпизоды, явственно отличающиеся от простой, закругленной ариозной мелодики, можно встретить даже у Бортнянского — композитора, наиболее тяготевшего к стройным, законченным формам арии кантиленного типа.

Проблема музыкальной декламации в ранней русской опере теснейшим образом связана с обобщенной линией развития ее музыкальной драматургии — с постепенным обогащением оперных форм. Процесс этот протекал очень интенсивно. Музыкальные формы, занимавшие в ранней русской опере весьма скромное место (не более одной трети литературного текста), в

Problem der musikalischen Deklamation befassten. Die begabtesten und professionellsten unter ihnen waren eindeutig bestrebt, über die einfache „liedhafte Verkrustung“ hinauszugehen und die Gesangsmelodie näher an die rhythmische Intonation der russischen Umgangssprache heranzuführen.

In dieser Hinsicht sind die Verdienste von W. A. Paschkewitsch besonders groß, der in seinen Opern „Der Geizige“ (1781) und „St. Petersburg Gostiny Dwor“ (1782) die interessantesten Beispiele für eine „sprechende Melodie“ schuf, ohne dabei die Grenzen von Liedarien und kleinen Ensembles zu überschreiten. Wie sein Zeitgenosse Grétry mit seinem Slogan der „gesungenen Sprache“ („langage chanté“), führt er kühn Sprachintonationen in die gesungene Melodie ein. Gleichzeitig ist festzustellen, dass beide Komponisten, die das *Secco*-Rezitativ zugunsten von Konversationsdialogen aufgaben, der Form des *Accompagnato*-Rezitativs große Aufmerksamkeit schenkten und diese von der großen, „serioso“-Oper übernommene Technik kühn auf die Opernkomödie, insbesondere auf die Solo-Arioso-Szene, übertrugen. Solche deklamatorischen Episoden, die in deutlichem Gegensatz zur einfachen, abgerundeten Ariosomelodie stehen, finden sich sogar bei Bortnjanski, dem Komponisten, der am meisten zu den schlanken, vollständigen Arienformen des Typs der Kantilene geneigt war.

Das Problem der musikalischen Rezitation in der frühen russischen Oper ist eng mit der neuen Entwicklungslinie ihrer Musikdramaturgie verbunden - mit der schrittweisen Bereicherung der Opernformen. Dieser Prozess war sehr intensiv. Die musikalischen Formen, die in der frühen russischen Oper einen sehr bescheidenen Platz einnahmen (nicht mehr als ein Drittel des literarischen Themas), bestanden meist

большинстве своем состояли из сольных номеров песенного склада. В ансамблях господствовал принцип попеременного пения и лишь в завершающих эпизодах использовался прием совмещения двух или более голосов. Как правило, композитор не выходил за пределы дуэта. Более насыщенный состав (три или четыре солиста, иногда с хором) приберегался для финала отдельных актов или для завершения всей оперной композиции. Именно так, по этой схеме, построена первая значительная русская опера — «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова и Соколовского (1779).

Однако уже в то время, в один год с «Мельником» русская опера продемонстрировала совсем иной, более развитой тип музыкальной драматургии. Осенью 1779 года в Петербурге, на придворной сцене в Эрмитаже была впервые поставлена опера Пашкевича «Несчастье от кареты» на текст Княжнина. В этом произведении, пронизанном обличительной антикрепостнической тенденцией, композитор намеренно уклоняется от принципа «чистой жанровости» в сторону углубления психологической характеристики. Развернутые арии и дуэты молодых героев — крестьян Лукьяна и Анюты — отнюдь не носят характера песенного номера. Это большие, развернутые композиции, созданные по принципу двухчастной контрастно-составной формы, в которой вступительная медленная часть сменяется динамичным, активным Allegro (второй дуэт Лукьяна и Анюты, ария Лукьяна из II действия). Композитор стремится отобразить в них не столько внешние черты жанрового облика, героя — крестьянина, простолюдина, — сколько мир его чувств и остроту психологических ситуаций.

aus Solonummern des Liedtyps. In den Ensembles herrschte das Prinzip des Wechselgesangs vor, und nur in den letzten Episoden wurde die Technik der Kombination von zwei oder mehr Stimmen verwendet. In der Regel ging der Komponist nicht über das Duett hinaus. Eine reichere Besetzung (drei oder vier Solisten, manchmal mit Chor) war dem Finale einzelner Akte oder der Vollendung der gesamten Opernkomposition vorbehalten. Die erste bedeutende russische Oper, „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ (1779) von Ablessimow und Sokolowski, war nach diesem Schema aufgebaut.

Doch schon damals, im selben Jahr wie „Der Müller“, zeigte die russische Oper einen ganz anderen, weiter entwickelten Typus des Musikdramas. Im Herbst 1779 wurde in St. Petersburg auf der Hofbühne der Eremitage zum ersten Mal die Paschkewitsch-Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ nach dem Text von Knjaschnin aufgeführt. In diesem Werk, das von einer denunziatorischen, antikriegerischen Tendenz durchdrungen ist, weicht der Komponist bewusst vom Prinzip des „reinen Genres“ ab, um die psychologische Charakterisierung zu vertiefen. Die ausgedehnten Arien und Duette der jungen Bauernhelden Lukjan und Anjuta sind keineswegs Liednummern. Es handelt sich um große, ausgedehnte Kompositionen, die auf dem Prinzip einer zweiteiligen Kontrastkomposition beruhen, bei der der einleitende langsame Satz durch ein dynamisches, aktives Allegro ersetzt wird (das zweite Duett zwischen Lukjan und Anjuta und Lukjans Arie aus Akt II). Der Komponist ist bestrebt, in ihnen nicht so sehr die äußeren Merkmale des Helden der Gattung - eines Bauern und Bürgerlichen - darzustellen, sondern die Welt seiner Gefühle und die Schärfe seiner psychologischen Situationen.

Той же задаче подчинены ансамбли оперы Пашкевича, в особенности финальный квинтет из I действия, в котором действующие лица по-разному выражают бушевавшие их чувства лиева, негодования и протеста против притеснений барского сателлита — приказчика. Вокальные партии ансамбля, как и в других операх Пашкевича, отмечены известной самостоятельностью интонационного строя. Приближаясь в них к характерным интонациям русской речи, композитор в то же время нигде не пользуется приемом прямого цитирования народной мелодии. Так обозначились уже на раннем этапе две основные линии русской оперной драматургии XVIII века—песенная опера да музыкальная комедия, основанная на более развитых оперных формах.

Композиционные принципы русской комической оперы достигали высшего развития в зрелых операх Пашкевича и его современника Фомина. Отметим в творчестве обоих композиторов в первую очередь великолепные образцы «моносцены»— свободно построенной сцены монолога с широким развитием аккомпанированного речитатива и гибкой переменной темпа, метроритма, тональности. Оба композитора трактуют этот жанр по-разному: Пашкевич— в остропародийном, гротескном, сатирическом плане (знаменитый монолог Скрягина из оперы «Скупой», 1781), Фомин — в более мягкой, юмористической комедийной манере, напоминающей итальянскую оперу-буффа и ранние оперы Моцарта (монолог слуги Фолета из I действия оперы «Американцы», 1788).

Разнообразно и строение ансамблевых сцен. В операх

Die Ensembles von Paschkewitschs Oper sind der gleichen Aufgabe untergeordnet, insbesondere das Schlussquintett aus dem ersten Akt, in dem die Figuren auf unterschiedliche Weise ihre Gefühle der Freude, der Empörung und des Protests gegen die Unterdrückung durch den herrschaftlichen Handlanger, den Schreiber, zum Ausdruck bringen. Die Gesangsstimmen des Ensembles sind, wie auch in anderen Opern von Paschkewitsch, durch eine gewisse Unabhängigkeit der Intonation gekennzeichnet. Der Komponist nähert sich in ihnen den charakteristischen Intonationen der russischen Sprache an, verwendet aber gleichzeitig nirgends die Technik des direkten Zitats einer Volksmelodie. So lassen sich schon früh zwei Hauptlinien der russischen Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts ausmachen - die Liedoper und die musikalische Komödie, die auf weiterentwickelten Opernformen basiert.

Die Kompositionsprinzipien der russischen komischen Oper erreichten ihre höchste Entwicklung in den reifen Opern von Paschkewitsch und seinem Zeitgenossen Fomin. In den Werken beider Komponisten sind vor allem die großartigen Beispiele für die „Monoszene“ hervorzuheben - eine frei konstruierte Monologszene mit einer breiten Entwicklung des begleiteten Rezitativs und flexiblen Wechseln von Tempo, Metrum und Tonalität. Beide Komponisten interpretierten diese Gattung auf unterschiedliche Weise: Paschkewitsch auf eine scharf parodierende, groteske und satirische Weise (der berühmte Monolog von Skryagin aus der Oper „Der Geizige“, 1781), Fomin auf eine weichere, humorvoll-komische Weise, die an die italienische Opera buffa und Mozarts frühe Opern erinnert (der Monolog des dummen Folet aus dem ersten Akt der Oper „Die Amerikaner“, 1788).

Auch die Struktur der Ensembleszenen ist unterschiedlich. In den Opern von

Пашкевича, особенно в музыкальной комедии «Санктпетербургский гостиный двор», написанной им на текст Матииского, явно преобладает принцип диалога, основанного на чередовании коротких: и броских реплик (все та же «речевая тенденция»!). Фомин в двухактной опере «Американцы» создает в заключительной сцене I действия классический образец развернутого финала по всем правилам узловых кульминационных финалов оперы-буффа. Техника ансамблевого письма в этой живой, динамичной сцене, хорошо отвечающей традиционной комедийной ситуации (влюбленные и их преследователь, во время «очного свидания, ищут, находят и вновь теряют друг друга в темноте), стоит вполне на уровне лучших опер Галуппи, Паизиелло, Пиччинни. Форма ансамбля уравновешенна и стройна, мелодический рисунок каждой вокальной партии отличается пластичностью, гибкостью и яркой рельефностью.

Усваивая и развивая общеевропейские композиционные традиции комической оперы, русские композиторы настойчиво стремились углубить в ней национальные черты. И в этом отношении прогресс был не менее интенсивен.

Простейшим принципом использования музыкального фольклора служило первоначально цитирование подлинных народных песен с указанием автора: «на голос», то есть на мелодию той или иной песни. С таким приемом мы постоянно сталкиваемся в ряде произведений 70-х годов, хотя даже и в это время композиторы им не органичивались. Так, в первой

Paschkewitsch, vor allem in der musikalischen Komödie „St. Petersburg Gostiny Dwor“, die er nach einem Text von Matinski schrieb, überwiegt eindeutig das Prinzip des Dialogs, der auf dem Wechsel von kurzen und einprägsamen Zeilen (dieselbe „Sprechtendenz“!) beruht. In der zweiaktigen Oper „Die Amerikaner“ schuf Fomin in der Schlusszene des ersten Aktes ein klassisches Beispiel für ein ausgedehntes Finale nach allen Regeln der entscheidenden Kulminationsfinale der Opera buffa. Die Technik des Ensembles in dieser lebendigen, dynamischen Szene, die der traditionellen Komödiesituation gut entspricht (die Liebenden und ihr Verfolger suchen, finden und verlieren sich bei einem „Rendezvous von Angesicht zu Angesicht“ im Dunkeln wieder), steht den besten Opern von Galuppi, Paisiello und Piccinni in nichts nach. Die Form des Ensembles ist ausgewogen und schlank, das melodische Muster jeder Gesangsstimme zeichnet sich durch Plastizität, Flexibilität und lebendiges Relief aus.

Während die russischen Komponisten die gesamteuropäischen Kompositionstraditionen der komischen Oper übernahmen und weiterentwickelten, bemühten sie sich beharrlich um die Vertiefung ihrer nationalen Merkmale. Und in dieser Hinsicht war der Fortschritt nicht weniger intensiv.

Das einfachste Prinzip der Verwendung musikalischer Volkskunst bestand zunächst darin, authentische Volkslieder mit dem Hinweis des Autors zu zitieren: „zur Stimme“, d. h. zur Melodie dieses oder jenes Liedes. Diese Technik begegnet uns immer wieder in einer Reihe von Werken der 70er Jahre, obwohl sich die Komponisten auch zu dieser Zeit noch nicht nach ihr richteten. So kommen in der ersten uns

известной нам опере «Анюта», судя по тексту, народные песни встречаются лишь в отдельных случаях («Белолица, круглолица» — песня Филата, «Ах, кабы на цветы да не морозы» — песня Анюты). А в ранней опере «Розана и Любим», положенной «а музыку московским капельмейстером И. Б. Керцелли, подлинные народные мелодии совсем отсутствуют. И все же народные песни в бытовой опере давали главную опору для построения музыкального спектакля, и либреттист, как правило, создавал тексты вокальных номеров, имея в виду конкретные фольклорные образцы.

Далеко не всегда использование этого материала было достаточно органичным. В ряде случаев отбор народных мелодий носил поверхностный, чисто внешний характер: по-видимому, либреттист просто механически подбирал «голоса» знакомых народных песен соответственно метrorитмическому строю своих стихов.

Примером такого бездумного, чисто механического цитирования может служить курьезная опера «Любовник колдун», поставленная в 1772 году, на заре русского музыкального театра, и опубликованная в виде печатного либретто значительно позже (1779). Публикация эта была анонимной: ни автор, ни композитор не названы на титульном листе <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Подробный анализ этого произведения впервые дан в исследовании данию женских партий, опера предназначалась для воспитанниц Смольного института.

Музыка оперы не сохранилась, но обильные указания «на голоса» самых любимых и популярных в эту эпоху народных песен позволяют судить о методах их использования. В небольшой одноактной пьесе—15

бekаннeн Oper „Anjuta“, dem Text nach zu urteilen, Volkslieder nur vereinzelt vor („Weißgesicht, Rundgesicht“ - Filats Lied, „Ach, wenn es nur Blumen und keinen Frost gäbe“ - Anjutas Lied). Und in der frühen Oper „Rosana und Ljubim“, die der Moskauer Kapellmeister I. B. Kerzelli vertonte, fehlen authentische Volksmelodien völlig. Nichtsdestotrotz bildeten Volkslieder in der Alltagsoper die Hauptstütze für die Konstruktion der musikalischen Darbietung, und der Librettist schuf die Texte für die Gesangsnummern in der Regel mit Blick auf bestimmte folkloristische Muster.

Die Verwendung dieses Materials war nicht immer organisch genug. In einigen Fällen war die Auswahl der Volksmelodien oberflächlich, rein äußerlich: es scheint, dass der Librettist einfach mechanisch die „Stimmen“ der bekanneten Volkslieder entsprechend der metrischen Struktur seiner Gedichte ausgewählt hat.

Ein Beispiel für ein solches gedankenloses, rein mechanisches Zitat ist die kuriose Oper „Der Liebhaber-Zauberer“, die 1772, in den Anfängen des russischen Musiktheaters, geschrieben und viel später (1779) als gedrucktes Libretto veröffentlicht wurde. Diese Veröffentlichung erfolgte anonym: weder der Autor noch der Komponist werden auf der Titelseite genannt <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Eine detaillierte Analyse dieses Werkes wird erstmals in einer Studie über Frauenrollen gegeben; die Oper war für Schülerinnen des Smolny-Instituts bestimmt.

Die Musik der Oper ist nicht überliefert, aber die zahlreichen Hinweise auf die „Stimmen“ der beliebtesten und populärsten Volkslieder dieser Epoche erlauben es uns, die Methoden ihrer Verwendung zu beurteilen. Das kleine

народных песен. Среди лих такие известные образцы, входившие в печатные и рукописные песенники, как «Что пониже было города Саратова», «Вы раздайтесь, расступитесь», «Ах, но мосту, мосту», «Что на матушке да па Волге», «Земляничка ягодка» и многие другие. Все эти народные мелодии попросту «присоединены» к топорным стихам любовно-лирического характера. Единственный сохранившийся нотный фрагмент оперы—ария Лизы, напечатанная в журнале «Музыкальные увеселения» (см.: 118, 276). Кокетливое признание молодой девушки («Льзя ли, чтобы мог ребенок, мог иного пожелать? Был бы жив лишь мой котенок, было б Лизе с кем играть») здесь весьма неудачно передано посредством цитирования лихой, разудалой песни «Ах, как в городе Калуге». Еще более вопиющий пример несоответствия можно найти в другом номере той же оперы, где к дилетантским стихам любовной ариетты «Пусть любовью сгорая, жар любви таит другая» присоединен суровый напев молодецкой песни о Степане Разине— «Что на матушке да на Волге». Подобные примеры в то время не были исключением.

Тем более бесспорную, блистательную победу одержали Аблесимов и его сотрудник— московский Музыкант Соколовский в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват». Аналогичный песенный материал (любопытно, что выбранные Аблесимовым песни в отдельных случаях соответствуют фольклорным образцам из только что рассмотренной нами оперы «Любовник-колдун») использован автором в очень скромных масштабах куплетной песенной арии, да трактован естественно и чутко, в полном соответствии с характером

einaktige Stück enthält 15 Volkslieder. Darunter befinden sich so bekannte Beispiele, die in gedruckte und handschriftliche Liederbücher aufgenommen wurden, wie „Was unterhalb der Stadt Saratow war“, „Du gibst nach, gib nach“, „Ach, doch zur Brücke, zur Brücke“, „Was zur Mutter Wolga gehört“, „Erdbeerbeere“ und viele andere. Alle diese volkstümlichen Melodien sind einfach grob an Verse mit liebeslyrischem Charakter angehängt. Das einzige erhaltene Notenfragment der Oper ist Lisas Arie, die in der Zeitschrift „Musikalische Unterhaltung“ abgedruckt ist (siehe: 118, 276). Das kokette Geständnis des jungen Mädchens („Könnte ein Kind, könnte ein Kind sich etwas anderes wünschen? Wenn nur mein Kätzchen noch lebte, hätte Lisa jemanden zum Spielen“) wird hier eher erfolglos durch das Zitat des schneidigen, rücksichtslosen Liedes „Ach, wie in der Stadt Kaluga“ wiedergegeben. Ein noch krasserer Beispiel für Ungereimtheiten findet sich in einer anderen Nummer derselben Oper, wo zu den dilettantischen Versen der Liebesariette „Lass die Liebe brennen, die Hitze der Liebe schmilzt den anderen“ die raue Melodie eines Liedes junger Männer über Stepan Rasin erklingt – „Was zur Mutter Wolga gehört“. Solche Beispiele waren zu jener Zeit keine Ausnahme.

Ablessimow und sein Mitarbeiter, der Moskauer Musiker Sokolowski, errangen mit der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ einen unbestreitbaren und brillanten Sieg. Das analoge Liedmaterial (merkwürdigerweise entsprechen die von Ablessimow ausgewählten Lieder in einigen Fällen folkloristischen Mustern aus der soeben besprochenen Oper „Der Liebhaber-Zauberer“) wurde vom Autor in einem sehr bescheidenen Umfang von einem Couplet und Arien verwendet, aber natürlich und einfühlsam interpretiert, ganz im Einklang mit der Natur des

сценического образа. Знаток народного, быта, Аблесимов дает каждому персонажу именно ту несенную характеристику, которая полностью отвечает его сценическому поведению и хорошо гармонирует с задуманной автором ситуацией. Метко использованы размашистые интонации молодецких песен в партии лукавого, бойкого Мельника; оправдано цитирование песен лирического жанра в маленьких «ариях» крестьянской девушки Анюты. И наконец, сделана даже попытка претворения русской народной речевой интонации в свободно задуманных, уже не цитатных, коротких репликах Мельника: «Угадать — не устать! На посуле — как на стуле!» При всей своей несложности эта опера дала замечательный для того времени пример подлинно народной песенной музыкальной комедии, в которой музыка, текст и сценическое действие впервые объединились в целостном синтетическом жанре.

Новым завоеванием на этом пути явились произведения Пашкевича и Фомина. Всего какие-нибудь пять лет отделяют оперы Фомина от «Мельника». Но подход к тематике, интонационному строю и поэтической природе песенного фольклора уже иной. В двух произведениях на народные темы Фомин осуществил ценный опыт создания различных, во многом противоположных типов музыкальной драматургии. В первом из них — опере-балете «Новгородский богатырь Боеславич» (1786)—он разрабатывает подлинные темы народных песен в рамках хореографического, спектакля, пользуясь в основном средствами оркестровой характеристики <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Подробный анализ этого произведения впервые дан в

Бühnenbildes. Als Kenner des volkstümlichen Lebens gibt Ablessimow jeder Figur genau die richtige gesungene Charakteristik, die ihrem Bühnenverhalten voll und ganz entspricht und gut mit der vom Autor konzipierten Situation harmoniert. Die ausufernden Intonationen jugendlicher Lieder in der Rolle des schlauen, kecken Müllers werden akribisch eingesetzt; das Zitat von Liedern des lyrischen Genres in den kleinen „Arietten“ des Bauernmädchens Anjuta ist berechtigt. Und schließlich wird in den frei erdachten, nicht mehr zitierfähigen, kurzen Zeilen des Müllers sogar der Versuch unternommen, russische Volkssprache zu realisieren: „Raten - nicht müde werden! Auf ein Versprechen - wie auf einen Stuhl!“ Bei aller Komplexität ist diese Oper für die damalige Zeit ein bemerkenswertes Beispiel für eine echte volksliedhafte musikalische Komödie, in der Musik, Text und Bühnenhandlung erstmals zu einer einheitlichen, synthetischen Gattung verschmolzen wurden.

Die Werke von Paschkewitsch und Fomin waren eine neue Errungenschaft auf diesem Weg. Nur etwa fünf Jahre trennen Fomins Opern von „Der Müller“. Aber die Herangehensweise an die Themen, die Intonation und die poetische Natur der Liedfolklore ist bereits unterschiedlich. In den beiden Werken über volkstümliche Themen hat Fomin die wertvolle Erfahrung gemacht, verschiedene, in vielerlei Hinsicht gegensätzliche Arten der Musikdramaturgie zu schaffen. Im ersten Werk - dem Opernballett „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ (1786) - entwickelt er authentische Themen von Volksliedern im Rahmen einer choreographischen Aufführung, wobei er hauptsächlich Mittel der orchestralen Charakterisierung einsetzt <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Eine detaillierte Analyse dieses Werks wurde erstmals in einer Studie von J. W.

исследовании Ю. В. Келдыша (118, 327—335). Этим же автором восстановлены по оркестровым голосам наиболее интересные фрагменты из оперы Фомина.

Подчеркивая ритмическое богатство народных песен, Фомин разрабатывает их свободно, создавая к теме свое «продолжение», обращать с «ней как с собственным музыкальным материалом.

Еще более продуманный творческий подход заметен в следующей, более зрелой опере «Ямщики на подставе», написанной в 1787 году на либретто Н. А. Львова. В противоположность «Новгородскому богатырю», где основой спектакля были балетно-мимические сцены, народная песня здесь разрабатывается хоровыми средствами. Вся опера, за исключением одного только сольного номера (шагая ямщика Тимофея), - состоит из хоровых и ансамблевых номеров. Фомин обращается в большинстве из них к иодлинним народным темам и создает на этом материале замечательные по красочности и разнообразию сцены народной лоизии. Тонкий отбор песен, как и самые методы их трактовки, созывает иа уже созревшее чувство выразительных возможностей русского фольклора. В своих обработках Фомин широко пользуется приемом варьирования, характерным именно для данного жанра песни — протяжной, величальной или плясовой. Порой он даже нащупывает путь к подголошнному изложению народной темы. Развивая песню и крупной хоровой форме, он далеко отходит от первоначального типа простой куплетной арии «на голос» знакомой песни.

Примечателен и самый отбор материала. Можно считать

Keldysch (118, 327-335) gegeben. Derselbe Autor rekonstruierte die interessantesten Fragmente aus Fomins Oper mit Orchesterstimmen.

Fomin betont den rhythmischen Reichtum der Volkslieder und entwickelt sie frei, indem er seine eigene „Fortsetzung“ des Themas schafft und es als sein eigenes musikalisches Material behandelt.

Ein noch ausgefeilterer kreativer Ansatz ist in der nächsten, reiferen Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ zu erkennen, die 1787 nach einem Libretto von N. A. Lwow geschrieben wurde. Im Gegensatz zu „Der Nowgoroder Bogatyr“, wo Ballett- und Pantomimenszenen die Grundlage der Aufführung bildeten, wird das Volkslied hier mit chorischen Mitteln entwickelt. Die gesamte Oper besteht mit Ausnahme einer Solonummer (der Marsch von Timofej dem Kutscher) aus Chor- und Ensemblenummern. In den meisten von ihnen greift Fomin auf authentische volkstümliche Themen zurück und nutzt dieses Material, um Szenen volkstümlicher Loyalitäten zu schaffen, die in ihrer Farbigkeit und Vielfalt bemerkenswert sind. Sowohl die subtile Auswahl der Lieder als auch die Art und Weise ihrer Interpretation erfordern einen ausgeprägten Sinn für die Ausdrucksmöglichkeiten der russischen Volkskunst. In seinen Bearbeitungen macht Fomin ausgiebig Gebrauch von der Technik der Variation, die für ein bestimmtes Liedgenre - lang, stattlich oder tänzerisch - charakteristisch ist. Manchmal findet er sogar den Weg zur subvokalisierten Darstellung eines Volksthemas. Indem er das Lied in einer großen Chorform entwickelt, entfernt er sich weit von dem ursprünglichen Typus einer einfachen Strophenarie „auf der Stimme“ eines bekannten Liedes.

Auch die Auswahl des Materials selbst ist bemerkenswert. Es lässt sich



доказанным, что композитор, работая «ад своей оперой, ие только гае заимствовал нужные ему темы из сборника Трутовского, но, напротив, сам проявил инициативу в собиpании песен и их гармонизации: лучшие номера из «Ямщиков на подставе» впоследствии вошли в сборник Львова — Пряча в очень близких вариантах (см.: 117).

По-своему отражено национальное начало в огверах В. А. Пашкевича. Почти не прибегая в первых двух опер ах к цитированию народных песен (единственный пример— включение народной песни «Как и а матушке на Неаве-реке» в увертюру оперы «Несчастье от кареты»), он тем не менее настойчиво разрабатывает русскую речевую интонацию в вокальных «артиях - своих героев, особенно в характеристике комедийных персонажей (шут Афанасий в «Несчастье от кареты», слупи Марфа и Пролаз в «Скупом»).

В позднейших операх «Санктпетербургский гостиный двор» и «Февей» фольклорный материал используется уже гораздо шире. Мы встречаемся здесь с обилием жанровых сцен, с картинами народных плясок и народных обрядов. С большой полнотой и творческой свободой разработаны русские народные пеши в сказочной опере «Февей». Здесь композитор, в целях обогащения колористической стороны, делает даже попытку воспроизвести восточную народную песню («калмыцкий хор» — первый опыт такого рода в русской музыке).

Но, пожалуй, особую, редкую для того времени художественную ценность представляют три свадебных хора, написанные Пашкевичем к пьесе «Начальное управление Олега». Неизвестно, воспользовался ли он подлинным

nachweisen, dass der Komponist bei der Arbeit an seiner Oper nicht nur die Themen, die er benötigte, aus der Sammlung von Trutovsky entlieh, sondern im Gegenteil die Initiative ergriff, Lieder zu sammeln und sie selbst zu harmonisieren: Die besten Nummern aus „Die Kutscher auf der Poststation“ wurden später in sehr engen Varianten in die Sammlung von Lwow-Pratsch aufgenommen (siehe: 117).

Die Opern von W. A. Paschkewitsch spiegeln die nationale Herkunft auf ihre eigene Weise wider. In seinen ersten beiden Opern hat er fast nie Volkslieder zitiert (das einzige Beispiel ist die Aufnahme des Volksliedes „Wie an der Mutter Newa-Fluss“ in die Ouvertüre der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“), entwickelt er dennoch beharrlich die russische Sprachintonation in der stimmlichen Artikulation seiner Figuren, insbesondere bei der Charakterisierung von komödiantischen Figuren (der Narr Afanassi in „Unglück wegen einer Kutsche“, Marfa und Prolas in „Der Geizige“).

In den späteren Opern „St. Petersburg Gostiny Dwor“ und „Feweј“ wird folkloristisches Material viel umfangreicher verwendet. Hier treffen wir auf eine Fülle von Genreszenen, Bildern von Volkstänzen und Volksritualen. In der Märchenoper „Feweј“ werden russische Volkslieder mit großer Vollständigkeit und kreativer Freiheit entwickelt. Um die koloristische Seite zu bereichern, unternimmt der Komponist hier sogar den Versuch, ein orientalisches Volkslied zu reproduzieren („Kalmückenchor“ - die erste Erfahrung dieser Art in der russischen Musik).

Von besonderem künstlerischem Wert und für die damalige Zeit selten sind jedoch die drei Hochzeitschöre, die Paschkewitsch für das Stück „Der Regierungsantritt Olegs“ schrieb. Es ist nicht bekannt, ob er in diesem Bild einer üppigen Hochzeitsfeier authentisches

материалом в этой картине пышного свадебного торжества, та созданный им маленький цикл из песен различных жанров — протяжной, величальной и плясовой— с редким ощущением стиля воспроизводит поэтичный народный обряд.

Однако эти творческие удачи не были общим явлением. У многих современников Фомина и Пашкевича трактовка народно-песенного материала остается поверхностной, «смотря на некоторое усложнение музыкальных форм. Это условное, а подчас и ложное понимание жанра особенно ощущалось в операх иностранных композиторов, работавших в России. В операх М. Стабингера, Э. Ванжуры, И. Б. Керцелли и даже талантливого В. Мартин-и-Солера, в оркестровых антрактах придворного капельмейстера К. Каноббио народные песни применены лишь как внешний атрибут «русского стиля». Некоторые из них, написанные по приказу императрицы и на ее собственное либретто («Храбрый и смелый витязь Ахридеич» Ванжуры, «Горе-богатырь Косометович» Мартин-и-Солера, «Федул с детьми» Пашкевича и Мартина), сочинялись прямо в угоду тому казенному патриотизму, который Екатерина старалась противопоставить растущей демократической идеологии.

Не эти произведения определяют путь русской национальной культуры. Уже тогда чуткая реакция зрителей отбирала из театрального репертуара все наиболее жизнеспособное, отвечающее насущным потребностям русского искусства. Лучшие бытовые оперы — «Мельник — колдун», «Санктпетербургский гостиный двор», «Несчастье от кареты», «Скупой» не случайно продержались на сцене многие годы. На фойе пестрой, многоликой картины русского музыкального театра XVIII столетия

Material verwendet hat, aber der kleine Zyklus von Liedern verschiedener Gattungen - lang, stattlich und tanzend - , den er schuf, gibt einen poetischen Volksritus mit einem seltenen Stilempfinden wieder.

Diese schöpferischen Erfolge waren jedoch kein allgemeines Phänomen. Viele Zeitgenossen von Fomin und Paschkewitsch behandelten das Material des Volksliedes nur oberflächlich, „trotz einer gewissen Komplizierung der musikalischen Formen“. Dieses konventionelle und manchmal falsche Verständnis des Genres war besonders in den Opern ausländischer Komponisten zu spüren, die in Russland tätig waren. In den Opern von M. Stabinger, E. Vančura, I. B. Kerzelli und sogar dem talentierten V. Martín y Soler sowie in den Orchesterzwischenstücken des Hofkapellmeisters C. Canobbio werden Volkslieder nur als äußeres Attribut des „russischen Stils“ verwendet. Einige von ihnen, die im Auftrag der Kaiserin und auf ihr eigenes Libretto hin geschrieben wurden („Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ von Vančura, „Gorebogatyř Kosometovič“ von Martín y Soler, „Fedul und seine Kinder“ von Paschkewitsch und Martin), wurden direkt zugunsten des Staatspatriotismus komponiert, mit dem Katharina der wachsenden demokratischen Ideologie entgegenwirken wollte.

Es sind nicht diese Werke, die den Weg der russischen Nationalkultur bestimmen. Schon damals wählte die sensible Reaktion des Publikums aus dem Theaterrepertoire die brauchbarsten Stücke aus, die den dringenden Bedürfnissen der russischen Kunst entsprachen. Die besten einheimischen Opern – „Der Müller – Zauberer“, „St. Petersburg Gostiny Dwor“, „Unglück wegen einer Kutsche“, „Der Geizige“ - haben nicht zufällig viele Jahre auf der Bühne überdauert. Im Foyer des kunterbunten, vielfältigen

они выступили как наиболее типичные, собирательные явления, ярко отразившие передовые, реалистические устремления русоного искусства. Попытаемся же вкратце определить этот фон — вернее, те основные стилистические тенденции, в русле которых складывались лучшие достижения музыкального театра.

### 3.

Семидесятые годы XVIII века оставили ша;м сравнительно небольшое количество опер и еще меньше композиторских имен. В условиях общественной жизни того времени, когда творчество композитора приравнивалось к добротному ремеслу, участие музыканта в создании оперы считалось делом второстепенным. В печатных либретто русских опер, в том числе в многотомном издании «Российский феатр» (1786—1794), имена композиторов в большинстве случаев не названы; иногда по тем или иным причинам скрывали свое имя и либреттисты.

До нашего времени дошло ничтожное количество оперных партитур и клавилов этого первого десятилетия. Подробно наследовано всего пять опер <sup>12</sup>, и только две из них—«Мельник—колдун» и «Несчастье от кареты» — в художественном отношении полноценны.

<sup>12</sup> «Перерождение» Д. Зорина на текст неизвестного автора (1777), «Розана и Любим» И. Керцелли на текст Н. Николева (1778), «Добрые солдаты» Г. Раупаха на текст М.

Bildes des russischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts erschienen sie als die typischsten, kollektiven Phänomene, die die fortschrittlichen, realistischen Bestrebungen der russischen Kunst glänzend widerspiegeln. Versuchen wir, diesen Hintergrund kurz zu definieren - oder besser gesagt, die wichtigsten stilistischen Strömungen, in deren Rahmen die besten Errungenschaften des Musiktheaters entstanden sind.

### 3.

Die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinterließen eine relativ geringe Zahl von Opern und noch weniger Namen von Komponisten. Unter den damaligen gesellschaftlichen Bedingungen, als die Arbeit des Komponisten mit einem guten Handwerk gleichgesetzt wurde, wurde die Beteiligung des Musikers an der Entstehung einer Oper als zweitrangig betrachtet. In den gedruckten Libretti russischer Opern, einschließlich der mehrbändigen Publikation „Russisches Feature“ (1786-1794), werden die Namen der Komponisten in den meisten Fällen nicht genannt; manchmal verschwiegen die Librettisten aus dem einen oder anderen Grund auch ihre Namen.

Aus diesem ersten Jahrzehnt ist nur eine verschwindend geringe Anzahl von Opernpartituren und Klavierauszügen erhalten geblieben. Nur fünf Opern <sup>12</sup> sind im Detail überliefert, und nur zwei davon – „Der Müller – Zauberer“ und „Unglück wegen einer Kutsche“ - sind künstlerisch vollständig.

<sup>12</sup> „Wiedergeburt“ von D. Sorin nach dem Text eines unbekanntens Autors (1777), „Rosana und Ljubim“ von I. Kerzelli nach dem Text von N. Nikolew (1778), „Gute Soldaten“ von G.

Хераскова (1779), «Мельник—колдун, обманщик и сват» М. Соколовского на текст А. Аблесимова, «Несчастье от кареты» В. Пашкевича на текст Я. Княжнина (1779).

И тем не менее все это наследие, включай и оперные тексты с несокранившейся музыкой, заслуживает пристального изучения.

Первый я основной признак, объединяющий всех этих первенцев русской оперы,—безусловное дравалирование текста над музыкой. Опера воспринимается прежде всего как произведение литературное, в котором писатель диктует композитору не только общий драматургический план, но даже форму, структуру, а иногда в музыкальную тему отдельных номеров (указания «на голос»). В количественном в временном отношении текстовая часть занимает львиную долю всего спектакля. Поэтому даже и самое определение «либретто» в оценке этого жанре едва ли правомерно: это по существу драматические пьесы, но пьесы, обогащенные участием музыки.

Все это дает исследователю юзможность установить основные художественные направления раннего оперного театра несмотря на сравнительную скудость музыкальных материалов. Даже при самом беглом обзоре ярко выступает, главная особенность русской оперной драматургии XVIII века —ее народно-бытовая тематика, черпающая живиенные соки в современной, повседневной действительности, в конфликтах русской общеатвенной жизни. По-разному трактуют эти щртины быта и нравов известные писатели, впервые обратившиеся к оперному жанру: Попов, Николев, Аблесимов, Херасков, Княжнин. Но

Raupach nach dem Text von M. Cheraskow (1779), „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ von M. Sokolowski nach dem Text von A. Ablessimow, „Unglück wegen einer Kutsche“ von W. Paschkewitsch nach dem Text von J. Knjaschnin (1779).

Dennoch verdient dieses gesamte Erbe, einschließlich der Operntexte mit der nicht erhaltenen Musik, eine eingehende Untersuchung.

Das erste und wichtigste Merkmal, das alle diese Pioniere der russischen Oper eint, ist die unbedingte Vorrangstellung des Textes vor der Musik. Die Oper wird vor allem als literarisches Werk aufgefasst, in dem der Autor dem Komponisten nicht nur den allgemeinen dramaturgischen Plan, sondern sogar die Form, die Struktur und manchmal das musikalische Thema einzelner Nummern vorgibt (Anweisungen „für die Stimme“). Der Textteil nimmt quantitativ und zeitlich den größten Teil der gesamten Aufführung ein. Daher ist schon die Definition des Begriffs „Libretto“ bei der Beurteilung dieser Gattung kaum legitim: es handelt sich im Wesentlichen um dramatische Stücke, die jedoch durch die Mitwirkung der Musik bereichert werden.

All dies gibt dem Forscher die Möglichkeit, die wichtigsten künstlerischen Tendenzen des frühen Operntheaters trotz des vergleichsweise spärlichen musikalischen Materials zu ermitteln. Schon bei einer oberflächlichen Betrachtung wird das Hauptmerkmal der russischen Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts deutlich: ihre volkstümlichen und alltäglichen Themen, die ihre Lebenskraft aus der zeitgenössischen, alltäglichen Realität und den Konflikten des russischen öffentlichen Lebens schöpfen, werden anschaulich dargestellt. Die berühmten Schriftsteller, die sich als erste dem Operngenre zuwandten, wie Popow, Nikolew,

общность их усилий, направленных в сторону пародно-демократического театра, несомненна.

Исследователи по праву выделяют на этом раннем этапе две оперы, отмеченные тенденцией критического реализма, — «Анюту» Попова и «Розану и Любима» Николева. В обеих пьесах антикрепостническая тема развивается на сюжетной ооюве, близ той французскому демократическому театру предреволюционной эпохи: идея социального неравенства воплощена в личной драме молодой героини, крестьянской девушки, страдающей под гнетом тяжелых жизненных обстоятельств. В опере Попова крестьянка Анюта любит молодого дворянина Виктора, но не может соединить с ним свою судьбу в силу социальных преград (сюжетный мотив оперы Гретри «Люсиль», чрезвычайно популярной в те годы). В другой опере — «Розана и Любим» Николева — крепостная девушка подвергается преследованиям своего барина, который насильно разлучает ее с любимым женихом. В обоих случаях неизменная счастливая развязка искусственно снимает социальный конфликт: Анюта, приемная дочь крестьянина Мирона, неожиданно оказывается дворянкой, дочерью полковника; ее «благородное происхождение» устраняет преграды к счастью влюбленных. А в опере Николева развязка прямо продиктована характерной для того времени сентиментально-морализующей тенденцией: помещик Щедров, тронутый взаимной любовью молодых крестьян, преодолевает свою страсть к Розане и возвращает похищенную девушку ее жениху.

Ablessimow, Cheraskow und Knjaschnin, interpretierten diese Aspekte des Alltagslebens und der Moral unterschiedlich. Aber die Gemeinsamkeit ihrer Bemühungen um ein volksdemokratisches Theater ist unbestritten.

Die Forschung hat zu Recht zwei Opern aus dieser frühen Phase herausgegriffen, die sich durch eine Tendenz zum kritischen Realismus auszeichnen - Popows „Anjuta“ und Nikolews „Rosana und Ljubim“. In beiden Stücken wird das Thema der Sklavereigegnerschaft auf einem Handlungsstrang entwickelt, der dem des französischen demokratischen Theaters der vorrevolutionären Zeit ähnelt: die Idee der sozialen Ungleichheit wird durch das persönliche Drama der jungen Heldin, eines Bauernmädchens, das unter der Unterdrückung durch schwierige Lebensumstände leidet, verkörpert. In Popows Oper liebt das Bauernmädchen Anjuta den jungen Adligen Victor, kann aber aufgrund sozialer Hindernisse ihr Schicksal nicht mit ihm teilen (das Motiv der Handlung von Grétrys Oper „Lucille“, die in jenen Jahren sehr beliebt war). In einer anderen Oper – „Rosana und Ljubim“ von Nikolew - wird ein leibeigenes Mädchen von ihrem Baron verfolgt, der sie gewaltsam von ihrem geliebten Verlobten trennt. In beiden Fällen wird der soziale Konflikt durch die unveränderliche glückliche Auflösung künstlich aufgehoben: Anjuta, die Adoptivtochter des Bauern Miron, entpuppt sich plötzlich als Adelige, als Tochter eines Obersts; ihre „adelige Herkunft“ beseitigt die Hindernisse, die dem Glück der Liebenden im Wege stehen. In Nikolews Oper wird die Auflösung direkt von der für die damalige Zeit typischen sentimental und moralisierenden Tendenz diktiert: der Gutsbesitzer Schtschedrow, gerührt von der gegenseitigen Liebe der jungen Bauern, überwindet seine Leidenschaft

Искусственность развязки не снижает, однако, идейного пафоса простых и трогательных пьес: она была неизбежной даиью классицистской традиции и в еще большей мере — официальным цензурным требованиям театра екатерининской эпохи. Думается, что зрители, ощущая всю фальшь и трафаретность такого рода финалов, не придавали им серьезного значения. Их живо затрагивало другое — те картины тяжелой русской действительности, которые вопреки всяческим условностям и наперекор официальным директивам все же прокладывали себе путь на русскую сцену.

Ю. В. Келдыш справедливо отмечает внутреннюю противоречивость этих опер, указывая на известную пестроту стиля о характеристиках действующих лиц (см.: 118, 285). Если сценический облик молодой героини и ее возлюбленного очерчен здесь в тонах чувствительной лирики, то другие, характерные персонажи — крестьяне, напротив, наделены грубоватыми, даже натуралистическими чертами и выражают свои чувства подчеркнуто бытовым языком с сохранением местных диалектных особенностей народной речи («теперь», «ощо», «бола», «хресьяне» и т. п.)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Это противоречие, как сказано выше, было замечено еще современниками Попова.

Однако именно эти «низкие» персонажи пьесы и являются носителями главного, обличительного подтекста. Крестьяне Мирон и Филат, реалистически обрисованные в тексте «Анюты», лесник Семен и крепостные дворовые в опере Николева — все они выступают как выразители народного недовольства

für Rosana und gibt das entführte Mädchen an ihren Verlobten zurück.

Die Künstlichkeit der Auflösung schmälert jedoch nicht das ideologische Pathos der einfachen und rührenden Stücke: sie war eine unvermeidliche Folge der klassizistischen Tradition und, in noch stärkerem Maße, der offiziellen Zensurbestimmungen des Theaters der Katharinenzeit. Es wird vermutet, dass das Publikum, das die Falschheit und den Schablonencharakter solcher Finalen spürte, ihnen keine ernsthafte Bedeutung beimaß. Es wurde von etwas anderem lebhaft berührt - von jenen Bildern der harten russischen Wirklichkeit, die trotz aller Konventionen und trotz offizieller Anordnungen immer noch ihren Weg auf die russische Bühne fanden.

J. W. Keldysch weist zu Recht auf die innere Widersprüchlichkeit dieser Opern hin, indem er auf eine gewisse Stilvielfalt in der Charakterisierung der Schauspieler hinweist (siehe: 118, 285). Während das Bühnenbild der jungen Heldin und ihres Liebhabers hier in Tönen sensibler Lyrik skizziert wird, sind die anderen, charakteristischen Bauerncharaktere dagegen mit rauhen, ja naturalistischen Zügen ausgestattet und drücken ihre Gefühle in einer akzentuierten Alltagssprache unter Beibehaltung lokaler Dialektmerkmale der Volkssprache aus („jetzt“, „noch“, „Krankheit“, „Bauern“ usw.)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Dieser Widerspruch wurde, wie oben erwähnt, sogar von Popows Zeitgenossen bemerkt.

Es sind jedoch diese „niedereren“ Charaktere, die den wichtigsten, denunziatorischen Subtext des Stücks transportieren. Die Bauern Miron und Filat, die im Text von „Anjuta“ realistisch dargestellt werden, der Förster Semjon und die Leibeigenen in der Oper von Nikolew - sie alle fungieren als Wortführer der Unzufriedenheit des

и в ярких жанровых сценах, умело замаскированных веселой буффонадой, говорят о том, что тревожило простых русских людей, их современников. Голос закрепощенной России зазвучал и в известной песне крестьянина Мирона: «Охти, охти, хресьяне! Зачем вы не дворяне?», и в иронической «хорной песне» псарей: «Нет в свете счастья, бояры говорят, скука, да мука, всегда они твердят. Это нам не диво. Им ли жить счастливо?» И разве не резким осуждением крепостнического гнета звучит замечательный диалог между стариком солдатом Излетом и скептически настроенным лесником Семеном в опере Николаева? Первый из них, как бы усваивая декларативный тон «наказов» Екатерины, уповаает на «царскую милость», вступаясь за честь похищенной дочери:

Правым силы не ужасны.

Правде царской мы подвластны;

В ней защиту я найду,  
Пред царицею паду.

Эти надежды тут же реалистически-трезво разрушает лесник Семен:

Как велют в дубье принять,

Позабудешь пустошь врать,  
Не солдату бар унять,

Чтоб крестьянок им таскать.

Бары нашу братью так  
Принимают, как собак.

В репликах молодых героев, напротив, не слышны даже слабые отголоски социального протеста. Их

Volkes und sprechen in lebendigen Genreszenen, die geschickt durch lustige Possen verkleidet werden, von dem, was das einfache russische Volk, ihre Zeitgenossen, bedrückt. Die Stimme des unterdrückten Russlands erklang auch in dem bekannten Lied des Bauern Miron: „Oh weh, oh weh, Bauern! Warum seid ihr nicht Adlige?“, und in dem ironischen „Chorallied“ der Hundejäger: „Es gibt kein Glück in der Welt, sagen die Bojaren, Langeweile und Qual, das sagen sie immer. Das ist uns nicht verwunderlich. Wie sollten sie glücklich leben?“ Und ist der bemerkenswerte Dialog zwischen dem alten Soldaten Islet und dem skeptischen Förster Semjon in Nikolews Oper nicht eine scharfe Verurteilung der Unterdrückung der Leibeigenen? Der erste von ihnen, der den deklarativen Ton von Katharinas „Edikten“ übernommen hat, vertraut auf die „Barmherzigkeit des Zaren“ und setzt sich für die Ehre seiner entführten Tochter ein:

Für die Rechtschaffenen sind die Mächte nicht furchtbar.

Wir sind der zeristischen Wahrheit unterworfen;

In ihr werde ich Schutz finden,  
Ich werde vor der Zarin fallen.

Diese Hoffnungen werden von dem Förster Semjon sofort realistisch und nüchtern zerschlagen:

Wenn man in den Wald geht, um zu arbeiten,

vergisst man, Lügen zu erzählen,  
Selbst ein Soldat kann einen Herrn nicht beruhigen,

Wenn er sich an den Bauernmädchen vergeht.

So behandeln die Herren unsere Brüder,  
Wie Hunde.

Im Gegensatz dazu sind in den Zeilen der jungen Figuren nicht einmal die leisesten Anklänge von sozialem Protest

изысканная речь и в диалогах, и в ариях ограничена любовными излияниями. И далее в прославленной опере Аблесимова, написанной в целом простым и естественным народным языком, крестьянская девушка Анюта, уже по традиции унаследовавшая это имя от своих предшественниц, выражает свои чувства языком сумароковской лирики: «Вот моя, вот напасть: злодейка любовна страсть, взяла надо мною власть!»

Корни этого противоречия лежат в стилистике искусства данного времени. Сохранив драматургические принципы классицистской комедии, русская опера в своей идейно-художественной сущности отразила также и новые тенденции. Она появилась как бы у на стыке двух направлений: сентиментализма и бытового реализма, уже утвердивших себя в русском театре. «Чувствительности души» в это время становится непременным атрибутом положительных персоналий, а вместе с тем — свидетельством нового, психологического подхода к проблеме личности.

Тем более привлекательным представлялся этот метод в характеристике маленьких, незаметных людей, поднятых на щит идеологией третьего сословия. Отсюда — огромный успех «Доброй дочери» Пиччинни, «Дезертира» Монсиньи и многих других опер, прославивших добродетели простолюдина.

В условиях русской крепостнической действительности эта сентименталистская трактовка бытовой комедии имела свой положительный, гуманистический смысл. Характеристика простой крестьянки выразительными средствами «слезной комедии»

zu hören. Ihre exquisite Sprache, sowohl in den Dialogen als auch in den Arien, beschränkt sich auf Liebesausbrüche. Und in Ablessimows berühmter Oper, die in der Regel in einfacher und natürlicher Volkssprache geschrieben ist, drückt das Bauernmädchen Anjuta, das diesen Namen traditionell von ihren Vorgängerinnen geerbt hat, ihre Gefühle in der Sprache von Sumarokows Lyrik aus: „Hier ist mein, hier ist mein Unglück: die schändliche Leidenschaft der Liebe hat von mir Besitz ergriffen!“

Die Wurzeln dieses Widerspruchs liegen in der Stilistik der Kunst der damaligen Zeit. Während die russische Oper die dramaturgischen Prinzipien der klassizistischen Komödie beibehielt, spiegelte sie in ihrem ideologischen und künstlerischen Wesen auch neue Tendenzen wider. Sie erschien wie an der Kreuzung zweier Strömungen: des Sentimentalismus und des Alltagsrealismus, die sich im russischen Theater bereits etabliert hatten. Die „Empfindsamkeit der Seele“ wird zu dieser Zeit zu einem unverzichtbaren Attribut positiver Persönlichkeiten und gleichzeitig zu einem Beweis für eine neue, psychologische Herangehensweise an das Problem der Persönlichkeit.

Diese Methode war umso attraktiver, als sie die kleinen, unscheinbaren Leute charakterisierte, die von der Ideologie des dritten Standes auf den Schild gehoben wurden. Daher der große Erfolg von Piccinnis „Die gute Tochter“, Monsignys „Der Deserteur“ und vieler anderer Opern, die die Tugenden des einfachen Volkes verherrlichten.

Unter den Bedingungen der russischen Leibeigenschaft hatte diese sentimentalistische Interpretation der Alltagskomödie ihre eigene positive, humanistische Bedeutung. Die Charakterisierung einer einfachen Bäuerin mit den Ausdrucksmitteln der „tränenreichen Komödie“ unterstreicht



подчеркивала человеческие достоинства героини, ее высокие моральные качества.

С такой декларацией человеческих прав прямо ассоциируется другой тезис сентиментализма, навеянный руссоистской концепцией: идея близости «естественного» человека к природе и его превосходство над миром порочной цивилизации. В русской комической опере она сразу приобрела оттенок идеализации «деревенской простоты» и «сельских нравов». Начиная от оперы Попова «Анюта» и до конца века эта тема не теряет для авторов своей привлекательности, нередко приобретая условный характер в излюбленном жанре пасторали. С редким постоянством либреттисты переносят эти мотивы из одной оперы в другую, повторяя даже условные эпитеты и метафоры, традиционные лексические обороты.

Приведем хотя бы некоторые образцы. «Анюта» — ария Мирона:

Мы не так, как горожане,  
Кои на дары богаты,  
На посулы тороваты,  
На приветы кудреваты,  
Да на дачу туповаты.

Инак мы живем, хресьяне:  
Хоша баём непригожо,  
Да сулим друзьям, што схожо;

На словах у нас, што гожо,  
И на деле будет то же.

«Перерождение» — хор крестьян:

Есть и в городе забавы,  
Только не на наши нравы:  
Там любезна простота  
Вся притворна, вся не та.

die menschlichen Tugenden der Heldin und ihre hohen moralischen Qualitäten.

Eine andere These des Sentimentalismus, die sich am Rousseau'schen Konzept orientiert, steht in direktem Zusammenhang mit dieser Erklärung der Menschenrechte: die Vorstellung von der Naturverbundenheit des „natürlichen“ Menschen und seiner Überlegenheit gegenüber der Welt der lasterhaften Zivilisation. In der russischen komischen Oper erhielt sie sofort einen Hauch von Idealisierung der „bäuerlichen Einfachheit“ und der „ländlichen Sitten“. Von Popows Oper „Anjuta“ bis zum Ende des Jahrhunderts verlor dieses Thema nicht an Anziehungskraft für die Autoren und erhielt oft einen konventionellen Charakter in dem beliebten Genre der Pastorale. Mit seltener Beständigkeit übertrugen die Librettisten diese Motive von einer Oper zur anderen und wiederholen dabei sogar konventionelle Epitheta und Metaphern und traditionelle lexikalische Wendungen.

Lassen Sie uns zumindest einige Beispiele anführen. „Anjuta“ - Mirons Arie:

Wir sind nicht wie die Städter,  
Die Geschenke verteilen,  
Versprechungen machen,  
Schön reden,  
Aber auf dem Land nichts verstehen.

Wir leben anders, Christen:  
Auch wenn wir nicht schön reden,  
Versprechen wir Freunden, was wir können;  
In unseren Worten ist, was gut ist,  
Und in der Tat wird es auch so sein.

„Wiedergeburt“, ein Chor der Bauern:

In der Stadt gibt es viel Spaß,  
Aber nicht nach unserem Geschmack:  
Es gibt eine Art von Einfachheit

Es ist alles nur Schein, es ist alles falsch.

«Розана и Любим» — хор поселяй:

Пусть забавы городские  
Всех прельщают суею;

Там забава звук пустой <...>

Там коварство, ложь и лесть,

Там всегда в изгнания честь...

Эти примеры можно умножить. Не избежал чувствительных деклараций во вкусе Руссо и молодой И. А. Крылов в своей «экзотической» опере «Американцы» (1788), где нравы добродетельных дикарей — индейцев противопоставлены ложной цивилизации испанцев, завоевателей Южной Америки.

Два разных течения — бытовой реализм, приобретающий остро критическую направленность, и прекраснотушный сентиментализм с его явной тенденцией идеализации «сельской простоты» — в комической опере 70-х годов, конечно, не образуют единства. Известная стилистическая пестрота несомненно отражалась и в самой музыке, даже если судить о ней по сохранившимся текстам вокальных номеров. Наряду с народно-песенными цитатами (как, например, песня Анюты «Ах, кабы на цветы да не морозы», песня Филата «Белолица, круглолица») в опере Попова встречаются номера явно романсового происхождения, близкие к «русским песням» сборника Мейера. А в опере «Розана и Любим» подражание народно-песенным интонациям осуществляется чисто внешним образом, так что образуется противоречие с текстом. Вообще слабая музыка Керцелли здесь ни в какой мере не отвечает содержательной и сценично

„Rosana und Ljubim“ - heißt es im Chor:

Lass die Vergnügungen der Stadt  
Lass sie alle von der Eitelkeit verführt  
werden;

Dort ist Belustigung ein leerer Klang  
<...>

Dort gibt es Verrat, Lügen und  
Schmeichelei,

Wo die Ehre immer im Exil ist.

Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Der junge I. A. Krylow vermied es nicht, in seiner „exotischen“ Oper „Die Amerikaner“ (1788), in der die Moral der tugendhaften Wilden - der Indianer - der falschen Zivilisation der Spanier, der Eroberer Südamerikas, gegenübergestellt wird, heikle Erklärungen im Geschmack von Rousseau abzugeben.

Die beiden unterschiedlichen Strömungen - der alltägliche Realismus, der immer kritischer wurde, und der feinerzige Sentimentalismus mit seiner offensichtlichen Tendenz, die „ländliche Einfachheit“ zu idealisieren - bilden in der komischen Oper der 70er Jahre sicherlich keine Einheit. Die bekannte stilistische Vielfalt spiegelt sich zweifellos auch in der Musik wider, selbst wenn man sie anhand der erhaltenen Texte der Gesangsnummern beurteilt. Neben Volksliedzitate (wie Anjutas Lied „Ach, wenn es nur Blumen und keinen Frost gäbe“ und Filats Lied „Weißgesicht, Rundgesicht“) enthält Popows Oper Nummern mit offensichtlich romantischem Ursprung, die den „russischen Liedern“ aus Meyers Sammlung nahe stehen. Und in der Oper „Rosana und Ljubim“ wird die Nachahmung von Volkslied-Intonationen rein äußerlich vorgenommen, so dass ein Widerspruch zum Text entsteht. Überhaupt entspricht Kerzellis schwache Musik in keiner Weise dem gehaltvollen und szenisch

написанной пьесе Николева, прочно вошедшей в историю русской литературы.

Противоречия, присущие основному жанру бытовой комической оперы, еще нагляднее, в более резкой форме проявились в других жанрах. Написанные Николевым после «Розаны» комические оперы «Прикащик» (1778) и «Точильщик» (1779; музыка обеих до нас не дошла) представляют собой весьма поверхностные, развлекательные пьески, навеянные сюжетикой популярных опер Филидора, Гретри и других французских авторов. Это — типичные образцы «перелагательной» литературы XVIII века, созданные по принципу переработки бродячих сюжетов «на русские нравы».

Тем не менее и эти несложные оперы были достаточно популярны в быту; арии из них переписывались в альбомах, печатались в текстовых песенниках. Выходя за рамки чисто бытовой комедии, Николев в них приближается к другим жанрам: сельской пасторали («Прикащик») и волшебной, сказочной опере («Точильщик»).

Пьеса «Прикащик» у самого автора носит подзаголовок: «Драматическая пустельга с голосами в одном действии»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> О музыке этой оперы имеются сведения, что она принадлежит перу французского композитора Ф. Ж. Дарси, работавшего в России в 70-е годы и погибшего здесь вследствие какого-то несчастного стечения обстоятельств (возможно—дуэли).

В типичную картину сельской идиллии, весьма далекую от русской действительности, Николев все же сумел включить социальный мотив своей первой оперы — преследование крестьянской девушки плутом-прикащиком<sup>15</sup>, которого

geschriebenen Stück von Nikolew, das fest in die Geschichte der russischen Literatur eingegangen ist.

Die Widersprüche, die dem Hauptgenre der heimischen komischen Oper innewohnen, traten in anderen Genres noch deutlicher und schärfer zutage. Die von Nikolew nach „Rosana“ geschriebenen komischen Opern „Der Schreiber“ (1778) und „Der Schleifer“ (1779; die Musik beider Werke ist nicht erhalten) sind sehr oberflächliche, unterhaltsame Stücke, die von der Handlung populärer Opern von Philidor, Grétry und anderen französischen Autoren inspiriert sind. Sie sind typische Beispiele für die „transpositionale“-Literatur des 18. Jahrhunderts, die nach dem Prinzip der Wiederverwertung vagabundierender Geschichten „nach russischer Sitte“ entstand.

Dennoch waren diese unkomplizierten Opern im Alltag recht populär; Arien aus ihnen wurden in Alben transkribiert und in Textliederbüchern gedruckt. Über die rein alltägliche Komödie hinaus nähert sich Nikolew in ihnen anderen Gattungen an: der ländlichen Pastorale („Der Schreiber“) und der magischen Märchenoper („Der Schleifer“).

Der Autor selbst nannte das Stück „Der Schreiber“ im Untertitel: „Ein dramatischer Turmfalke mit Stimmen in einem Akt“<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Über die Musik dieser Oper ist bekannt, dass sie von dem französischen Komponisten F. J. Darcy stammt, der in den 70er Jahren in Russland arbeitete und hier durch einen unglücklichen Zufall (möglicherweise ein Duell) starb.

In das typische Bild einer ländlichen Idylle, die sehr weit von der russischen Realität entfernt ist, konnte Nikolew dennoch das soziale Motiv seiner ersten Oper einbauen - die Verfolgung eines Bauernmädchens durch einen schurkischen Schreiber<sup>15</sup>, der dann von

затем разоблачает благоразумный «управитель».

<sup>15</sup> Фигура приказчика — барского наушника и притеснителя крепостных крестьян — становится с тех пор такой же типичной в русском оперном театре, как и образ крестьянской девушки Анюты.

Опера заканчивается поучительными куплетами этого добродетельного резонера:

Плут негоден па приказе:  
Плут негоден и в приказе:  
Князь, вельможа, дворянин,  
И мужик, и мещанин,  
Есть ли правду забывают  
И законы нарушают,  
Рамо ль, поздно ль, погибают!

Любопытное свидетельство о «Приказике» оставил С. Т. Аксаков, помнивший эту оперу с детских лет по тексту печатного издания 80-х годов (см.: 2, 324—325).

В опере «Точильщик», также рисующей картину «сельских нравов», автор приближается к жанру волшебной сказочной оперы. В основе ее лежит древний фольклорный сюжет «трех желаний» (позднее он своеобразно переработан Пушкиным в «Сказке о рыбаке и рыбке»).

Жанры пасторали и сказочной оперы, только слегка намеченные Николевым, получили более широкое развитие в операх его современников. Оба они — сродни бытовой опере-комедии, но и отмечены самостоятельными специфическими чертами.

Первый из них — идиллия, пастораль — тесно связан с общим развитием русского сентиментализма еще до карамзинского времени. Прочно укоренился этот жанр и в

одном umsichtigen „Verwalter“ entlarvt wird.

<sup>15</sup> Die Figur des Schreibers - Denunziant der Herrschaft und Unterdrücker der Leibeigenen - ist inzwischen ebenso typisch für das russische Operntheater geworden wie das Bild des Bauernmädchens Anjuta.

Die Oper endet mit einer mahnenden Strophe dieses tugendhaften Sängers:

Ein Schurke ist ungeeignet für ein Amt:  
Ein Schurke ist nicht gut bei Hofe:  
Fürst, Adliger, Edelmann,  
Und Bauer und Bürger,  
Wenn sie die Wahrheit vergessen  
Und die Gesetze brechen,  
Werden sie bald oder spät zugrunde gehen!

S. T. Aksakow, der sich anhand des Textes der gedruckten Ausgabe aus den 80er Jahren an diese Oper aus seinen Kinderjahren erinnerte (siehe: 2, 324-325), hinterließ ein kuriozes Zeugnis über „Der Schreiber“.

In der Oper „Der Schleifer“, die auch ein Bild der „ländlichen Sitten“ zeichnet, nähert sich der Autor dem Genre der magischen Märchenoper. Sie basiert auf der alten volkstümlichen Geschichte von den „drei Wünschen“ (später wurde sie von Puschkin in der „Geschichte vom Fischer und den Fischen“ auf eigentümliche Weise umgearbeitet).

Die Gattungen der Pastorale und der Märchenoper, die Nikolew nur angedeutet hatte, waren in den Opern seiner Zeitgenossen weiter entwickelt. Beide sind mit der alltäglichen Opernkomödie verwandt, weisen aber auch ihre eigenen Besonderheiten auf.

Die erste von ihnen - die Idylle, die Pastorale - ist eng mit der allgemeinen Entwicklung des russischen Sentimentalismus schon vor Karamsins Zeit verbunden. Diese Gattung war auch

сфере французского музыкального театра, где «деревенский сюжет» не мыслился вне связи с пастушескими ариеттами и сельскими сценами в духе «Деревенского колдуна» Руссо.

На русской сцене (в отличие от «российских песен», где она развивалась естественно и органично пастораль оказалась искусственно пересаженным растением. Увенчанные цветами пастухи и пастушки составляли вопиющий контраст по отношению к подлинным картинам крестьянского быта — нищей, голодной русской деревни, знакомой нам по «Путешествию» Радищева.

Условия, в которых культивировался жанр пасторали, еще более усиливали, подчеркивали его тенденциозный характер, его аристократическую направленность. Напомним, что и во Франции в эпоху абсолютизма «пастушеская драма» являлась непременным атрибутом придворного празднества. В России эта традиция привилась и в придворной, и в дворянской среде. Пастораль процветала в любительских спектаклях, на крепостной сцене, в Обществе благородных девиц, в Шляхетном корпусе и тому подобных привилегированных учебных заведениях.

В такой обстановке пасторальная опера приобрела явный отпечаток реакционной, крепостнической идеологии. Под видом русских крестьян на сцене появлялись те же Медоры и Аминты, Тирсисы и Хлои, что и на подмостках французского театра. Их любовные речи перемежались с нравоучительными сентенциями, воспевающими «счастливую долю» крепостных крестьян, которые «жизшпо живут блаженной за господской головой».

Хрестоматийным примером такой фальшивой идиллии может служить

им французischen Musiktheater fest verwurzelt, wo die „Dorfhandlung“ nur in Verbindung mit Hirtenarietten und ländlichen Szenen im Geiste von Rousseaus „Der Dorfwahrsager“ gedacht wurde.

Auf der russischen Bühne (im Gegensatz zu den „russischen Liedern“, wo sie sich natürlich und organisch entwickelten) erwies sich die Pastorale als eine künstlich eingesetzte Pflanze. Die blumengeschmückten Hirten und Hirtinnen standen in krassem Gegensatz zu den wahren Bildern des bäuerlichen Lebens - dem bettelarmen, hungrigen russischen Dorf, das wir aus Radischtschews „Reise“ kennen.

Die Bedingungen, unter denen das pastorale Genre gepflegt wurde, verstärkten und betonten seinen tendenziösen Charakter, seine aristokratische Ausrichtung noch. Es sei daran erinnert, dass auch in Frankreich im Zeitalter des Absolutismus das „Hirtendrama“ ein unverzichtbares Attribut der höfischen Festlichkeiten war. In Russland wurde diese Tradition sowohl am Hof als auch beim Adel gepflegt. Die Pastorale erlebte ihre Blütezeit in Laienaufführungen, auf der Leibeigenenbühne, in der Gesellschaft der Adligen Jungfrauen, im Adelskorps und ähnlichen privilegierten Bildungseinrichtungen.

In einem solchen Umfeld erhielt die pastorale Oper einen deutlichen Stempel der reaktionären Leibeigenenideologie. Unter dem Deckmantel russischer Bauern traten dieselben Medora und Aminta, Tirsis und Chloe auf wie auf den Bühnen des französischen Theaters. Ihre Liebesreden waren von moralisierenden Sprüchen durchsetzt, die das „glückliche Los“ der Leibeigenen priesen, die „hinter dem Kopf des Herrn ein glückliches Leben führen“.

Ein Paradebeispiel für eine solche falsche Idylle ist die Oper „Ein Dorffest“

опера «Деревенский праздник» известного писателя В. И. Майкова, поставленная в Москве в 1777 году (музыка не сохранилась). «Крестьянские хоры» из этой пьесы, воспевающие власть добрых помещиков, не случайно цитируются во всех источниках по истории русской литературы.

Замечательна по своей типичности и любовная интрига этой пьесы, в которой молодые влюбленные — крестьянин Медор, «украшающий шалаш цветами», и его возлюбленная Надежда выражают свои чувства языком дворянских салонов времен Сумарокова:

Я тобой повсечасно  
Рвусь и мучусь стена,  
Я люблю тебя страстно,  
Ты не любишь меня.

В дальнейшем эти пародии на «счастливую Аркадию» могли приобрести более русифицированную окраску (как это было, например, в анекдотической опере Екатерины II «Федул с детьми»), но это отнюдь не спасало положения.

В тот же период 70-х годов появились первые ростки сказочной оперы, намечающей путь к романтизму. К этому жанру можно отнести одну из старейших русских опер — «Перерождение» Д. А. Зорина, поставленную в 1777 году в Москве, а затем, через два года, появившуюся и на петербургской сцене<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Приводим комментарий из «Драмматического словаря»: «Сия опера была из первых на Московском театре оригинальных с музыкою из Руских песен представлений <...> Прежде сей оперы никаких еще опер на Московском театре не играли, и не прежде оную играть решились, как испроси у публики позволение сделанным особливо на сей случай

des berühmten Schriftstellers W. I. Maikow, die 1777 in Moskau aufgeführt wurde (die Musik ist nicht erhalten geblieben). Die „Bauernchöre“ aus diesem Stück, in denen die Macht der guten Gutsherren gepriesen wird, werden nicht zufällig in allen Quellen zur Geschichte der russischen Literatur zitiert.

Bemerkenswert in ihrer Eigenart ist auch die Liebesgeschichte dieses Stücks, in der die jungen Liebenden - der Bauer Medor, der „sein Zelt mit Blumen schmückt“, und seine Geliebte Nadeschda - ihre Gefühle in der Sprache der adligen Salons von Sumarokows Zeit ausdrücken:

Ich sehne mich nach dir überall,  
Ich reiße mich und quäle mich,  
Ich liebe dich leidenschaftlich,  
Du liebst mich nicht.

In der Zukunft könnten diese Parodien des „glücklichen Arkadiens“ eine stärker russifizierte Färbung annehmen (wie es zum Beispiel in der anekdotischen Oper „Fedul und seine Kinder“ von Katharina II. der Fall war), aber das rettete die Situation keineswegs.

In der gleichen Zeit, in den 70er Jahren, entstanden die ersten Märchenoperen, die den Weg zur Romantik wiesen. Eine der ältesten russischen Opern, D. A. Sorins „Wiedergeburt“, die 1777 in Moskau und zwei Jahre später in St. Petersburg aufgeführt wurde<sup>16</sup>, kann diesem Genre zugeordnet werden.

<sup>16</sup> Wir zitieren einen Kommentar aus dem „Dramen Wörterbuch“: „Diese Oper war eine der ersten originellen Aufführungen im Moskauer Theater mit Musik aus russischen Liedern <...> Vor dieser Oper war noch nie eine Oper im Moskauer Theater aufgeführt worden, und auch nicht, bevor man sich entschlossen hatte, sie zu spielen, da man das Publikum mit einem eigens für

разговором, между большою комедиею и сея оперою» (87, 105—106).

Довольно сумбурное и запутанное либретто неизвестного автора несет на себе следы типичных «волшебных зингспиелей» и «феерических опер», которыми увлекались в ту пору зрители в театрах Вены, Праги, Парижа и других европейских столиц. Сказочное повествование о внезапном «перерождении» некоей Темизоры — пожилой женщины, которая с помощью доброго волшебника обретает утраченную молодость, — обильно разукрашено всеми эффектами театрального зрелища. На сцене — и огненное пламя, и «пременяющиеся» декорации сельских пейзажей, и сказочные чертоги в волшебной стране. Музыка же, весьма несложная в композиционном отношении, основана на чередовании небольших куплетных арий и хоров. Разработанные в этих вокальных номерах народные темы хорошо известны по песенным сборникам того времени (песня Ликомира на тему «Ах, деревня от деревни», первый хор поселян «на голос» народной песни «Во лесочке комарочков» и другие). И только в самом ответственном, кульминационном моменте превращения Темизоры в молодую красавицу композитор, очевидно имея в виду «драматизм ситуации», прибегает к приему патетического речитатива *accompagnato*.

Примечателен сам принцип сочетания сказочно-фантастических сюжетных мотивов с русским народным колоритом. При всей наивности этой попытки подобное решение несло с собой перспективу широкого развития, вплоть до классических опер XIX века. Дальнейший путь отсюда ведет к

дiesen Anlass angefertigten Gespräch zwischen der großen Komödie und dieser Oper um Erlaubnis gebeten hatte“ (87, 105-106).

Das recht weitschweifige und verwirrende Libretto eines unbekanntes Autors trägt die Spuren typischer „Zauber-Singspiele“ und „Extravaganz-Opern“, die das Publikum zu jener Zeit in den Theatern von Wien, Prag, Paris und anderen europäischen Hauptstädten liebte. Die märchenhafte Geschichte von der plötzlichen „Wiedergeburt“ einer gewissen Temisora - einer älteren Frau, die mit Hilfe eines gütigen Zauberers ihre verlorene Jugend wiedererlangt - ist mit allen Effekten eines Theaterschauspiels üppig ausgestattet. Auf der Bühne lodern Flammen, wechselnde Landschaften und märchenhafte Säle in einem magischen Land. Die Musik, die kompositorisch sehr einfach ist, basiert auf dem Wechsel von kleinen Strophenarien und Refrains. Die volkstümlichen Themen, die in diesen Gesangsnummern entwickelt werden, sind aus den Liedersammlungen der damaligen Zeit bekannt (Likomirs Lied zum Thema „Ach, Dorf von Dorf“, der erste Chor der Siedler „auf der Stimme“ des Volksliedes „Im Wäldchen gedeihen Mücken“ und andere). Nur im entscheidenden, kulminierenden Moment der Verwandlung Temisoras in eine junge Schönheit greift der Komponist, offensichtlich mit Blick auf die „Dramatik der Situation“, auf die Technik des pathetischen Rezitativs *accompagnato* zurück.

Schon das Prinzip der Verbindung von Märchen- und Fantasiemotiven mit russischem Volkskolorit ist bemerkenswert. Bei aller Naivität dieses Versuchs birgt eine solche Lösung die Aussicht auf eine breite Entwicklung bis hin zu den klassischen Opern des 19. Jahrhunderts. Von hier aus führt der weitere Weg zur magischen Oper der

волшебной опере романтической эпохи, к «Лесте» Давыдова, далее к Верстовскому, и наконец — к глинкинскому «Руслану». Любопытно отметить, что образцы сказочного жанра в опере XVIII века пока еще редки. Появившиеся после «Перерождения» сказочные оперы на либретто Екатерины II — «Февей», «Храбрый витязь Ахридеич» и другие являют собой искусственную трансформацию этого жанра, с характерной тенденциозной, официально-патриотической окраской.

Не рассматривая здесь подробно все сохранившиеся оперные тексты и партитуры, можно тем не менее сделать вывод о разносторонности жанровых исканий в этот первоначальный период существования русской оперы. Первые робкие попытки в области музыкального театра пробудили творческую инициативу у музыкантов более зрелых, более одаренных и обладавших несравненно более высокой профессиональной подготовкой. Этап 70-х годов завершается оперой «Мельник — колдун, обманщик и сват», одновременно открывшей и новый, более плодотворный период истории оперного театра.

Среди русских опер XVIII века «Мельник» Аблесимова и Соколовского оказался единственным произведением, не сошедшим со сцены в течение двух столетий — с 1779 года и вплоть до наших дней.

С огромным успехом прошла премьера этой, оперы 20 января 1779 года в московском театре Меддокса («едва ли не первая Русская опера имела столько восхитившихся спектактёров и плескания»), — писал автор «Драмматического словаря»), а затем в вольном театре Книппера в Петербурге (1781). В последних

Romantik, zu Dawydows „Lesta“, dann zu Werstowski und schließlich zu Glinkas „Ruslan“. Interessanterweise sind Beispiele für das Märchengenre in der Oper des 18. Jahrhunderts immer noch rar. Die Märchenoperen auf Libretti von Katharina II. wie „Feweј“, „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ und andere, die nach der „Wiedergeburt“ erschienen, sind eine künstliche Umwandlung dieses Genres mit einer charakteristischen tendenziösen, offiziell-patriotischen Färbung.

Ohne hier alle erhaltenen Operntexte und -partituren im Detail zu untersuchen, können wir dennoch eine Schlussfolgerung über die Vielseitigkeit der Gattungsbestrebungen in dieser Anfangszeit der russischen Oper ziehen. Die ersten zaghaften Versuche auf dem Gebiet des Musiktheaters weckten die schöpferische Initiative von Musikern, die reifer und begabter waren und über eine unvergleichlich höhere Berufsausbildung verfügten. Die Etappe der 70er Jahre gipfelt in der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, die gleichzeitig eine neue, fruchtbarere Periode in der Geschichte des Operntheaters eröffnet.

Unter den russischen Opern des 18. Jahrhunderts erwies sich „Der Müller“ von Ablessimow und Sokolowski als das einzige Werk, das die Bühne zwei Jahrhunderte lang - von 1779 bis heute - nicht verlassen hat.

Diese Oper wurde am 20. Januar 1779 mit großem Erfolg im Moskauer Meddcox-Theater uraufgeführt („kaum die erste russische Oper, die so viele bewundernde Interpreten und so viel Aufsehen erregt hat“, schrieb der Autor des „Dramen Wörterbuchs“), dann im freien Theater von Knipper in Sankt Petersburg (1781). In den letzten



десятилетиях XVIII века она обошла все публичные театры России, постоянно ставилась на любительской сцене и в крепостных театрах различного ранга, а в начале XIX столетия стала чуть ли не самым популярным, спектаклем в широкой театральной аудитории. С большой похвалой отозвался об этом «прекрасном народном водевиле» Белинский, в юности сам принимавший участие в любительской постановке «Мельника» (22, 123). Не прошла опера и мимо внимания Пушкина.

Затем слава «Мельника» постепенно угасла. Но все же опера продолжала идти даже и на казенной, императорской сцене, особенно в дни масленичных представлений. В качестве живого, сценичного, стройно скомпонованного «народного водевиля» она и поныне, в советский период, может служить хорошим материалом для самодеятельных театров и в этом качестве иногда появляется на клубной сцене.

В то же время история прославленной «оперки» Аблесимова оказалась достаточно сложной. Буря восторга, сопровождавшая премьеру «Мельника» в Москве, немедленно вызвала обратную реакцию со стороны защитников классицизма. В 1781 году в Туле появилась сатирическая «Ода похвальная автору Мельника», в которой неизвестный поэт упрекал Аблесимова в нарушении высоких традиций оперного жанра и грубом изображении народного быта. Разгорелась полемика. На стороне оперы Аблесимова выступил Плавильщиков в указанной выше статье о театре (169). Похвальный отзыв о «Мельнике» дал Державин в своем «Рассуждении о лирической поэзии». И наконец, прочно вошла в историю интереснейшая статья А. Ф. Мерзлякова «Разбор оперы Мельника», опубликованная в 1817

Яhrzehnten des 18. Jahrhunderts umging es alle öffentlichen Theater Russlands, wurde ständig auf Amateurbühnen und in Leibeigenen-Theatern verschiedener Ränge aufgeführt und wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts fast zum beliebtesten Stück eines breiten Theaterpublikums. Belinski, der in seiner Jugend selbst an einer Amateuraufführung von „Der Müller“ teilgenommen hatte, lobte dieses „schöne Volksvarieté“ (22, 123). Auch an Puschkin ging die Oper nicht vorbei.

Dann verblasste der Ruhm des „Müllers“ allmählich. Dennoch wurde die Oper auch auf der staatlichen, kaiserlichen Bühne weiterhin aufgeführt, vor allem während der Fastnachtsaufführungen. Als lebhaftes, szenisches, schlank komponiertes „Volksvarieté“ kann sie auch in der Sowjetzeit noch als gutes Material für Amateurtheater dienen und erscheint in dieser Eigenschaft manchmal auf der Klubbühne.

Gleichzeitig erwies sich die Geschichte von Ablessimows gefeierter „Oper“ als recht kompliziert. Der Begeisterungssturm, der die Uraufführung von „Der Müller“ in Moskau begleitete, rief bei den Verfechtern des Klassizismus sofort eine Gegenreaktion hervor. 1781 erschien in Tula eine satirische „Ode zum Lob des Autors des Müllers“, in der ein unbekannter Dichter Ablessimow vorwarf, die hohen Traditionen des Operngenres zu verletzen und das Volksleben grob darzustellen. Es entbrannte eine Polemik. Auf der Seite von Ablessimows Oper war Plawilschtschikow in dem oben genannten Artikel über das Theater (169). Derschawin gab in seinem „Diskurs über die Lyrik“ eine lobende Besprechung von „Der Müller“. Der interessanteste Artikel von A. F. Mersljakow schließlich, „Eine Analyse der Oper Der Müller“, der 1817

году. Утверждая, что оперу Аблесимова «любят все сословия, несмотря на то, что она сочинена, кажется, в нравах только простого народа», Мерзляков подчеркивал ее демократический характер, правдивую обрисовку народных образов, «чистоту и свободу слога» (146, 113). Известные преувеличения, которыми грешит эта статья, все же не снижают ее большой ценности, как первого серьезного критического очерка, раскрывающего истинные причины жизнеспособности оперно-комедийного жанра.

Общественный резонанс, вызванный «Мельником», не ограничивался журнальными дискуссиями. Опера породила немало подражаний, о чем в свое время справедливо говорили современники<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Напомним остроумное высказывание драматурга А. Шаховского в его «Летописи русского театра»: «„Мельник“ народил сверх того еще не мало детей, по большей части умиравших тотчас или вскоре по своем рождении; только один из них, правда родившийся от брака с Французенкой, живет долго, здорово и весело, по милости своего крестного отца, — это „Петербургский сбитенщик“, перекрещенный из „Севильского Цирюльника“» (249, 5).

Среди этих «потомков» «Мельника» устойчивое репертуарное значение приобрела опера «Сбитенщик» А. Булландта на текст Я. Княжнина, поставленная в 1785 году в Петербурге. Образ простонародного героя — инициатора всей интриги — здесь получил новое воплощение в лице сбитенщика Степана — проворного «русского Фигаро», легко и не без выгоды для себя устраивающего личные дела своих покровителей. Написанная на очень

верöffentlicht wurde, ist fest in die Geschichte eingegangen. Mersljakow behauptet, dass Ablessimows Oper „von allen Klassen geliebt wird, obwohl sie nur nach den Sitten des einfachen Volkes komponiert zu sein scheint“, und hebt ihren demokratischen Charakter, die wahrheitsgetreue Darstellung von Volksbildern und „die Reinheit und Freiheit der Silbe“ hervor (146, 113). Die bekannten Übertreibungen dieses Artikels schmälern nicht seinen großen Wert als erste ernsthafte kritische Abhandlung, die die wahren Gründe für die Lebensfähigkeit des Genres der Opernkomödie aufzeigt.

Die öffentliche Resonanz, die „Der Müller“ hervorrief, beschränkte sich nicht auf die Diskussionen in den Zeitschriften. Die Oper gab Anlass zu zahlreichen Nachahmungen, wie die Zeitgenossen damals zu Recht sagten<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Erinnern wir uns an die witzige Aussage des Dramatikers A. Schachowski in seiner „Chronik des russischen Theaters“: „Der Müller“ hat mehr als ein paar Kinder gezeugt, von denen die meisten sofort oder bald nach der Geburt starben; nur eines von ihnen, obwohl aus einer Ehe mit einer Französin hervorgegangen, lebt dank der Gnade seines Paten lange, gesund und fröhlich - das ist „Der Petersburger Sbitenverkäufer“, gekreuzt aus „Der Barbier von Sevilla““ (249, 5).

Zu diesen „Nachfahren“ des „Müllers“ gehört auch die Oper „Sbitenverkäufer“ von A. Bullandt nach einem Text von J. Knjaschnin, die 1785 in St. Petersburg aufgeführt wurde. Das Bild des Volkshelden - des Initiators der ganzen Intrige - erhielt hier eine neue Inkarnation in der Person von Stepan dem Sbitenverkäufer, einem flinken „russischen Figaro“, der mit Leichtigkeit und nicht ohne Gewinn die persönlichen Angelegenheiten seiner Gönner regelt. Die Oper wurde auf einem sehr guten

хорошем профессиональном уровне, в традициях итальянской оперы-буффа, изобилующая простыми и мелодичными ариями, действенными ансамблями, опера нравилась публике. Большой популярностью в быту пользовались две арии сбитенщика Степана, входившие во все популярные песенники: «Счастье строит все на свете» и «Кажется не ложно, все на свете можно покупать, продавать». Музыкальный язык этих арий, несмотря на некоторую трафаретность буффонных интонаций, все же заметно приближается к приемам интонационной характеристики в операх Пашкевича (причина этой близости, думается, лежит в самой природе драматургии Княжнина — любимого драматурга и сотрудника Пашкевича, к которому обратился также и Булландт). Именно ввиду громкого успеха «Сбитенщика», Плавильщиков сочинил и поставил в 1790 году забавную пародийную комедию «Мельник и Сбитенщик соперники», в которой доказывал преимущества почвенной, самобытной оперы Аблесимова — Соколовского перед несколько эклектичной, скроенной «на французский манер» оперой Княжнина — Булландта.

Устойчивая сценическая жизнь «Мельника» постоянно приковывала к нему внимание историков русской литературы. Можно сказать, что споры об опере Аблесимова, начавшиеся в XVIII веке, продолжаются и в XX столетии. В них приняли участие виднейшие советские литературоведы, справедливо опровергающие распространенное в XIX веке мнение о подражательном характере «Мельника», будто бы возникшего под прямым воздействием «Деревенского колдуна» Руссо. Глубокую и проницательную оценку пьесы Аблесимова дал П. Н. Берков,

professionellen Niveau geschrieben, in der Tradition der italienischen Opera buffa, voll von einfachen und melodischen Arien und effektiven Ensembles, und fand beim Publikum großen Anklang. Sehr beliebt waren zwei Arien von Stepan dem Sbitenverkäufer, die in alle populären Liederbücher aufgenommen wurden: „Das Glück baut alles in der Welt auf“ und „Es scheint nicht falsch, alles in der Welt kann gekauft und verkauft werden“. Die musikalische Sprache dieser Arien ist trotz einiger schablonenhafter, buffo-artiger Intonationen den Techniken der intonatorischen Charakterisierung in den Opern von Paschkewitsch auffallend nahe (der Grund für diese Nähe liegt wohl in der Dramaturgie von Knjaschnin, dem Lieblingsdramatiker und Mitarbeiter von Paschkewitsch, an den sich auch Bullandt wandte). Angesichts des durchschlagenden Erfolgs des „Sbitenverkäufers“ komponierte und inszenierte Pawilschtschikow 1790 eine amüsante parodistische Komödie „Der Müller und der Sbitenverkäufer“, in der er die Vorzüge der bodenständigen, originellen Oper von Ablessimow-Sokolowski gegenüber der etwas eklektischen, französisch inspirierten Oper von Knjaschnin-Bullandt unter Beweis stellte.

Das anhaltende Bühnenleben von „Der Müller“ hat immer wieder die Aufmerksamkeit von Historikern der russischen Literatur auf sich gezogen. Man kann sagen, dass die Debatten über Ablessimows Oper, die im 18. Jahrhundert begannen, bis ins 20. Jahrhundert andauerten. Die bedeutendsten sowjetischen Literaturhistoriker beteiligten sich an ihnen und widerlegten zu Recht die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Meinung über den Nachahmungscharakter von „Der Müller“, als ob er unter dem direkten Einfluss von Rousseaus „Der Dorfwahrsager“ entstanden wäre. Eine

раскрывший в ее непритязательном сюжете тему крестьянских надежд и чаяний, мечты народа о «вольном земледельце».

Разноречивой оказалась оценка оперы и в советском музыкознании. А. С. Рабинович в содержательном, новаторском для своего времени исследовании «Русская опера до Глинки» (1948) все же рассматривает ее как компромиссное, развлекательное произведение, удачно скроенное в угоду широкой публике: «...Пьеса Аблесимова в достаточной степени эклектична. Но именно ее эклектичность и принесла автору победу: конечно выиграл не метод эклектизма, как таковой, а удачное его применение». В этом «хорошо подобранном ассортименте» каждый, по словам критика, «мог найти кое-что себе по вкусу» (185, 52).

Несостоятельность этих суждений была опровергнута Т. Н. Ливановой, рассматривавшей оперу Аблесимова в аспекте лучших, демократических тенденций русского искусства XVIII века. Глубокий, развернутый анализ «Мельника» дал Ю. В. Келдыш, по существу впервые судивший об этой опере по подлинным нотным первоисточникам, а не по тем «подновленным» редакциям XIX века, в каких она была известна до недавнего времени.

Разноречивая оценка музыки «Мельника» в русском и советском музыкознании была в значительной мере связана с текстологической стороной его изучения. Партитура оперы дошла до нас не в первоначальной редакции, а в позднейших списках, в виде оркестровых голосов, датированных

тiefgründige und scharfsinnige Einschätzung des Ablessimow-Stücks lieferte P. N. Berkow, der in der unscheinbaren Handlung das Thema der bäuerlichen Hoffnungen und Bestrebungen, die Träume des Volkes von einem „freien Bauern“ aufdeckte.

Auch in der sowjetischen Musikwissenschaft wurde die Oper unterschiedlich bewertet. A. S. Rabinowitsch sieht sie in seiner umfangreichen, für die damalige Zeit bahnbrechenden Studie „Russische Oper vor Glinka“ (1948) dennoch als Kompromiss, als ein unterhaltsames Werk, das erfolgreich auf das breite Publikum zugeschnitten ist: „... Ablessimows Stück ist in ausreichendem Maße eklettisch. Aber es ist gerade sein Eklettizismus, der dem Autor den Sieg gebracht hat: natürlich hat nicht die Methode des Eklettizismus als solche gesiegt, sondern die erfolgreiche Anwendung derselben“. In dieser „wohlgewählten Auswahl“ könne jeder, so der Kritiker, „etwas nach seinem Geschmack finden“ (185, 52).

Die Ungültigkeit dieser Urteile wurde von T. N. Liwanowa widerlegt, die Ablessimows Oper unter dem Gesichtspunkt der besten, demokratischen Tendenzen der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts betrachtete. Eine tiefgründige und detaillierte Analyse von „Der Müller“ lieferte J. W. Keldysch, der diese Oper zum ersten Mal auf der Grundlage der authentischen Originalnoten und nicht auf der Grundlage der bis vor kurzem bekannten „überarbeiteten“ Ausgaben aus dem 19. Jahrhundert.

Die unterschiedliche Bewertung der Musik von „Der Müller“ in der russischen und sowjetischen Musikwissenschaft ist größtenteils auf die textliche Seite ihrer Untersuchung zurückzuführen. Die Partitur der Oper ist uns nicht in ihrer ursprünglichen Fassung überliefert, sondern in späteren Verzeichnissen in Form von Orchesterstimmen aus dem

1806 годом. Однако и этот вариант в XIX веке подвергся сильному изменению: в 50-х годах весь нотный текст был заново отредактирован (по-видимому, кем-то из дирижеров) в связи с новой постановкой оперы в Александрийском театре. А затем, уже на основе этой редакции, в издательстве П. Юргенсона впервые вышел печатный клавир «Мельника» (1884), прочно утвердившийся в музыкальной практике. Это издание и поныне является единственным широко известным вариантом оперы Аблесимова — Соколовского <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> В советский период юргенсоновский клавир «Мельника» неоднократно перепечатывался, при этом с ошибочным указанием на авторство Е. Фомина (а не Соколовского). В 1984 году партитура «Мельника» в ранней редакции 1806 года, полностью восстановленная и отредактированная музыковедом Ц. А. Сосновцевой, вышла в серии «Памятники русского музыкального искусства», вып. 10 (фрагменты опубликованы ранее; см.: 107).

Но даже при наличии этих редакционных изменений, значительно искажающих первоначальный облик партитуры Соколовского (изменены тональности, тесситура вокальных партий, значительно упрощена и сглажена оркестровая фактура, лишенная характерной старинной орнаментики), музыка «Мельника» живет благодаря удивительно меткому, естественному отбору иародно-песенного материала.

Возвращаясь к вопросу о сценической жизнеспособности «Мельника», одержавшего в этом смысле победу над всеми своими «соперниками», следует в первую очередь отметить мастерство песенной портретной характеристики,

Январь 1806. Aber auch diese Fassung wurde im 19. Jahrhundert stark verändert: In den 50er Jahren wurde die gesamte Partitur (offenbar von einem der Dirigenten) im Zusammenhang mit einer Neuinszenierung der Oper am Theater von Alexandria neu bearbeitet. Und schon auf der Grundlage dieser Überarbeitung erschien die erste gedruckte Klavierfassung von „Der Müller“ (1884) im Verlag von P. Jurgenson, der sich in der musikalischen Praxis fest etablierte. Diese Ausgabe ist immer noch die einzige weithin bekannte Fassung der Oper von Ablessimow - Sokolowski <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Während der Sowjetzeit wurde Jurgensons Klavierauszug von „Der Müller“ wiederholt nachgedruckt, wobei es fälschlicherweise J. Fomin (und nicht Sokolowski) zugeschrieben wurde. Im Jahr 1984 wurde die Partitur von „Der Müller“ in der frühen Fassung von 1806 vollständig restauriert und von der Musikwissenschaftlerin Z. A. Sosnowzewa in der Reihe „Denkmäler der russischen Musikkunst“, Band 10, veröffentlicht (früher veröffentlichte Fragmente; siehe: 107).

Doch trotz dieser redaktionellen Änderungen, die das ursprüngliche Erscheinungsbild von Sokolowskis Partitur erheblich entstellen (Tonalität und Tessitur der Gesangsstimmen wurden verändert, die Orchesterstruktur wurde erheblich vereinfacht und geglättet und ihrer charakteristischen antiken Verzierungen beraubt), lebt die Musik von „Der Müller“ dank einer erstaunlich treffenden und natürlichen Auswahl des Volksliedmaterials weiter.

Um zur Frage der Bühnentauglichkeit von „Der Müller“ zurückzukommen, der in dieser Hinsicht über alle seine „Konkurrenten“ triumphierte, muss man zunächst die Meisterschaft des Komponisten, aber auch des Librettisten bei der Charakterisierung der

проявленное не только композитором, но и либреттистом, точно обозначившим в каждом номере «голоса» народных песен и сумевшим придать им сценическую жизнь.

Другая причина успеха — цельность драматургии, прочно объединившей сценическое действие, музыку, текст. В «Мельнике» зритель, по существу, впервые столкнулся с русской музыкальной комедией, где каждый из музыкальных эпизодов всецело оправдан сценической ситуацией. Недаром, говоря о принципах комической оперы, Державин писал: «но всем предпочитается г. Аблесимова Мельник, по естественному плану, завязке и языку простому» (79, 604).

Этот «естественный план» последовательно выдержан и в самой музыкальной композиции, сделанной скромным, малоизвестным, но, видимо, хорошо образованным музыкантом, прекрасно чувствующим сценическую природу оперного спектакля. Соколовский естественно и просто осуществляет экспозицию каждого героя в соответствующем песенном номере, сопоставляя образы Мельника и Филимона в I действии, Анюты и Филимона во II акте. Развитие сценической интриги в каждом из трех действий умело подведено к финальному ансамблю. Одной из кульминаций служит дуэт стариков — Фетиньи и Анкудина в конце II действия. Еще более важную смысловую функцию развязки выполняют знаменитые куплеты Мельника об однодворце — этом идеале крестьянина, свободном земледельце: «Сам помещик, сам крестьянин, сам холоп и сам боярин, сам и пашет, сам орет и с крестьян оброк берет».

Эти узловыe номера, написанные композитором самостоятельно, без опоры на цитированный материал, не случайно совпадают с важнейшими

Liedporträts hervorheben, der die „Stimmen“ der Volkslieder in jeder Nummer genau identifizierte und es schaffte, ihnen Bühnenleben zu verleihen.

Ein weiterer Grund für seinen Erfolg ist die Integrität der Dramaturgie, die Bühnenhandlung, Musik und Text fest miteinander verbindet. In „Der Müller“ erlebte das Publikum zum ersten Mal eine russische Musikkomödie, in der jede der musikalischen Episoden durch die Bühnensituation voll gerechtfertigt ist. Nicht umsonst schrieb Derschawin über die Prinzipien der komischen Oper: „Aber Herrn Ablessimows „Müller“ ist wegen seines natürlichen Plans, seiner Handlung und seiner einfachen Sprache allen vorzuziehen“ (79, 604).

Dieser „natürliche Plan“ wird auch in der musikalischen Komposition selbst konsequent beibehalten, die von einem bescheidenen, wenig bekannten, aber offensichtlich gut ausgebildeten Musiker mit einem perfekten Gespür für den Bühnencharakter einer Opernaufführung geschaffen wurde. Sokolowski realisiert auf natürliche und einfache Weise die Exposition jeder Figur in der entsprechenden Liednummer, indem er die Bilder von Müller und Filimon im ersten Akt und von Anjuta und Filimon im zweiten Akt einander gegenüberstellt. Die Entwicklung der Bühnenintrigen in jedem der drei Akte wird gekonnt zum Schlussensemble gebracht. Einer der Höhepunkte ist das Duett zwischen den alten Männern Fetinja und Ankudin am Ende des zweiten Aktes. Eine noch wichtigere semantische Funktion der Auflösung erfüllt der berühmte Vers von Müller über den Bauern - das Ideal des Bauern, des freien Bauern: „Der Gutsbesitzer selbst, der Bauer selbst, der Leibeigene selbst und der Bojar selbst, er selbst pflügt, er selbst schreit und nimmt die Bauernsteuer“.

Es ist kein Zufall, dass diese kniffligen Nummern, die der Komponist unabhängig und ohne Rückgriff auf zitiertes Material geschrieben hat, mit

сюжетными моментами пьесы. И остроумная сцена перебранки стариков, выполненная в духе аналогичных комических сцен Филидора, и буффонная «загадка Мельника», умело сочетающая прием быстрой скороговорки с ритмом русской плясовой, указывают на несомненную одаренность русского музыканта, сумевшего живо ощутить народный стиль комедии Аблесимова. Здесь полностью отсутствует та стилистическая пестрота, которой отмечены все предшествующие русские оперы, с их явным противоречием между текстом и музыкой. И если «Мельника» в популярной литературе нередко называли «первой русской оперой», то это определение, исторически неточное, все же имеет свои основания.

Восьмидесятые годы XVIII века — период наиболее активного роста русского музыкального театра, характеризующийся в то же время важными сдвигами общекультурного значения. После подавления пугачевского восстания, после жестоких репрессий наступает новая волна крестьянского освободительного движения и новый подъем русской общественной мысли. В 1782 году ставится на сцене «Недоросль» Фонвизина; в 1789 году Радищев заканчивает «Путешествие из Петербурга в Москву». Развертывается широкая издательская и просветительская деятельность Новикова, руководившего Московской университетской типографией и газетой «Московские ведомости»<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Видное место среди изданий Московского университета занимали русские оперные либретто, а также переводные тексты французских комических опер. Это немало

ден wichtigsten Momenten der Handlung des Stücks zusammenfallen. Sowohl die witzige Szene des Gezänks der alten Männer, die im Geiste ähnlicher komischer Szenen von Philidor aufgeführt wird, als auch das Bouffon „Müllers Rätsel“, das geschickt die Technik des Schnellschusses mit dem Rhythmus eines russischen Tanzes verbindet, zeigen das unzweifelhafte Talent des russischen Musikers, der den volkstümlichen Stil von Ablessimows Komödie lebhaft zu spüren vermochte. Die stilistische Vielfalt, die alle früheren russischen Opern kennzeichnete, mit ihrem scheinbaren Widerspruch zwischen Text und Musik, fehlt hier völlig. Und wenn „Der Müller“ in der Populärliteratur oft als „erste russische Oper“ bezeichnet wird, so hat diese historisch ungenaue Definition doch ihre Berechtigung.

Die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts - die Zeit des aktivsten Wachstums des russischen Musiktheaters, gleichzeitig gekennzeichnet durch wichtige Verschiebungen der allgemeinen kulturellen Bedeutung. Nach der Niederschlagung des Pugatschow-Aufstandes, nach den brutalen Repressionen, kommt es zu einer neuen Welle der bäuerlichen Befreiungsbewegung und zu einem neuen Aufschwung im russischen öffentlichen Denken. Im Jahr 1782 wird „Der Landjunker“ von Fonwisin auf die Bühne gebracht, 1789 beendet Radischtschew die „Reise von St. Petersburg nach Moskau“. Umfangreiche publizistische und pädagogische Aktivitäten von Nowikow, der die Moskauer Universitätsdruckerei und die Zeitung „Moskauer Wedomosti“ leitete<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Russische Opernlibretti sowie übersetzte Texte französischer komischer Opern nahmen unter den Veröffentlichungen der Moskauer Universität einen herausragenden Platz

способствовало популяризации оперного театра.

Расширяется театральная жизнь Москвы и Петербурга; в 1780 году театр Меддокса переходит во вновь отстроенное обширное здание Петровского театра, осенью 1779 года в Петербурге формируется вольный театр Книппера, руководимый виднейшим русским актером И. А. Дмитриевским и замечательным музыкантом В. А. Пашкевичем. И на московской, и на петербургской сцене выдвигаются одаренные актеры-певцы «синтетического профиля», в равной мере владевшие сценическим, комедийным мастерством и отличной вокальной школой. Вошли в историю имена А. М. Крутицкого и Я. С. Воробьева в Петербурге, А. Г. Ожогина в Москве (первого исполнителя роли Мельника) и знаменитой Е. С. Сандуновой, выступавшей сначала на Петербургской, а затем на московской сцене. В такой обстановке бурный рост русской оперы был исторически обусловленным, закономерным явлением.

Два выдающихся русских музыканта берут на себя основную творческую роль в развитии национальной оперы этого периода — В. А. Пашкевич и Е. И. Фомин. Значительный вклад в оперу внес также Д. С. Бортнянский, которому вообще принадлежит ведущая роль в ряду «строителей» русской национальной композиторской школы. Но оперная продукция Бортнянского, работавшего только для придворной любительской труппы, была настолько узкой по своей социальной функции, что его оперы оказались несколько в стороне от главной магистрали русского музыкального искусства.

И Фомин, и Пашкевич по праву могут быть названы создателями национальной комической оперы. В

ein. Dies trug wesentlich zur Popularisierung des Operntheaters bei.

Erweiterung des Theaterlebens in Moskau und St. Petersburg; 1780 zog das Meddox-Theater in das neu errichtete riesige Gebäude des Petrowski-Theaters um, im Herbst 1779 wurde in St. Petersburg ein freies Theater Knipper gegründet, das von dem bekanntesten russischen Schauspieler I. A. Dmitrewski und einem bemerkenswerten Musiker W. A. Paschkewitsch geleitet wurde. Und auf der Moskauer und St. Petersburger Bühne legten begabte Schauspieler-Sänger „synthetisches Profil“, ebenso im Besitz Bühne, komödiantische Fähigkeiten und hervorragende Gesangsschule. Sind in die Geschichte eingegangen, die Namen von A. M. Krutizki und J. S. Worobjow in St. Petersburg, A. G. Oschogin in Moskau (die erste Darstellerin der Rolle des Müllers) und die berühmte J. S. Sandunowa, die zunächst in St. Petersburg und dann auf der Moskauer Bühne auftrat. In einem solchen Umfeld war das schnelle Wachstum der russischen Oper ein historisch bedingtes, natürliches Phänomen.

Zwei herausragende russische Musiker spielen die schöpferische Hauptrolle in der Entwicklung der nationalen Oper dieser Periode - W. A. Paschkewitsch und J. I. Fomin. Einen bedeutenden Beitrag zur Oper leistete auch D. S. Bortnjanski, dem allgemein die führende Rolle unter den „Erbauern“ der russischen Nationalkomponistenschule zukommt. Aber die Opernproduktion von Bortnjanski, der nur für die höfische Amateurtruppe arbeitete, war in ihrer gesellschaftlichen Funktion so eng, dass seine Opern von der Hauptstraße der russischen Musikkunst etwas entfremdet waren.

Sowohl Fomin als auch Paschkewitsch können zu Recht als die Schöpfer der nationalen komischen Oper bezeichnet



их творчестве нашли полное выражение те жанры, которые только формировались в предшествующем десятилетии. И что особенно важно, у каждого из них ярко проявилась своя творческая индивидуальность, позволяющая судить о ранней русской опере уже не по каким-то общим жанровым признакам, а по конкретному решению данной задачи.

Оба композитора подлинно национальны. Оба отдавали свои силы только русской опере, только отечественному театру (наличие хоровых сочинений у Пашкевича — факт второстепенный, связанный с его службой в Придворной капелле). Оба в подходе к оперному жанру опирались на достижения русской литературы: Княжнин, Львов, Крылов — их сотрудники. Оба в высокой степени профессиональны, оба прошли крепкую, в полном смысле слова европейскую школу музыкального образования и, несомненно, отлично знали западноевропейскую оперу своего времени, хотя круг этих интересов у них был, по-видимому, различным.

Но на этом и заканчиваются черты сходства. У каждого из композиторов — свой творческий облик, своя жизненная и творческая судьба.

Творчество старшего из них - Пашкевича более едино и цельно по своим художественным тенденциям. Его основной жанр — бытовая комедия, при этом с ярко выраженным сатирическим уклоном. А. С. Рабинович, впервые отдавший должное этому «отцу русской комической оперы», правильно оценивает его как мастера острой и меткой музыкальной характеристики. Совершенно справедливы и те параллели с французской оперой, которые он приводит в анализах опер

werden. In ihrem Werk kamen die Gattungen, die sich im vorangegangenen Jahrzehnt gerade herausgebildet hatten, voll zum Ausdruck. Und, was besonders wichtig ist, jeder von ihnen zeigte deutlich seine eigene schöpferische Individualität, die es uns erlaubt, die frühe russische Oper nicht nach einigen allgemeinen Gattungsmerkmalen zu beurteilen, sondern nach einer spezifischen Lösung für ein bestimmtes Problem.

Beide Komponisten sind wirklich national. Beide widmeten sich nur der russischen Oper, nur dem Nationaltheater (das Vorhandensein von Chorwerken von Paschkewitsch ist eine nebensächliche Tatsache, die mit seinem Dienst in der Hofkapelle zusammenhängt). Beide stützten sich bei ihrer Annäherung an das Genre der Oper auf die Errungenschaften der russischen Literatur: Knjaschnin, Lwow und Krylow waren ihre Mitarbeiter. Beide waren hochprofessionell, beide hatten eine starke, im wahrsten Sinne des Wortes, europäische Musikschule durchlaufen und verfügten zweifellos über eine ausgezeichnete Kenntnis der westeuropäischen Oper ihrer Zeit, auch wenn die Bandbreite ihrer Interessen offensichtlich unterschiedlich war.

Aber damit enden die Gemeinsamkeiten auch schon. Jeder der Komponisten hat sein eigenes kreatives Bild, sein eigenes Leben und sein eigenes kreatives Schicksal.

Das Werk des ältesten von ihnen - Paschkewitsch - ist in seinen künstlerischen Tendenzen einheitlicher und ganzheitlicher. Sein Hauptgenre ist die alltägliche Komödie mit einer ausgeprägten satirischen Tendenz. A. S. Rabinowitsch, der diesen „Vater der russischen komischen Oper“ als erster gewürdigt hat, schätzt ihn richtig als einen Meister der scharfen und treffenden musikalischen Charakterisierung ein. Die Parallelen zur französischen Oper, die er in seinen Analysen von Paschkewitschs Opern

Пашкевича «Скупой» и «Несчастье от кареты». В отличие от Фомина, тяготевшего к сфере италянской оперы-буффа и на этих образцах воспитанного, Пашкевич в своих исканиях явно ориентируется на стиль Филидора, отчасти Монсиньи и Гретри. Его острые, броские вокальные мелодии, основанные на фразах короткого дыхания, сразу же обнаруживают ту реалистическую тенденцию к обрисовке живых черт человеческого характера, какой отмечена эстетика французских композиторов в эпоху Дидро. При этом каждая из его бытовых опер обладает своим стилистическим обликом. Три его лучших создания — оперы «Несчастье от кареты» (1779), «Скупой» (1781) и «Как поживешь, так и прослывешь» (1782—1792) — весьма выразительно отражают состояние русской драматургии этого времени с характерным для нее триединством: сентиментализм, классицизм и бытовой реализм критического толка.

Черты «слезной» чувствительной комедии, взывающей к гуманности зрителей, находят выражение в опере «Несчастье от кареты», в созданных Пашкевичем образах молодых крестьян и их верной любви, принесенной в жертву «барским затеям».

Еще более интересна, своеобразна вторая известная нам опера — «Скупой». В своем драматургическом развитии она заметно опирается на крепкий каркас классицистской, мольеровской комедии, переплавленной Княжниным в атмосфере русского быта. Самобытную трактовку классицистский сюжет приобретает в самой музыке Пашкевича, сумевшего значительно динамизировать оперную форму и воплотить

„Der Geizige“ und „Unglück wegen einer Kutsche“ anführt, sind absolut gerechtfertigt. Im Gegensatz zu Fomin, der sich in die Sphäre der italienischen Opera buffa begeben hat und mit diesen Vorbildern aufgewachsen ist, orientiert sich Paschkewitsch bei seiner Suche eindeutig am Stil von Philidor, teilweise Monsigny und Grétry. Seine scharfen, eingängigen Gesangsmelodien, die auf kurzen Atemphrasen beruhen, lassen sofort jene realistische Tendenz erkennen, die lebendigen Züge des menschlichen Charakters zu skizzieren, die die Ästhetik der französischen Komponisten in der Ära Diderots prägte. Zugleich hat jede seiner heimischen Opern ihr eigenes stilistisches Erscheinungsbild. Seine drei besten Werke - die Opern „Unglück wegen einer Kutsche“ (1779), „Der Geizige“ (1781) und „Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt“ (1782-1792) - spiegeln sehr ausdrucksvoll den Zustand der russischen Dramaturgie jener Zeit mit ihrer charakteristischen Dreifaltigkeit wider: Sentimentalismus, Klassizismus und kritischer Realismus im Alltagsleben.

Die Züge einer „tränenreichen“, sensiblen Komödie, die an die Menschlichkeit des Publikums appelliert, kommen in der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ zum Ausdruck, in den von Paschkewitsch geschaffenen Bildern junger Bauern und ihrer treuen Liebe, die den „Machenschaften der Gutsherren“ zum Opfer fallen.

Die zweite uns bekannte Oper, „Der Geizige“, ist noch interessanter und origineller. In ihrer dramaturgischen Entwicklung stützt sie sich auf ein starkes Gerüst der klassizistischen Komödie Molières, das von Knjaschnin in die Atmosphäre des russischen Alltagslebens eingeschmolzen wurde. Die klassizistische Handlung erfährt in der Musik von Paschkewitsch eine einzigartige Interpretation, der es gelungen ist, die Opernform deutlich zu dynamisieren und die Wirksamkeit der

действенность интриги в живом развитии сольных и ансамблевых сцен (см.: 132, 264).

И наконец, важным завоеванием русской оперной драматургии явилась известная опера «Как поживешь, так и прослывешь» («Санктпетербургский гостиный двор»), созданная Пашкевичем совместно с талантливым писателем-драматургом из крепостных — М. А. Матинским. По своей популярности она соперничала с «Мельником» и в течение многих лет привлекала лучших актеров Москвы и Петербурга.

Сложная, запутанная история создания этой оперы прояснилась сравнительно недавно, благодаря усилиям советских музыковедов (см.: 118; 133; 131). Впервые поставленная в 1782 году в театре Книппера, опера шла затем в Москве под названием «Санктпетербургский гостиный двор», а в 1792 году была вновь переработана для постановки на петербургской придворной сцене. В этой второй редакции и дошла до нас партитура, написанная рукой Пашкевича.

Литературный текст оперы, сохранившийся в обеих редакциях, судя по этим печатным изданиям, также подвергся переработке. В еще большей степени эти изменения коснулись, по-видимому, самой музыки, в которой, по собственному признанию Матинского, было «подведено лучшее согласие трудами придворного музыканта г. Пашкевича» (145). Тщательные исследования последних лет показывают, что Пашкевич, работая в театре Книппера, был, по всей вероятности, автором не только второй, но и первой, более ранней редакции оперной партитуры, в которой Матинский мог только указать «голоса» народных песен и дать простейшие варианты отдельных музыкальных номеров.

Intrige in der lebendigen Entwicklung der Solo- und Ensembleszenen zu verkörpern (siehe: 132, 264).

Eine wichtige Errungenschaft der russischen Operndramaturgie war schließlich die berühmte Oper „Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt“ („St. Petersburger Gostiny Dwor“), die Paschkewitsch zusammen mit dem talentierten Autor und Dramatiker M. A. Matinski aus dem Leibeigenenstand schuf. In seiner Popularität konkurrierte es mit „Der Müller“ und zog viele Jahre lang die besten Schauspieler Moskaus und St. Petersburgs an.

Die komplexe und verwirrende Entstehungsgeschichte dieser Oper ist erst in jüngster Zeit dank der Bemühungen der sowjetischen Musikwissenschaftler geklärt worden (siehe: 118; 133; 131). Die Oper wurde 1782 im Knipper-Theater uraufgeführt, dann in Moskau unter dem Titel „St. Petersburgs Gostiny Dwor“ gespielt und 1792 für die Petersburger Hofbühne neu bearbeitet. Die von Paschkewitschs Hand geschriebene Partitur ist in dieser zweiten Fassung erhalten geblieben.

Der literarische Text der Oper, der in beiden Ausgaben erhalten ist, wurde ebenfalls überarbeitet, wenn man nach diesen gedruckten Ausgaben urteilt. In noch stärkerem Maße betrafen diese Änderungen offenbar die Musik selbst, die nach Matinskis eigenem Eingeständnis „durch die Arbeit des Hofmusikers Herrn Paschkewitsch in bessere Harmonie gebracht wurde“ (145). Sorgfältige Nachforschungen in den letzten Jahren haben ergeben, dass Paschkewitsch, der in Knippers Theater arbeitete, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur der Autor der zweiten, sondern auch der ersten, früheren Fassung der Opernpartitur war, in der Matinski nur die „Stimmen“ der Volkslieder andeuten und die einfachsten Versionen der einzelnen Musiknummern wiedergeben konnte.

Но какой бы ни была действительная степень участия композитора в первой редакции «Гостиного двора», второй вариант партитуры со всей убедительностью демонстрирует в ней творческий почерк Пашкевича.

Замечательные по мастерству реализма ансамбли «Гостиного двора», ставшие уже хрестоматийным материалом в учебниках по истории музыки, думается, не могли быть написаны никем другим из работавших тогда в России композиторов. Великолепны и краткие монологи-портреты отдельных действующих лиц (арии Сквалыгина, Крючкодея), которые в своей острой характеристичности вполне оправдывают эпитет, присвоенный Пашкевичу А. С. Рабиновичем: «Даргомыжский XVIII века».

Особое место в творчестве Пашкевича занимает сказочная опера «Февей», созданная в 1786 году по заказу и на либретто Екатерины II. В ней много ценных находок, касающихся в основном трактовки народных сцен. Среди русских сказочных опер XVIII века это произведение наиболее удачно в музыкальном отношении. Однако талант Пашкевича здесь явно подавлен псевдонародной тенденциозностью екатерининского либретто, слабой и рыхлой драматургией и пышностью театрального зрелища. Написанная им музыка в такой же мере выглядит в «Февее» «инкрустацией», как и его позднейшая работа — свадебные хоры из пьесы «Начальное управление Олега», отмеченные нами ранее.

В другом направлении развертывалась деятельность младшего современника Пашкевича — Евстигнея Фомина. Различные

Дoch unabhängig vom tatsächlichen Ausmaß der Beteiligung des Komponisten an der ersten Fassung von „Gostiny Dwor“ zeigt die zweite Fassung der Partitur mit voller Überzeugung Paschkewitschs kreative Handschrift.

Die Ensembles von „Gostiny Dwor“, die in den Lehrbüchern der Musikgeschichte bereits zum Lehrstoff geworden sind, zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Beherrschung des Realismus aus und könnten von keinem anderen Komponisten geschrieben worden sein, der zu dieser Zeit in Russland tätig war. Die kurzen Monologe und Porträts einzelner Personen (Arien von Skwalygin und Krjutschkodei) sind ebenfalls hervorragend und rechtfertigen in ihrer scharfen Charakterisierung voll und ganz den Beinamen, den A. S. Rabinowitsch Paschkewitsch gegeben hat: „Dargomyschski des 18. Jahrhunderts“.

Einen besonderen Platz in Paschkewitschs Werk nimmt die Märchenoper „Feweј“ ein, die 1786 auf Befehl und Libretto von Katharina II. entstand. Sie enthält viele wertvolle Erkenntnisse, vor allem über die Interpretation von Volksszenen. Unter den russischen Märchenopern des 18. Jahrhunderts ist dieses Werk das musikalisch gelungenste. Allerdings wird Paschkewitschs Talent hier durch die pseudo-populäre Tendenz des Katharinen-Librettos, die schwache und lockere Dramaturgie und die Üppigkeit des Theaterschauspiels eindeutig unterdrückt. Die Musik, die er geschrieben hat, wirkt wie eine „Verkrustung“ in „Feweј“, ebenso wie sein späteres Werk, die Hochzeitschöre aus dem Stück „Der Regierungsantritt Olegs“, das wir bereits erwähnt haben.

Das Werk von Paschkewitschs jüngerem Zeitgenossen, Jewstignej Fomin, entwickelte sich in eine andere Richtung. Verschiedene Gattungen der

жанры музыкальной комедии у него получают своеобразную идейно-художественную направленность. Принципы характерности, острого сатирического воплощения реальной жизни уступают место более обобщенной и поэтически-окрашенной образности. Очень отличен и музыкальный язык Фомина, тяготеющего к пластически-ясным, широким и закругленным мелодиям, связанным и с русским народным мелосом, и с техникой итальянского бельканто.

В сравнении с Пашкевичем судьба Фомина как композитора оказалась еще более трудной. Современники восхищались его «несравненным талантом» и восхваляли его мелодраму «Орфей», в которой он «оставил незабвенную по себе память». А между тем из всех его сочинений уцелели полностью только три: опера «Ямщики на подставе» на текст Львова, опера «Американцы» (либретто Крылова, вторая редакция текста — Клушина) и мелодрама «Орфей», на текст Княжнина. Два произведения сохранились в оркестровых голосах, и то лишь частично: «Новгородский богатырь Боеславич» и «Золотое яблоко». Три оперы известно только по тексту либретто.

На театральной сцене произведения Фомина исполнялись сравнительно недолго, и популярность их намного уступала широкой известности «Мельника» и «Гостиного двора». Причиной тому, несомненно, было непрочное общественное положение композитора, не удостоенного «царской милости» и не состоявшего в придворном штате. Свою отрицательную роль сыграли также и цензурные условия, помешавшие поставить оперу «Американцы» непосредственно после ее создания, в 1788 году, и малоудачные, несценичные либретто, с которыми

Musikkomödie erhalten bei ihm eine besondere ideologische und künstlerische Ausrichtung. Die Prinzipien der Charakterisierung, der scharfen satirischen Verkörperung des realen Lebens weichen einer allgemeineren und poetisch gefärbten Bildsprache. Fomins musikalische Sprache ist ebenfalls sehr unterschiedlich und tendiert zu plastisch klaren, breiten und abgerundeten Melodien, die sowohl mit russischen Volksmelodien als auch mit der italienischen Belcanto-Technik verbunden sind.

Im Vergleich zu Paschkewitsch war das Schicksal von Fomin als Komponist noch schwieriger. Zeitgenossen bewunderten sein „unvergleichliches Talent“ und lobten sein Melodrama „Orpheus“, in dem er „eine unvergessliche Erinnerung hinterlassen“ habe. Von all seinen Werken sind nur drei vollständig erhalten: die Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ auf einen Text von Lwow, die Oper „Die Amerikaner“ (Libretto von Krylow, zweite Auflage des Textes von Kluschin) und das Melodram „Orpheus“ auf einen Text von Knjaschnin. Zwei Werke sind in Orchesterstimmen überliefert, und zwar nur teilweise: „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ und „Der goldene Apfel“. Drei Opern sind nur aus dem Text des Librettos bekannt.

Fomins Werke wurden nur für relativ kurze Zeit auf der Theaterbühne aufgeführt, und ihre Popularität war weit geringer als die von „Der Müller“ und „Gostiny Dwor“. Der Grund dafür war zweifellos die prekäre gesellschaftliche Stellung des Komponisten, der nicht mit „königlicher Gunst“ geehrt worden war und nicht zum Hofstaat gehörte. Auch die Zensurbedingungen, die eine Aufführung der Oper „Die Amerikaner“ unmittelbar nach ihrer Entstehung im Jahr 1788 verhinderten, und die wenig erfolgreichen nichtbühnentauglichen Libretti, mit denen sich Fomin auseinandersetzen musste, spielten

Фомину пришлось иметь дело. И тем не менее то, что сохранилось в его наследии, бесспорно дает ему почетное место среди русских оперных композиторов XVIII века.

Три центральных произведения Фомина — «Ямщики на подставе», «Американцы», «Орфей» наглядно демонстрируют удивительную широту и разносторонность его дарования. Его «многоликий» талант одинаково ярко проявляет себя и в народно-жанровой бытовой опере, и в блестящей опере-буффа, и в музыкальной трагедии, монодраме.

В то же время есть нечто общее в его творческих исканиях, помогающее восстановить истинный облик этого замечательного русского музыканта, скрытый от нас скудостью биографических сведений.

В отличие от Пашкевича, формировавшегося в более раннюю пору, Фомин — истинный представитель эпохи «Бури и натиска» и русского просветительства радищевского периода. Сентименталистские веяния, отраженные у Пашкевича лишь в сфере «слезной комедии», то есть лирических сцен «Несчастья от кареты», у Фомина приобретают гораздо более широкий и прогрессивный смысл.

Близость к кружку Н. А. Львова и совместная работа с ним обусловили новый взгляд Фомина на песню, как выражение духовной жизни народа. Эта радищевская концепция, полностью раскрывшаяся гораздо позже, в музыке русских классиков, уже начинает проглядывать в маленькой одноактной опере «Ямщики на подставе». Бытовые сцены из народной жизни воспринимаются здесь не в чисто комедийном и не в сатирическом плане, а в аспекте полного и

eine negative Rolle. Nichtsdestotrotz nimmt er mit dem, was von seinem Vermächtnis erhalten geblieben ist, zweifellos einen Ehrenplatz unter den russischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts ein.

Fomins drei Hauptwerke – „Die Kutscher auf der Poststation“, „Die Amerikaner“ und „Orpheus“ - zeigen deutlich die erstaunliche Breite und Vielseitigkeit seines Talents. Sein „facettenreiches“ Talent zeigt sich gleichermaßen in der volkstümlichen Heimatoper, in der brillanten Opera buffa, in der musikalischen Tragödie und im Monodrama.

Gleichzeitig gibt es etwas Gemeinsames in seinen kreativen Bemühungen, das dazu beiträgt, das wahre Bild dieses bemerkenswerten russischen Musikers wiederherzustellen, das uns durch den Mangel an biografischen Informationen verborgen geblieben ist.

Im Gegensatz zu Paschkewitsch, der in einem früheren Stadium entstanden ist, ist Fomin ein echter Vertreter der Epoche von „Sturm und Drang“ und der russischen Aufklärung der Radischtschew-Zeit. Sentimentale Tendenzen, die bei Paschkewitsch nur in der Sphäre der „tränenreichen Komödie“, d.h. in den lyrischen Szenen von „Unglück wegen einer Kutsche“, auftraten, erhalten bei Fomin eine viel breitere und fortschrittlichere Bedeutung.

Die Nähe zum Kreis um N. A. Lwow und die gemeinsame Arbeit mit ihm führten zu Fomins neuer Auffassung vom Lied als Ausdruck des geistigen Lebens des Volkes. Dieses radischtschewistische Konzept, das erst viel später in der Musik der russischen Klassiker voll zur Geltung kam, zeichnet sich bereits in der kleinen einaktigen Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ ab. Alltägliche Szenen aus dem Volksleben werden hier nicht rein komödiantisch oder satirisch aufgefasst, sondern unter dem Aspekt einer vollen

широкого излияния народной души, в различных преломлениях народного чувства: раздумье и удадь, скорбь и радость, величавое спокойствие и буйный задор. Говоря современным языком, опера «бессюжетна», фабула ее не разработана и достаточно трафаретна. Но силой своей музыки Фомин возвысил ее до поэтической картины народной жизни, показав песню в широком развитии. В этом и отразились лучшие стороны русского и европейского, гердеровского сентиментализма, воодушевлявшие и Львова и Фомина.

В великолепной по мастерству опере «Американцы» влияние сентиментализма ощутимо в руссоистской концепции «естественного человека» — прекраснодушного и чистого сердцем дикаря (вспомним известную оперу Гретри «Гурон», навеянную повестью Вольтера «Простодушный»). По стилю близкая лучшим образцам итальянской оперы-буффа, опера полна юмора, искрометного веселья; в ней много иронических намеков на «жизненные нестроения» русской действительности. И в то же время обрисованные Фоминым обаятельные образы юной дикарки Сореты и благородного Ацема — вождя индейцев настойчиво подсказывают другой, философский подтекст пьесы: желание скрыться, уйти из мира лицемерия и насилия в мир чистых и первозданных чувств. Эта концепция в поэтически-образной форме выражена в прелестной, помпозно-грациозной арии Сореты, прямо напоминающей лирические темы великого современника Фомина (опера «Американцы» — ровесница «Дон-Жуана»).

und breiten Entfaltung der Volksseele, in verschiedenen Brechungen des Volksgefühls: Nachdenklichkeit und Tüchtigkeit, Trauer und Freude, majestätische Ruhe und überschwängliche Leidenschaft. Die Oper ist, modern ausgedrückt, „handlungslos“, ihre Handlung wird nicht entwickelt und ist eher formelhaft. Aber mit der Kraft seiner Musik erhob Fomin sie zu einem poetischen Bild des Volkslebens, das das Lied in seiner breiten Entwicklung zeigt. Darin spiegeln sich die besten Aspekte des russischen und europäischen, herderianischen Sentimentalismus wider, der sowohl Lwow als auch Fomin inspirierte.

In der hervorragend gestalteten Oper „Die Amerikaner“ ist der Einfluss des Sentimentalismus in der rousseauistischen Konzeption des „natürlichen Menschen“ - eines Wilden mit schönem Herzen und reinem Herzen - spürbar (man denke an Grétrys berühmte Oper „Le Huron“, inspiriert von Voltaires Erzählung „Der Freimütige“). In einem Stil, der den besten Beispielen der italienischen Opera buffa nahe kommt, ist die Oper voller Humor und sprühendem Spaß; sie enthält viele ironische Anspielungen auf die „Lebensprobleme“ der russischen Realität. Und gleichzeitig deuten Fomins bezaubernde Bilder der jungen Wilden Soretta und des edlen Atsem, des Indianerhäuptlings, eindringlich auf einen anderen, philosophischen Subtext des Stücks hin: den Wunsch zu entkommen, aus der Welt der Heuchelei und Gewalt in die Welt der reinen und unverfälschten Gefühle zu fliehen. Dieses Konzept kommt in poetischer und bildlicher Form in der lieblichen, mozartschen, anmutigen Arie Soretta zum Ausdruck, die direkt an die lyrischen Themen von Fomins großem Zeitgenossen erinnert (die Oper „Die Amerikaner“ ist genauso alt wie Don Giovanni).

В следующем сочинении Фомина — музыкальной трагедии «Орфей» со всей силой зазвучал уже протестующий голос освобожденного чувства и проявились типичные настроения «Бури и натиска», прорывающиеся сквозь строгие рамки античного, классического сюжета.

Современницами опер Фомина (те же 1786—1787 годы) явились сценические произведения Бортнянского, написанные для любительской труппы при «малом дворе» наследника Павла, где композитор выполнял служебные обязанности капельмейстера и руководителя всех «музыкальных увеселений».

Французский текст опер Бортнянского («Празднество сеньора», «Сокол» и «Сын-соперник»), присущий им оттенок условного, галантного стиля и узкая сфера их сценической жизни—все это, казалось, бы, ограничивает их значение в русском искусстве. Однако по своей художественной ценности и внутреннему богатству они настолько возвышаются над уровнем «придворного спектакля», что это заставляет причислить их к лучшим завоеваниям русской оперной литературы доглинкинского периода. Именно так оценивал эти изящные, уравновешенные, стройные оперные композиции Б. В. Асафьев, впервые обративший на них пристальное внимание в своем очерке (11).

По своему сюжетному и образному строю оперы Бортнянского приближаются к излюбленному аристократическому жанру пасторали, хотя две из них, более зрелые, уже переходят за рамки этих традиций. Но как резко отличаются они от чисто внешних, условных «увеселительных» представлений типа «Деревенского праздника». Все здесь подчинено тонкому вкусу художника, его мастерству и чувству

In Fomins nächstem Werk, der musikalischen Tragödie „Orpheus“, wurde die protestierende Stimme des befreiten Gefühls mit aller Kraft hörbar, und die typischen Stimmungen des „Sturm und Drangs“, die den strengen Rahmen der antiken, klassischen Handlung durchbrechen, kamen zum Ausdruck.

Zeitgleich mit Fomins Opern (ebenfalls 1786-1787) entstanden Bühnenwerke von Bortnjanski für die Amateurtruppe am „Kleinen Hof“ des Erben Paul, wo der Komponist die offiziellen Aufgaben des Kapellmeisters und Leiters aller „musikalischen Unterhaltungen“ wahrnahm.

Der französische Text von Bortnjanskis Opern („Das Fest des Lehnsherrn“, „Der Falke“ und „Der Sohn als Rivale“), die ihnen innewohnende Schattierung des konventionellen, galanten Stils und der enge Rahmen ihres Bühnenlebens scheinen ihre Bedeutung in der russischen Kunst zu begrenzen. In Bezug auf ihren künstlerischen Wert und ihren inneren Reichtum erheben sie sich jedoch so hoch über das Niveau der „Hofaufführung“, dass es notwendig ist, sie zu den besten Errungenschaften der russischen Opernliteratur der Vor-Glinka-Periode zu zählen. So beurteilte B. W. Assafjew diese anmutigen, ausgewogenen und schlanken Opernkompositionen, der sich in seinem Essay (11) erstmals eingehend mit ihnen befasste.

In ihrer erzählerischen und bildlichen Struktur stehen Bortnjanskis Opern dem beliebten aristokratischen Genre der Pastorale nahe, obwohl zwei von ihnen, die reiferen, bereits über diese Traditionen hinausgehen. Aber wie stark unterscheiden sie sich von rein äußerlichen, konventionellen „Vergnügungs“-Aufführungen vom Typ „Dorffest“. Hier ist alles dem feinen Geschmack des Künstlers, seinem Geschick und seinem Augenmaß



меры. Бортнянский не делает попыток русифицировать предложенный ему текст чувствительных пьес Лафермиера и следует французской традиции. Однако и здесь он остается самим собой. Изящество и грация французской ариетты, плавность итальянского кантиленного стиля, усвоенного Бортнянским от его учителей, — все здесь естественно, органично переплавляется в простом, ясном вокальном стиле русского композитора, присущем и его камерной музыке, и его хоровым концертам. Прекрасное владение оперной формой, симфоническое мастерство (увертюра к опере «Сын-соперник» — одна из вершин раннего русского симфонизма) и классически-стройная организация музыкального материала выдают руку большого мастера, явно превосходящего всех русских композиторов того времени своим профессионализмом.

Стиль Бортнянского как бы синтезирует классическую стройность с мягкой, сентиментальной чувствительностью. Воздействие сентиментализма в его интимной, чисто лирической сфере (Карамзин, Дмитриев, Нелединский-Мелецкий) у этого композитора проявилось особенно наглядно в силу созерцательной, элегической настроенности его творчества. Открыв свой оперный цикл изящной пасторалью «Празднество сеньора», он создал в последней опере этого триптиха — «Сын-соперник» — прекрасный образец оперы-комедии — камерной, интимной, исполненной психологической чуткости. Все это делает Бортнянского тонким выразителем лирической линии в русском искусстве. Утонченный психологический строй его оперы роднит ее с такими явлениями, как

untergeordnet. Bortnjanski unternimmt keinen Versuch, den Text der ihm angebotenen einfühlsamen Stücke von Lafermière zu russifizieren und folgt der französischen Tradition. Doch auch hier bleibt er sich selbst treu. Die Eleganz und Anmut der französischen Arietta, die Flüssigkeit des italienischen Kantilenenstils, die Bortnjanski von seinen Lehrern gelernt hat - alles verschmilzt hier ganz natürlich und organisch mit dem einfachen, klaren Gesangsstil des russischen Komponisten, der sowohl seiner Kammermusik als auch seinen Chorkonzerten eigen ist. Die exzellente Beherrschung der Opernform, die symphonische Meisterschaft (die Overture zur Oper „Der Sohn als Rivale“ ist einer der Höhepunkte des frühen russischen Symphonismus) und die klassisch strukturierte Organisation des musikalischen Materials verraten die Hand eines großen Meisters, der mit seiner Professionalität alle russischen Komponisten seiner Zeit deutlich übertraf.

Bortnjanskis Stil scheint eine Synthese aus klassischer Struktur und sanfter, sentimentaler Empfindung zu sein. Der Einfluss des Sentimentalismus in seiner intimen, rein lyrischen Sphäre (Karamsin, Dmitrijew, Neledinski-Melezkij) war bei diesem Komponisten aufgrund der kontemplativen, elegischen Stimmung seiner Werke besonders deutlich. Nachdem er seinen Opernzyklus mit dem eleganten Pastorale „Das Fest des Lehnsherrn“ eröffnet hatte, schuf er mit der letzten Oper dieses Triptychons – „Der Sohn als Rivale“ - ein schönes Beispiel für eine Opernkomödie - kammermusikalisch, intim und voller psychologischer Sensibilität. All dies macht Bortnjanski zu einem subtilen Exponenten der lyrischen Linie in der russischen Kunst. Die raffinierte psychologische Struktur seiner Oper stellt sie in eine Reihe mit Phänomenen wie der Porträtmalerei von

портретная живопись Боровиковского или лирическая поэзия Карамзина.

Деятельность Пашкевича, Фомина и Бортнянского в области оперы почти не затронула последнее десятилетие XVIII века. Реакция последних лет екатерининского царствования, а затем мрачные годы правления Павла заметно подавили общественный У интерес к оперному театру и сузили театральные репертуар. Постановка мелодрамы «Орфей» в Петербурге (1792), новая редакция «Гостиного двора» (1792) и запоздалая премьера «Американцев», состоявшаяся уже в начале XIX века (1800), — вот, пожалуй, и все события, которыми характеризуется оперно-театральная жизнь этого времени. К ним, естественно, нельзя причислить музыку пресловутых екатерининских «представлений», имевших лишь преходящее значение.

Однако как характерные явления музыкального быта последних десятилетий XVIII века, оперы на либретто Екатерины II все же заслуживают внимания. В их музыкальном оформлении по требованию императрицы участвовали крупнейшие композиторы того времени: Фомин и Пашкевич, испанец Мартин-и-Солер и итальянец Сарти. Наряду с ними к созданию музыки привлекались и рядовые музыканты-ремесленники, сочинявшие профессионально грамотную, но и достаточно безликую музыку на любые сюжеты: чешский музыкант Ванжура, скрипач придворного оркестра итальянец Каноббио, Равнодушную к музыке императрицу вполне удовлетворяла партитура любого стиля и качества, лишь бы заказ был выполнен в срок.

Borowikowski oder der lyrischen Poesie von Karamsin.

Die Aktivitäten von Paschkewitsch, Fomin und Bortnjanski auf dem Gebiet der Oper hatten kaum Auswirkungen auf das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Die Reaktion in den letzten Jahren der Herrschaft Katharinas, gefolgt von den dunklen Jahren der Herrschaft Pauls, unterdrückte das öffentliche Interesse an der Oper spürbar und schränkte das Theaterrepertoire ein. Die Aufführung des Melodrams „Orpheus“ in St. Petersburg (1792), eine Neufassung von „Gostiny Dwor“ (1792) und die verspätete Uraufführung von „Die Amerikaner“, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1800) stattfand, sind wahrscheinlich die Ereignisse, die das Opern- und Theaterleben dieser Zeit kennzeichnen. Die Musik der berücksichtigten „Aufführungen“ von Katharina der Großen, die nur eine vorübergehende Bedeutung hatte, kann natürlich nicht in diese Liste aufgenommen werden.

Als charakteristische Phänomene des Musiklebens der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts verdienen die Opern auf Libretti von Katharina II. dennoch Aufmerksamkeit. Auf Wunsch der Kaiserin beteiligten sich die größten Komponisten der Zeit - Fomin und Paschkewitsch, der Spanier Martín y Soler und der Italiener Sarti - an ihrer musikalischen Gestaltung. Neben ihnen waren auch einfache Handwerksmusiker, die fachlich kompetente, aber eher unpersönliche Musik zu beliebigen Themen komponierten, an der Gestaltung der Musik beteiligt: der tschechische Musiker Vančura, der Italiener Canobbio, Geiger der Hofkapelle, die Kaiserin, der Musik gleichgültig war, war mit einer Partitur jeglichen Stils und jeglicher Qualität durchaus zufrieden, solange der Auftrag rechtzeitig erfüllt wurde.

В жанровом отношении все оперные тексты, написанные Екатериной с помощью Храповицкого и других ее приближенных, на первый взгляд, соответствуют установившейся театральной традиции: опера-сказка, народно-жанровая опера из крестьянского быта, опера-балет на сказочный, а точнее, былинный сюжет («Новгородский богатырь Боеславич»). Фактически же во всех этих пышных спектаклях, поставленных на сцене придворного Эрмитажного театра, преследовалась прямая дидактическая цель — прославление российской империи, внушалась идея незыблемости монархических устоев, непобедимой мощи русского оружия. Так, в «историческом представлении» «Начальное управление Олега» (1790), созданном в период русско-турецкой войны, звучала мысль о законности притязаний русского правительства на Константинополь, а в опере «Горе-богатырь Косометович» (1789) в лице трусливого, незадачливого полководца был выведен шведский король Густав III, дерзнувший вторгнуться в пределы России. В весьма откровенной и неприкрытой форме выступают в екатерининских операх и соответствующие назидания будущему императору — наследнику Павлу, с которым императрица, как известно, находилась в далеко не дружественных отношениях. Под своенравным и легкомысленным Царевичем в операх «Февей» и «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787) явно подразумевается непокорный сын Екатерины, не умеющий вовремя прислушаться к мудрым советам матери.

Музыка екатерининских опер неравноценна. Помимо произведений, созданных Фоминым и Пашкевичем (см. монографические

Auf den ersten Blick scheinen alle Operntexte, die Katharina mit Hilfe von Chrapowizki und anderen ihrer Kumpane geschrieben hat, der etablierten Theatertradition zu entsprechen: eine Märchenoper, eine Volksoper aus dem bäuerlichen Leben, eine Ballettoper, die auf einer märchenhaften oder, genauer gesagt, bylinischen Geschichte basiert („Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“). In all diesen aufwendigen Inszenierungen, die auf der Bühne des Hoftheaters der Eremitage aufgeführt wurden, bestand das unmittelbare didaktische Ziel darin, das Russische Reich zu verherrlichen und die Vorstellung von der Unantastbarkeit der monarchischen Grundlagen und der unbesiegbaren Macht der russischen Waffen zu vermitteln. So wurde in der „historischen Aufführung“ „Der Regierungsantritt Olegs“ (1790), die während des russisch-türkischen Krieges entstand, die Idee der Legitimität des Anspruchs der russischen Regierung auf Konstantinopel geäußert, und in der Oper „Gorebogatyr Kosometowić“ (1789) wurde der schwedische König Gustav III., der es wagte, in Russland einzumarschieren, in der Person eines feigen, unglücklichen Feldherrn dargestellt. In sehr offener und unverhohlener Form enthalten Katharinas Opern auch entsprechende Ermahnungen an den zukünftigen Kaiser, den Thronfolger Paul, mit dem sich die Kaiserin bekanntlich nicht gut verstand. Der eigensinnige und leichtsinnige Zarewitsch in den Opern „Fewej“ und „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ (1787) bezieht sich eindeutig auf Katharinas rebellischen Sohn, der nicht in der Lage war, den weisen Rat seiner Mutter rechtzeitig zu befolgen.

Die Musik der Opern Katharinas der Großen ist uneinheitlich. Neben den von Fomin und Paschkewitsch komponierten Werken (siehe die monographischen

главы), известный интерес представляет опера «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», более близко, нежели все другие оперы Екатерины соприкасающаяся с сюжетными мотивами народных сказок. Автор музыки — «придворный фортепианист» и издатель нотного журнала Ванжура щедро насытил свою партитуру темами русских песен. При всей наивности их трактовки очевидно стремление композитора влиться в общий поток развития русского музыкального театра, следовать по тому пути, который был проложен в опере «Мельник — колдун». Недаром сочиненная тем же Ванжурой «Русская симфония на украинские темы»<sup>20</sup> впоследствии часто исполнялась в качестве увертюры к опере Соколовского и приписывалась замечательному композитору XVIII века — Фомину.

<sup>20</sup> Опубликовано в «Музыкальном журнале для клавесина или фортепиано», изданном Э. Ванжурой 1790 году.

Жанр народно-бытовой оперы осваивали, более или менее удачно, и другие иностранные композиторы, работавшие в России. Большим успехом у публики пользовались оперы дирижера Петровского театра М. Стабингера «Баба-Яга» и «Счастливая тоня» (1787; обе на либретто Д. Горчакова). В сказочной опере «Баба-Яга» зрителей привлекала, главным образом, декоративная сторона спектакля и эффектность центральной роли колдуньи, порученной комическому актеру-певцу. Сплетение сказочных и бытовых мотивов типично и для другой оперы Стабингера — «Счастливая тоня», надолго удержавшейся в театральном репертуаре.

Kapitel) ist vor allem die Oper „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ von Interesse, die stärker als alle anderen Opern Katharinas mit den Handlungsmotiven von Volksmärchen in Berührung kommt. Der Autor der Musik - der „Hofpianist“ und Herausgeber der Musikzeitschrift Vančura- hat seine Partitur großzügig mit den Themen russischer Lieder durchtränkt. Bei aller Naivität ihrer Interpretation ist der Wunsch des Komponisten offensichtlich, sich dem allgemeinen Entwicklungsstrom des russischen Musiktheaters anzuschließen und den in der Oper „Der Müller – Zauberer“ vorgezeichneten Weg zu beschreiten. Nicht umsonst wurde die von Vančura komponierte Russische Symphonie über ukrainische Themen<sup>20</sup> später oft als Ouvertüre zu Sokolowskis Oper aufgeführt und dem bemerkenswerten Komponisten Fomin zugeschrieben, der aus dem 18. Jahrhundert stammt.

<sup>20</sup> Veröffentlicht im „Musikalischen Magazin für Cembalo oder Klavier“, herausgegeben von E. Vančura 1790.

Auch andere ausländische Komponisten, die in Russland tätig waren, beherrschten mehr oder weniger erfolgreich das Genre der Volksoper. Die Opern „Baba Jaga“ und „Glückliche Tonja“ (1787; beide nach einem Libretto von D. Gortschakow) von M. Stabinger, dem Dirigenten des Petrowski-Theaters, waren ein großer Publikumserfolg. In der Märchenoper „Baba Jaga“ wurde das Publikum vor allem durch die dekorative Seite der Aufführung und die Spektakularität der Hauptrolle der Zauberin angezogen, die einem komischen Schauspieler-Sänger übertragen wurde. Die Verflechtung von märchenhaften und alltäglichen Motiven ist auch typisch für eine andere Stabinger-Oper, „Glückliche Tonja“, die lange Zeit im Theaterrepertoire blieb.

Еще более устойчивую популярность, уже на рубеже XIX века, приобрела опера чешского композитора Ф. Блиммы на текст А. Ф. Малиновского — «Старинные святки» (1800). Обильно насыщенная обрядовыми сценами, эта незамысловатая пьеска из народной жизни дала повод композитору широко использовать в ней святочные, подблюдные, величальные песни. С огромным успехом выступала в «Старинных святках» знаменитая Е. С. Сандунова, исполнявшая старинную песню «Слава на небе солнцу высокому».

Однако в ряде случаев оперы, сочиненные на русские тексты, лишь по формальным признакам могут быть отнесены к истории русского оперного театра. Привлекательной, но чисто итальянской по стилю является музыка опер В. Мартини-Солера — «Песнолюбие» на текст А. В. Храповицкого и «Горе-богатырь Косометович». Первая из них (1790), посвященная злободневной теме музыкальной «итальяномании», широкой известности не получила — быть может, именно в силу чрезмерной полемичности сюжета<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Музыка этой оперы долгое время была неизвестна, и лишь в 1960-х годах печатный клавиш ее обнаружил Б. Л. Вольман (см. детальный анализ музыки «Песнолюбия» в его кн.: 49, 126—131).

Еще менее удачным, по понятным причинам, оказался первый опыт Мартини на русской сцене — музыка к опере «Горе-богатырь Косометович», срочно написанная им по заказу императрицы сразу же по приезде в Россию (1789). Не имея возможности хотя бы в какой-то мере освоить нелепый текст этого театрального памфлета, не зная ни

Ни еще большую популярность достигла опера чешского композитора Ф. Блиммы на текст А. Ф. Малиновского: „Alte Weihnachten“ (1800). Dieses einfache Volksstück, reich an Brauchtumsszenen, gab dem Komponisten Anlass, darin Weihnachts-, Teller- (*Schicksals-*) und Loblieder zu verwenden. Die berühmte E. S. Sandowowa trat in „Alte Weihnachten“ mit großem Erfolg auf und sang das alte Lied „Ehre sei dem hohen Sonnengott“.

In einer Reihe von Fällen können die auf russische Texte komponierten Opern jedoch nur aus formalen Gründen der Geschichte des russischen Operntheaters zugerechnet werden. Attraktiv, aber rein italienisch im Stil, ist die Musik von W. Martin y Solers Opern „Liebeslied“ zu einem Text von A. W. Chrapowizki und „Gorebogatyř Kosometovič“. Die erste von ihnen (1790), die dem aktuellen Thema der musikalischen „Italianomanie“ gewidmet ist, war nicht weithin bekannt - vielleicht wegen der übertriebenen Polemik der Handlung<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Die Musik dieser Oper war lange Zeit unbekannt, und erst in den 1960er Jahren wurde ein gedruckter Klavierauszug davon von B. L. Wolman entdeckt (siehe eine detaillierte Analyse der Musik von „Liebeslied“ in seinem Buch: 49, 126-131).

Noch weniger erfolgreich war aus offensichtlichen Gründen Martins erste Erfahrung auf der russischen Bühne - die Musik für die Oper „Gorebogatyř Kosometovič“, die er auf Wunsch der Kaiserin unmittelbar nach seiner Ankunft in Russland (1789) schrieb. Unfähig, den lächerlichen Text dieses theatralischen Pamphlets wenigstens einigermaßen zu beherrschen, da er

слова по-русски, композитор, по справедливому замечанию исследователя, решил свою задачу просто: «писать музыку, не обращая ни малейшего внимания на текст» (185, 80). Впрочем, в увертюру «Горе-богатыря» он все же ввел (видимо, по совету Прача) три русские народные песни. Но в целом стиль итальянской оперы-буффа, господствующий во всех операх Мартина, всюду вступает в противоречие с текстом. Не составляет исключения и последняя его опера на либретто Екатерины II, написанная совместно с Пашкевичем, — «Федул с детьми» (1791).

Сочиненная в духе галантной пасторали, музыка Мартина к этой грубо состряпанной «деревенской» пьесе может рассматриваться как одно из курьезнейших явлений в русском музыкальном театре того времени. Неудивительно, что гораздо более жизнеспособными на русской сцене оказались другие оперы Мартина, написанные им еще до приезда в Россию, — «Дианино древо» и, в особенности, прославленная «Редкая вещь».

Художественное значение названных выше произведений невелико. В истории русской музыкальной культуры они лишь дополняют и дорисовывают, но ни в какой мере не определяют общую картину развития оперного театра. Оперы Булландта, Керцелли, Стабингера, Ванжуры и некоторых других иностранных композиторов, работавших в России и хорошо знавших вкусы русских зрителей, сыграли в то время достаточно заметную роль в театральной жизни. Но дальнейших перспектив они не открыли.

Подлинными же достижениями русской оперы XVIII века, связанные с творчеством Пашкевича, Бортнянского и Фомина, характеризуют ее как важный этап в развитии русской художественной

kein Wort Russisch konnte, beschloss der Komponist, wie ein Forscher treffend bemerkt, seine Aufgabe einfach: „Musik zu schreiben, ohne dem Text die geringste Aufmerksamkeit zu schenken“ (185, 80). In der Ouvertüre zu „Gorebogatyř“ führte er jedoch (offenbar auf Anraten von Pratsch) drei russische Volkslieder ein. Aber im Großen und Ganzen gerät der Stil der italienischen Opera buffa, der alle Opern Martins beherrscht, überall in Konflikt mit dem Text. Seine letzte Oper auf ein Libretto von Katharina II., die er gemeinsam mit Paschkewitsch schrieb, ist keine Ausnahme: „Fedul und seine Kinder“ (1791). Die im Geiste einer galanten Pastorale komponierte Musik zu diesem kruden, „bäuerlichen“ Stück kann als eines der kuriosesten Phänomene des russischen Musiktheaters jener Zeit betrachtet werden. Es ist nicht verwunderlich, dass Martins andere Opern, die er vor seiner Ankunft in Russland geschrieben hatte – „Der Baum der Diana“ und vor allem das gefeierte „Eine seltene Sache“ - auf der russischen Bühne viel erfolgreicher waren.

Die künstlerische Bedeutung der oben genannten Werke ist nicht groß. In der Geschichte der russischen Musikkultur ergänzen und vervollständigen sie lediglich das Gesamtbild der Entwicklung des Operntheaters, bestimmen es aber in keiner Weise. Die Opern von Bullandt, Kerzelli, Stabinger, Vančura und einigen anderen ausländischen Komponisten, die in Russland tätig waren und den Geschmack des russischen Publikums gut kannten, spielten im Theaterleben jener Zeit eine recht bedeutende Rolle. Aber sie eröffneten keine weiteren Perspektiven.

Die eigentlichen Errungenschaften der russischen Oper des 18. Jahrhunderts, die mit dem Werk von Paschkewitsch, Bortnjanski und Fomin verbunden sind, kennzeichnen sie als eine wichtige Etappe in der Entwicklung der

культуры, объединившей в себе прогрессивные тенденции отечественной литературы, театра и музыки. Это была та почва, на которой в дальнейшем выросло искусство Глинки и Даргомыжского, та прочная основа, на которой формировалась русская оперная школа — искусство выдающихся русских артистов, «певцов весьма примечательных» (Глинка).

Этот этап имел свои исторические границы. Диалогическая «смешанная» опера, опера малых форм и преимущественно бытового жанра, в то время во многом исчерпала себя. Недаром доследующие образцы бытовой музыкальной комедии в начале XIX века значительно уступают операм Бортнянского, Пашкевича и Фомина. Русскому оперному искусству нужны были более значительные темы, более крупные и развернутые оперные формы. К этой цели русская опера шла долгим и сложным путем. Но первые шаги все же имели решающее значение. В конце XVIII века усилиями талантливых русских музыкантов была намечена главная, основная задача: сближение музыкального театра с лучшими, прогрессивными тенденциями русской культуры, с народной жизнью, с реальной действительностью.

### **В. А. ПАШКЕВИЧ**

Из русских композиторов XVIII века к числу наиболее ярких творческих фигур наряду с И. Е. Хандошкиным, Е. И. Фоминым, Д. С. Бортнянским следует отнести также Василия Алексеевича Пашкевича. Роль этого композитора в истории русской музыки весьма значительна; необходимо иметь в виду и масштаб его дарования, и то, что он был старшим среди других русских

русской Kunstkultur, die die fortschrittlichen Tendenzen der russischen Literatur, des Theaters und der Musik vereinte. Es war der Boden, auf dem später die Kunst von Glinka und Dargomyschski wuchs, das solide Fundament, auf dem sich die russische Opernschule bildete - die Kunst herausragender russischer Künstler, „Sänger von großem Format“ (Glinka).

Diese Phase hatte ihre historischen Grenzen. Die dialogische „gemischte“ Oper, die Oper der kleinen Formen und des vorwiegend alltäglichen Genres, war zu dieser Zeit weitgehend erschöpft. Nicht umsonst waren die späteren Beispiele der alltäglichen Musikkomödie im frühen 19. Jahrhundert den Opern von Bortnjanski, Paschkewitsch und Fomin weit unterlegen. Die russische Oper brauchte bedeutendere Themen, größere und besser entwickelte Opernformen. Der Weg dorthin war für die russische Oper lang und schwierig. Aber die ersten Schritte waren dennoch entscheidend. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde durch die Bemühungen begabter russischer Musiker die wichtigste, grundlegende Aufgabe umrissen: das Musiktheater den besten, fortschrittlichen Tendenzen der russischen Kultur, dem Leben des Volkes und der realen Wirklichkeit näher zu bringen.

### **W. A. PASCHKEWITSCH**

Unter den russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts ist Wassili Alexejewitsch Paschkewitsch neben I. J. Chandoschkin, J. I. Fomin und D. S. Bortnjanski zu den herausragenden Persönlichkeiten zu zählen. Die Rolle dieses Komponisten in der Geschichte der russischen Musik ist sehr bedeutend; man muss sich sowohl das Ausmaß seines Talents als auch die Tatsache vor Augen halten, dass er der

музыкантов, писавших оперную музыку. Творческий путь Пашкевича совпал с периодом становления, развития и расцвета русской комической оперы. Первые известные нам произведения Пашкевича написаны в конце 70-х годов, а большинство его опер появилось в 80-х и в самом начале 90-х годов. Для нас Пашкевич — прежде всего композитор. Вместе с тем нельзя обойти вниманием и другие сферы деятельности этого разностороннего человека. Пашкевич был очень хорошим скрипачом, дирижером, певцом, педагогом, он выступал на сцене как актер, работал в Придворной певческой капелле, руководил бальным оркестром, преподавал пение в Академии художеств, принимал участие в организации первого в Петербурге публичного музыкального театра. Пашкевич сотрудничал со многими выдающимися русскими литераторами, драматургами, актерами. Изучение его биографии, анализ его произведений раскрывает перед нами целостный образ замечательного музыканта и одновременно обогащает наше представление о русской культуре XVIII столетия.

## 1.

О первых десятилетиях жизни Пашкевича нам почти ничего не известно. Даже единичные даты и факты, которые можно привести, либо являются гипотетическими, либо основываются на материалах, ныне утраченных. Так, например, не сохранилась докладная записка содержателя театра К. Книппера: она свидетельствовала об отчестве Пашкевича (см.: 232, *примеч.* 133), Остается невыясненным время и

älteste unter den russischen Musikern war, der Opernmusik schrieb. Paschkewitschs schöpferischer Weg fiel mit der Zeit der Entstehung, Entwicklung und Blüte der russischen komischen Oper zusammen. Die ersten Werke von Paschkewitsch, die wir kennen, wurden in den späten 70er Jahren geschrieben, während die meisten seiner Opern in den 80er und frühen 90er Jahren erschienen. Für uns ist Paschkewitsch in erster Linie ein Komponist. Gleichzeitig ist es jedoch unmöglich, andere Tätigkeitsbereiche dieses vielseitigen Mannes zu ignorieren. Paschkewitsch war ein sehr guter Geiger, Dirigent, Sänger, Lehrer, er trat auf der Bühne als Schauspieler auf, arbeitete in der Hofsängerkapelle, leitete ein Ballorchester, unterrichtete Gesang an der Akademie der Künste, war an der Organisation des ersten öffentlichen Musiktheaters in St. Petersburg beteiligt. Paschkewitsch arbeitete mit vielen bekannten russischen Schriftstellern, Dramatikern und Schauspielern zusammen. Das Studium seiner Biografie und die Analyse seiner Werke vermitteln uns ein umfassendes Bild eines bemerkenswerten Musikers und bereichern gleichzeitig unser Verständnis der russischen Kultur des 18. Jahrhunderts.

## 1.

Wir wissen fast nichts über die ersten Jahrzehnte von Paschkewitschs Leben. Selbst vereinzelte Daten und Fakten, die angeführt werden können, sind entweder hypothetisch oder basieren auf heute verlorenen Materialien. So ist z. B. der Bericht des Theaterpflegers K. Knipper nicht erhalten, der Paschkewitschs Vatersnamen bezeugte (vgl. 232, *Anm.* 133), und auch Ort und Zeit der Geburt des Komponisten sowie seine Nationalität sind unklar<sup>1</sup>.



место рождения композитора, его национальность<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Известен польский композитор конца XVII века Анджей Пашкевич. Однако свидетельств его родства с Василием Алексеевичем нет (см.: 43, 187, 212, 307).

Пашкевич родился, вероятно, в 40-е годы XVIII века. В современных энциклопедиях, словарях, научных трудах и учебниках без каких-либо оговорок указывается более определенная дата — около 1742 года. Следует подчеркнуть, что это лишь гипотеза А. С. Рабиновича (185, 61). Она в высшей степени правдоподобна, но документально не подтверждена.

Год поступления Пашкевича на придворную службу— 1756— сообщает Н. Ф. Финдейзен (232, 217). Однако ссылки на конкретный архивный документ исследователь не приводит, а проверить правильность его сведений в данном случае невозможно.

Еще одна дата — зачисление Пашкевича в штат придворного оркестра 1 сентября 1763 года — зафиксирована в Архиве дирекции императорских театров. На первый взгляд, запись в бумагах архива не допускает двух толкований. Но и здесь при ближайшем рассмотрении встает вопрос: отразил ли архивный документ действительное начало работы Пашкевича в качестве скрипача или же просто констатировал факт формальной перестройки придворных служб после дворцового переворота и прихода Екатерины II к власти<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Картина осложняется еще и тем, что запись о зачислении Пашкевича в оркестр сделана 30 лет спустя, в реестре 1791 года (см.: 9, II, 379).

<sup>1</sup> Der polnische Komponist des späten 17. Jahrhunderts Andrzej Paschkewitsch ist bekannt. Es gibt jedoch keine Hinweise auf seine Verwandtschaft mit Wassili Alexejewitsch (siehe: 43, 187, 212, 307).

Paschkewitsch wurde wahrscheinlich in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts geboren. Moderne Enzyklopädien, Wörterbücher, wissenschaftliche Werke und Lehrbücher geben ohne Einschränkung ein genaueres Datum an - um 1742. Es ist zu betonen, dass dies nur eine Hypothese von A. S. Rabinowitsch (185, 61) ist. Sie ist höchst plausibel, aber nicht belegt.

Das Jahr des Eintritts von Paschkewitsch in den Hofdienst - 1756 - wird von N. F. Findeisen (232, 217) angegeben. Der Forscher führt jedoch kein konkretes Archivdokument an, und es ist unmöglich, die Richtigkeit seiner Angaben in diesem Fall zu überprüfen.

Ein weiteres Datum - Paschkewitschs Aufnahme in den Stab der Hofkapelle am 1. September 1763 - ist im Archiv der Direktion der Kaiserlichen Theater verzeichnet. Auf den ersten Blick lässt der Eintrag in den Akten des Archivs keine zwei Interpretationen zu. Aber auch hier stellt sich bei näherer Betrachtung die Frage, ob das Archivdokument den tatsächlichen Beginn von Paschkewitschs Tätigkeit als Geiger widerspiegelt oder lediglich die Tatsache der formalen Umstrukturierung der Hofdienste nach dem Palastputsch und dem Machtantritt Katharinas II. festhält<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Das Bild wird noch komplizierter durch die Tatsache, dass die Aufnahme von Paschkewitsch in das Orchester 30

В 1773 году Пашкевич, по-видимому, был уже достаточно опытным и авторитетным музыкантом, поскольку его пригласили преподавать пение в Академии художеств. «Дело об учителях пения Пашкевиче и Гандке», хранящееся в фонде академии, дает в руки исследователям первые вполне достоверные материалы о композиторе<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1773 г., ед. хр. 555 (60), л. 1—12. Список сокращений, применяемых в тексте данного тома «Истории русской музыки», см. на с. 316.

14 августа 1773 года Пашкевич начал преподавание; он должен был приходить в академию три раза в неделю и за каждый день работы получал специальный билет, который ему потом обменивали на два рубля. 26 октября того же года молодой преподаватель подал прошение о переводе с билетной поразовой системы оплаты на оклад с жалованием триста рублей в год. «Прошение» собственноручно подписано Пашкевичем (для нас это единственный образец его подписи) и, кроме того, содержит положительную характеристику, данную музыканту инспектором Сен-Мартеном: «Настоящим свидетельствую, что г-н Пашкевич, учитель пения, поныне хорошо исполнял свои обязанности и делал все возможное, дабы способствовать успехам учеников своих, а посему он заслуживает, как мне представляется, постоянного годового оклада...»

Вряд ли преподавание в музыкальных классах академии было значительным эпизодом в жизни композитора; Пашкевич работал в стенах академии всего около десяти

Яahre später, im Register von 1791, vermerkt ist (siehe: 9, II, 379).

Im Jahr 1773 war Paschkewitsch offenbar bereits ein erfahrener und maßgeblicher Musiker, denn er wurde eingeladen, an der Akademie der Künste Gesang zu unterrichten. Der „Fall der Gesangslehrer Paschkewitsch und Gandka“, der in der Sammlung der Akademie aufbewahrt wird, liefert den Forschern das erste recht zuverlässige Material über den Komponisten<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> ZGIA (*Zentralarchiv für die Geschichte der Künste*), Inventarnr. 789, Bestand 1, Teil 1, Jahr 1773, Einzelstück 555 (60), Seiten 1–12. Liste der Abkürzungen, die im Text dieses Bandes der „Geschichte der russischen Musik“ verwendet werden, siehe Seite 316.

Am 14. August 1773 begann Paschkewitsch zu unterrichten; er musste dreimal pro Woche in die Akademie kommen und erhielt für jeden Arbeitstag eine spezielle Eintrittskarte, die er dann gegen zwei Rubel eintauschte. Am 26. Oktober desselben Jahres reichte der junge Lehrer eine Petition ein, um vom System der einmaligen Bezahlung der Fahrkarten auf ein Gehalt von dreihundert Rubel pro Jahr umzusteigen. Die „Petition“ ist von Paschkewitsch handschriftlich verfasst (für uns ist dies das einzige Muster seiner Unterschrift) und enthält außerdem eine positive Eigenschaft, die der Inspektor Saint-Martin dem Musiker zuerkannt hat: „Ich bezeuge hiermit, dass Herr Paschkewitsch, Lehrer für Gesang, seine Pflichten gut erfüllt und alles getan hat, um zum Erfolg seiner Schüler beizutragen, und daher verdient er, wie es mir scheint, ein festes Jahresgehalt ...“

Es ist unwahrscheinlich, dass die Lehrtätigkeit in den Musikklassen der Akademie eine bedeutende Episode im Leben des Komponisten war; Paschkewitsch arbeitete nur etwa zehn

месяцев (до 15 октября 1774 года). Музыка не входила в число «главнейших художеств»; число воспитанников, оканчивавших академию по музыкальным специальностям, было минимально по сравнению с архитекторами, скульпторами и живописцами. Преподавание музыки в качестве общеобразовательной дисциплины несомненно приносило пользу учащимся, но не было интересным для педагогов. Вероятно, поэтому ни один из талантливых русских музыкантов — ни Хандошкин, ни Пашкевич долго на педагогических должностях в академии не задержались. Пашкевич не оставлял педагогическую работу до конца своих дней, однако преподавал он уже в другом месте — в Придворной певческой капелле — и обучал только профессиональных музыкантов («малолетних певчих»).

Как композитор Пашкевич стал известен после премьеры оперы «Несчастье от кареты». Первый спектакль ее был показан 7 ноября 1779 года в одном из залов Эрмитажа и вызвал широкий резонанс прогрессивной общественности. Отклики на премьеру мы встречаем и в «Драмматическом словаре», и в Камер-фурьерском журнале (см.: 137, 11, 411), и в воспоминаниях современников, и даже в их письмах. Так, например, поэт М. Н. Муравьев, присутствовавший на спектакле, писал своему другу графу Д. И. Хвостову: «Мы забавляемся здесь русскою оперою комическою. Вы не можете представить, с какою общию радостшо принято у нас сие рождение нового зрелища: седьмого числа сего месяца дана была в первый раз опера комическая „Несчастье от кареты“, сочинение Якова Борисовича [Княжнина], Господин Пашкевич, сочинитель музыки, был сам действующим лицом на театре»<sup>4</sup>.

Monate (bis zum 15. Oktober 1774) an der Akademie. Die Musik gehörte nicht zu den „wichtigsten Künsten“; die Zahl der Absolventen der Akademie in musikalischen Fachrichtungen war im Vergleich zu Architekten, Bildhauern und Malern minimal. Der Musikunterricht als allgemeinbildendes Fach kam zweifellos den Schülern zugute, war aber für die Lehrer uninteressant. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum keiner der begabten russischen Musiker - weder Chandoschkin noch Paschkewitsch - lange in pädagogischen Positionen an der Akademie blieb. Paschkewitsch gab seine pädagogische Arbeit bis zum Ende seiner Tage nicht auf, aber er unterrichtete anderswo - in der Hofsängerkapelle - und unterrichtete nur Berufsmusiker („kleine Sänger“).

Paschkewitsch wurde nach der Uraufführung seiner Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ als Komponist bekannt. Die Uraufführung fand am 7. November 1779 in einem der Säle der Eremitage statt und rief ein breites Echo beim fortschrittlichen Publikum hervor. Reaktionen auf die Uraufführung finden wir im „Dramen Wörterbuch“, im „Kammer-Kurier-Journal“ (siehe: 137, 11, 411), in den Erinnerungen der Zeitgenossen und sogar in ihren Briefen. So schrieb beispielsweise der Dichter M. N. Murawjew, der bei der Aufführung anwesend war, an seinen Freund Graf D. I. Chwostow: „Wir amüsieren uns hier über die russische Opernkomik. Sie können sich nicht vorstellen, mit welcher Freude eine Gemeinschaft bei uns diese Geburt eines neuen Schauspiels aufgenommen hat: am siebten Tag dieses Monats wurde zum ersten Mal die komische Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ gegeben, das Werk von Jakob Borissowitsch [Knjaschnin], Herr Paschkewitsch, der Komponist der

Musik, war selbst Schauspieler am Theater“<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> ИРЛИ, ф. 322, ед. хр. 59.

«Несчастье от кареты» появилось в один год с оперой «Мельник— колдун, обманщик и сват»; эти два спектакля, два события восторженно приветствовались русской публикой и были правомерно восприняты как рождение жанра русской комической оперы.

Успех «Мельника» был predetermineden текстом и умелым подбором русских народных песен драматургом А. О. Аблесимовым. Партитура этой оперы выполнена М. М. Соколовским вполне профессионально, но все же такого рода гармонизацию песен и оркестровку мог сделать, в принципе, любой грамотный музыкант.

Иное дело с оперой «Несчастье от кареты». Либретто и музыка здесь не уступают друг другу ни по вдохновению, ни по мастерству.

В. А. Пашкевич уже в первом известном нам опусе выступает во всем блеске своего дарования. По профессионализму партитура «Несчастья от кареты» стоит наравне с произведениями Филидора, Монсиньи или Паизиелло. Следует добавить, что мастерство Пашкевича ощущается во всех областях: в мелодическом развитии, в гармонизации, в оркестровке. Такая уверенность сочинения могла быть достигнута только годами упорной работы и учебы под руководством какого-либо крупного музыканта<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Скорее всего, учителем Пашкевича был В. Манфредини (см.: 132, 261—262).

<sup>4</sup> IRLI (*Institut für russische Literatur*), Inventarnr. 322, Einzelstück 59.

„Unglück wegen einer Kutsche“ erschien im selben Jahr wie die Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“; diese beiden Aufführungen, zwei Ereignisse, wurden vom russischen Publikum begeistert aufgenommen und zu Recht als die Geburtsstunde des Genres der russischen komischen Oper angesehen.

Der Erfolg von „Der Müller“ war durch den Text und die geschickte Auswahl russischer Volkslieder durch den Dramatiker A. O. Ablesimow vorbestimmt. Die Partitur dieser Oper wurde von M. M. Sokolowski recht professionell eingespielt, doch im Prinzip hätte jeder kompetente Musiker eine solche Harmonisierung von Liedern und Orchestrierung vornehmen können.

Dies ist bei der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ nicht der Fall. Libretto und Musik stehen sich hier in Bezug auf Inspiration und handwerkliches Können nicht nach.

Bereits in dem ersten uns bekannten Werk zeigt W. A. Paschkewitsch die ganze Brillanz seines Talents. Was die Professionalität betrifft, steht die Partitur von „Unglück wegen einer Kutsche“ auf einer Stufe mit den Werken von Philidor, Monsigny oder Paisiello. Hinzuzufügen ist, dass Paschkewitschs Meisterschaft in allen Bereichen zu spüren ist: in der melodischen Entwicklung, in der Harmonisierung und in der Orchestrierung. Eine solche Sicherheit in der Komposition konnte nur durch jahrelange harte Arbeit und Studium unter der Anleitung eines bedeutenden Musikers erreicht werden<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Höchstwahrscheinlich war Paschkewitschs Lehrer V. Manfredini (siehe: 132, 261-262).

Немаловажное значение для формирования творческого почерка Пашкевича имела его практическая работа скрипачом и певцом. Композитор знакомился с новейшими образцами хоровой инструментальной и оперной музыки прежде всего как исполнитель. Оперы Галуппи, Траэтты, Паизиелло, Филлидора, Монсиньи, хоровые концерты Березовского и Галуппи, симфонии мангеймцев — словом, все, что тогда исполнялось в Петербурге, Пашкевич знал до тонкости, в этом убеждает анализ его оперных партитур.

Будучи скрипачом придворного «бального» оркестра, Пашкевич вполне мог и сам сочинять танцевальную музыку. Проверить это в настоящее время не представляется возможным, так как еще не удалось обнаружить нотные материалы придворной танцевальной музыки 70—80-х годов XVIII века. Впрочем, в высшей степени показательно, что подавляющее большинство арий, ансамблей и хоров опер Пашкевича безукоризненно укладывается в жанровые рамки менуэта, контрданса, лендлера, полонеза или же русских плясок.

Сохранились сведения об Обедне и пяти четырехголосных хоровых концертах Пашкевича («Ныне время явится», «Приидите, взыдем», «Радуйтесь, люди, и веселитесь», «Слава в вышних богу», «Услыши, господи, мой глас»). Они были написаны для Придворной певческой капеллы, хотя время сочинения их остается неизвестным<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> См.: Grand catalogue de musique qui se vend chez Reinsdorp et Kerzelly. Moscou 1806. Партии «Обедни» найдены Т. Б. Гавриловой (ГЦММК, ф. 283, № 903—906).

Seine praktische Arbeit als Geiger und Sänger war für die Ausbildung von Paschkewitschs kreativer Handschrift von nicht geringer Bedeutung. Der Komponist machte sich vor allem als Ausführender mit den neuesten Beispielen chorischer Instrumental- und Opernmusik vertraut. Die Opern von Galuppi, Traetta, Paisiello, Philidor, Monsigny, die Chorkonzerte von Beresowski und Galuppi, die Mannheimer Sinfonien - kurz, alles, was damals in St. Petersburg aufgeführt wurde, kannte Paschkewitsch genau, wie Analysen seiner Opernpartituren belegen.

Als Geiger des höfischen Tanzorchesters könnte Paschkewitsch durchaus selbst Tanzmusik komponiert haben. Es ist derzeit nicht möglich, dies zu überprüfen, da es noch nicht möglich war, Noten von höfischer Tanzmusik aus den 70-80er Jahren des 18. Jahrhunderts zu finden. Es ist jedoch höchst bezeichnend, dass die überwiegende Mehrheit der Arien, Ensembles und Chöre von Paschkewitschs Opern perfekt in den Gattungsrahmen von Menuett, Kontertanz, Ländler, Polonaise oder russischen Tänzen passt.

Überliefert sind Liturgien und fünf vierstimmige Chorkonzerte von Paschkewitsch („Nun ist die Zeit angebrochen“, „Kommt, kommt, lasst uns aufstehen“, „Freut euch, o Volk, und seid fröhlich“, „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Höre, o Herr, meine Stimme“). Sie wurden für die Hofsängerkapelle geschrieben, obwohl die Zeit ihrer Komposition unbekannt bleibt<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Siehe: Grand catalogue de musique qui se vend chez Reinsdorp et Kerzelly. Moscou 1806. Die Teile der „Liturgie“ wurden von T. B. Gawrilowa gefunden (GZMMK (*Russisches Nationalmuseum für Musik*), Inventarnr. 283, Nr. 903-906).

Необходимо упомянуть также о гипотезе А. С. Рабиновича (185, 41), который назвал Пашкевича автором музыки : первой русской оперы «Анюта» (1772). Среди других сценических произведений, как удалось выяснить, Пашкевичу принадлежит музыка к комедии Я. Б. Княжнина «Лжец»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Рукопись комедии хранится в ИРЛИ.

Один из музыкальных номеров комедии был опубликован в 1781 году во второй части «Собрания наилучших российских песен» Ф. Мейера (см.: 200, 80). Это песня «Владычица души моей» (№ 10). Но и здесь нельзя сказать, когда именно был написан текст комедии и когда— музыка. О произведениях Пашкевича до «Несчастья от кареты» пока можно говорить только предположительно.

Расцвет творчества Пашкевича относится к периоду его работы в публичном театре Книппера — Дмитревского (1779—1783). Фактически все лучшие оперы композитора были написаны им за четыре года существования этого театра. Работа в театре позволила композитору обращаться в своих произведениях к самым широким, демократическим кругам слушателей, сотрудничать с замечательными русскими драматургами Я. Б. Княжнинным и М. А. Матинским, а также, кроме композиторского, проявить свои; таланты дирижера, скрипача, певца и педагога.

Сочинения Пашкевича были представлены на сцене театра Книппера — Дмитревского четырьмя операми:

«Несчастье от кареты» на либретто Княжнина (после премьеры 7 ноября 1779 года в Эрмитаже опера была

Es ist auch notwendig, die Hypothese von A. S. Rabinowitsch (185, 41), der Paschkewitsch als Autor der Musik zur ersten russischen Oper „Anjuta“ (1772) nennt. Neben anderen Bühnenwerken ist Paschkewitsch, wie wir herausfinden konnten, der Komponist der Musik zu J. B. Knjaschnins Komödie „Der Lügner“<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Das Manuskript der Komödie wird im IRLI (*Institut für russische Literatur*) aufbewahrt.

Eine der musikalischen Nummern der Komödie wurde 1781 im zweiten Teil von F. Meyers „Sammlung der besten russischen Lieder“ veröffentlicht (siehe: 200, 80). Es handelt sich um das Lied „Herrscher meiner Seele“ (Nr. 10). Aber auch hier ist es unmöglich zu sagen, wann genau der Text der Komödie geschrieben und wann die Musik komponiert wurde. Über Paschkewitschs Werke vor „Das Unglück wegen einer Kutsche“ kann man nur mutmaßlich sprechen.

Die Blütezeit von Paschkewitschs Werk fällt in die Zeit seiner Tätigkeit am Knipper-Dmitrewski-Theater (1779-1783). In den vier Jahren, in denen dieses Theater existierte, schrieb der Komponist alle seine besten Opern. Die Arbeit am Theater ermöglichte es dem Komponisten, sich mit seinen Werken an ein möglichst breites, demokratisches Publikum zu wenden und mit den bemerkenswerten russischen Dramatikern J. B. Knjaschnin und M. A. Matinski zusammenzuarbeiten und neben seiner Tätigkeit als Komponist seine Talente als Dirigent, Geiger, Sänger und Lehrer zu entfalten.

Paschkewitschs Werke wurden auf der Bühne des Knipper-Dmitrewski-Theaters mit vier Opern präsentiert:

„Unglück wegen einer Kutsche“ nach einem Libretto von Knjaschnin (nach der Uraufführung am 7. November 1779 in der Eremitage wurde die Oper sofort in

сразу же включена в репертуар театра Книппера);

«Скупой» на либретто Княжнина (премьера состоялась в театре Книппера около 1780 года);

«Тунисский паша» на либретто Матинского (дата премьеры не известна, музыка не сохранилась, однако о ее характере в какой-то мере можно судить по рукописи либретто в ЦГТБ им. А. В. Луначарского);

«Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор» на либретто Матинского (премьера — 1782 год, партитура 1-й редакции не сохранилась, но музыка в значительной части вошла во 2-ю редакцию 1792 года).

Все четыре оперы относятся к жанру комических; в то же время каждая из них своеобразна. Сцены усадебной жизни крестьян и помещиков в «Несчастье от кареты», драматические гротесковые коллизии в семье горожанина-ростовщика в «Скупом», иронически-восточный колорит «Тунисского паши», и, наконец, яркие картины купеческого быта в «Гостином дворе» — все это образует обширный круг жанров и сюжетов, который требовал от композитора недюжинного мастерства, умения обрисовать разнообразные характеры героев, выражать различные аффекты сценических ситуаций. Композитор должен был учитывать и жанровую разновидность данного произведения, и манеру письма автора либретто.

Задачи перед композитором стояли сложные, но и благодарные. Сюжеты всех четырех опер предельно актуальны, злободневны, их действие происходит в годы постановок этих спектаклей. Так, например, в одном из номеров оперы «Скупой» главный

das Repertoire von Knippers Theater aufgenommen);

„Der Geizige“ nach einem Libretto von Knjaschnin (uraufgeführt am Knipper-Theater um 1780);

„Tunesischer Pascha“ nach einem Libretto von Matinski (das Datum der Uraufführung ist nicht bekannt, die Musik ist nicht erhalten, aber ihr Charakter lässt sich bis zu einem gewissen Grad aus dem Manuskript des Librettos in der ZGTB (*Staatlichen Zentralbibliothek*) A. W. Lunatscharki erahnen);

„Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt, oder St. Petersburger Gostiny Dwor“ zu einem Libretto von Matinski (Uraufführung - 1782, die Partitur der 1. Auflage ist nicht erhalten, aber die Musik wurde weitgehend in die 2. Auflage von 1792 übernommen).

Alle vier Opern gehören zur Gattung der Komödie; gleichzeitig ist jede von ihnen einzigartig. Szenen aus dem Leben der Bauern und Gutsbesitzer in „Unglück wegen einer Kutsche“, dramatisch-groteske Zusammenstöße in der Familie eines städtischen Wucherers in „Der Geizige“, das ironisch-orientalische Kolorit von „Der tunesische Pascha“ und schließlich die lebhaften Bilder aus dem Kaufmannsleben in „Gostiny Dwor“, - all dies bildet eine große Bandbreite von Gattungen und Themen, die das große Geschick des Komponisten erforderten, die unterschiedlichen Charaktere der Protagonisten zu skizzieren und die verschiedenen Affekte der Bühnensituationen zum Ausdruck zu bringen. Der Komponist musste sowohl die Gattungsvielfalt des betreffenden Werks als auch den Schreibstil des Autors des Librettos berücksichtigen.

Die Aufgaben, die sich dem Komponisten stellten, waren schwierig, aber auch lohnend. Die Handlungen aller vier Opern sind äußerst aktuell und zeitnah, und ihre Handlung spielt in den Jahren, in denen diese Inszenierungen aufgeführt wurden. In einer der

герой Скрыгин называет (диктует для расписки) даже конкретную дату: «Тысяча семьсот семьдесят восьмого года, ноября девятого числа...» Тем не менее злободневность нисколько не мешала поднимать темы крупные, идеи «вечные». Либретто были совершенны в литературно-поэтическом и театрально-драматическом отношениях. Они давали большую свободу фантазии композитора, вдохновляли его на поиски новых музыкальных приемов. Судя по сохранившимся музыкальным материалам, воспоминаниям и газетным публикациям, Пашкевич успешно решил все задачи. Четыре его оперы часто исполнялись и вошли в число самых популярных и репертуарных опер России XVIII века.

Пожалуй, самым большим событием театральной жизни начала 90-х годов было возобновление спектаклей оперы «Гостинный двор», но уже на придворной сцене и во второй редакции. Изменения по сравнению с первой редакцией выразились прежде всего в перекрестном перенесении места действия I и III актов. В первой редакции I действие происходит в торговых рядах гостиного двора, а III действие в комнате купца Сквалыгина, во второй редакции— наоборот: I действие происходит в комнате Сквалыгина, а III действие в гостином дворе. Как отмечают литературоведы, такая переработка ухудшила чисто литературные качества пьесы; представляется, однако, что перестановка укрупнила музыкальнодраматическую идею, сделала финал оперы более значительным, она как бы «вынесла сор из избы» на улицу и тем самым повела публику к более широким обобщениям.

Nummern der Oper „Der Geizige“ zum Beispiel nennt die Hauptfigur Skryjagin sogar ein bestimmtes Datum (diktiert eine Quittung):

„Eintausendsiebenhundertachtundsiebzigstes Jahr, neunter November...“. Die Aktualität hinderte jedoch keineswegs daran, große Themen, „ewige“ Ideen, anzusprechen. Die Libretti waren in literarisch-poetischer und theatralisch-dramatischer Hinsicht perfekt. Sie ließen der Phantasie des Komponisten großen Spielraum und inspirierten ihn zur Suche nach neuen musikalischen Techniken. Nach den erhaltenen musikalischen Materialien, Erinnerungen und Zeitungsartikeln zu urteilen, hat Paschkewitsch alle Probleme erfolgreich gelöst. Vier seiner Opern wurden häufig aufgeführt und gehörten zu den beliebtesten Opern in Russland des 18. Jahrhunderts.

Das vielleicht größte Ereignis im Theaterleben der frühen 90er Jahre war die Wiederaufnahme der Aufführungen der Oper „Gostiny Dwor“, allerdings auf der Hofbühne und in der zweiten Fassung. Die Änderungen gegenüber der ersten Fassung spiegeln sich vor allem in der Überschneidung der Akte I und III wider. In der ersten Fassung spielt der I. Akt in den Handelsreihen des Salons und der III. Akt im Zimmer des Kaufmanns Skwaljgin, während es in der zweiten Fassung umgekehrt ist: der I. Akt spielt in Skwaljgins Zimmer und der III. Akt im Salon. Literaturwissenschaftlern zufolge verschlechterte diese Umarbeitung die rein literarischen Qualitäten des Stücks; es scheint jedoch, dass die Umgestaltung die musikalische und dramatische Idee vergrößerte, das Finale der Oper bedeutsamer machte, den „Müll aus dem Haus“ auf die Straße brachte und so das Publikum zu breiteren Verallgemeinerungen führte.



В расчете на полный парный состав придворного оркестра опера была в большей своей части переоркестрована, а некоторые песни II акта «совсем на другой голос переложены». Постановка, второй редакции «Гостинного двора» 2 февраля 1792 года знаменовала собой высшую точку в оперном творчестве Пашкевича и вообще в истории жанра русской комической оперы XVIII столетия.

К концу 80-х — началу 90-х годов относится другая группа опер Пашкевича, написанных на тексты императрицы Екатерины II. Это оперы «Февей» (1786), «Федул с детьми» (1791; совместно с Мартин-и-Солером), а также музыка к представлению «Начальное управление Олега» (1790; совместно с Каноббио и Сарти). В отличие от первого этапа творчества композитора (там приходилось довольствоваться предположениями и догадками), здесь перед исследователем предстает даже некоторый «избыток» документального исторического материала. Партитура оперы «Федул с детьми» сохранилась в двух экземплярах (один из них автограф), не считая оркестровых голосов. С партитуры оперы «Февей» переписчиком была сделана каллиграфическая копия; кроме того, в 1789 году в типографии Горного училища был напечатан клавир этой оперы. Что же касается «Начального управления Олега», то музыка этой пьесы в 1791 году была издана даже в виде партитуры. Украшенная множеством виньеток, гравюрами, двумя заглавными листами, она представляет собой, по мнению специалистов, настоящий шедевр полиграфического искусства. Стоимость издания составила сумму в 7000 рублей при тираже в 600 экземпляров (см.: 49, 137). На

Um eine volle Hofkapelle unterzubringen, wurde die Oper größtenteils neu orchestriert, und einige der Lieder des zweiten Aktes wurden „für eine andere Stimme arrangiert“. Die Aufführung der zweiten Ausgabe von „Gostiny Dwor“ am 2. Februar 1792 markierte einen Höhepunkt in Paschkewitschs Operschaffen und allgemein in der Geschichte des Genres der russischen komischen Oper im 18. Jahrhundert.

Eine weitere Gruppe von Paschkewitschs Opern, die auf Texte der Zarin Katharina II. geschrieben wurden, stammt aus den späten 80er und frühen 90er Jahren. Es handelt sich um die Opern „Feweј“ (1786), „Fedul und seine Kinder“ (1791; zusammen mit Martín y Soler) sowie die Musik zur Aufführung „Der Regierungsantritt Olegs“ (1790; zusammen mit Canobbio und Sarti). Im Gegensatz zur ersten Etappe der Arbeit des Komponisten (dort mussten wir uns mit Annahmen und Vermutungen begnügen), hat es der Forscher hier sogar mit einem gewissen „Überschuss“ an dokumentarischem historischem Material zu tun. Die Partitur der Oper „Fedul und seine Kinder“ ist in zwei Exemplaren erhalten (eines davon ein Autograph), wobei die Orchesterstimmen nicht mitgezählt wurden. Ein Kopist fertigte eine kalligraphische Abschrift der Partitur der Oper „Feweј“ an; außerdem wurde 1789 der Klavierauszug dieser Oper in der Druckerei der Bergbauschule gedruckt. Was „Der Regierungsantritt Olegs“ betrifft, so wurde die Musik dieses Stücks 1791 sogar in Form einer Partitur veröffentlicht. Das mit zahlreichen Vignetten, Stichen und zwei Titelblättern geschmückte Werk ist nach Ansicht von Fachleuten ein wahres Meisterwerk der polygraphischen Kunst. Die Kosten für die Ausgabe betragen 7000 Rubel bei einer Auflage von 600 Exemplaren (siehe: 49, 137). Die Produktion des gleichen Stücks kostete etwa 10.000 Rubel.

постановку этой же пьесы было затрачено около 10 000 рублей.

Декорации «Февея» и «Начального управления Олега» были написаны П. Гонзагой; до наших дней дошли их эскизы, хранящиеся в Эрмитаже. Дневник секретаря императрицы А. В. Храповицкого, камер-фурьерские журналы, письма и воспоминания современников позволяют определить не только даты спектаклей, но даже дни и часы репетиций в Большом Каменном и Эрмитажном театрах, реакцию публики на представление и на отдельные сценические и музыкальные эффекты (см.: 238; 6; 40, 82). Так, например, в научной литературе неоднократно цитировалось письмо французского посланника графа Эстергази, посетившего одно из представлений оперы Пашкевича «Февей». «...Вчера я был на русской опере, вся музыка которой состоит из старинных местных напевов. Аккомпанементы исполняются вдали, среди них есть весьма красивые, но есть и весьма диковинные... Обстановка великолепна. Действие происходит в России в древние времена. Все костюмы изготовлены с величайшей роскошью из турецких тканей, точно такие, как их носили тогда. Там появляется посольство калмыков, поющих и пляшущих на татарский лад (калмыцкий хор Пашкевича запомнился всем. — *Е. Л.*), и камчадалы, которые одеты в национальные костюмы и также танцуют танцы Северной Азии. Балет, заключающий оперу, исполняется Пиком, мадам Розы и другими хорошими танцовщиками. В нем представлены все различные народы, населяющие империю, каждый в своих одеяниях. Я никогда не видел зрелища более разнообразного и более великолепного, на сцене было свыше пятисот человек! Однако в зрительном зале... нас всех вместе

Die Kulissen für „Feweј“ und „Der Regierungsantritt Olegs“ wurden von P. Gonsaga gemalt; ihre Skizzen, die in der Eremitage aufbewahrt werden, sind bis heute erhalten geblieben. Das Tagebuch des Sekretärs der Kaiserin, A. W. Chrapowizki, Tagebücher von Kammerjournalisten, Briefe und Erinnerungen von Zeitgenossen ermöglichen es, nicht nur die Aufführungstermine, sondern sogar die Tage und Stunden der Proben im Großen Steinernen Theater und in der Eremitage sowie die Reaktion des Publikums auf die Aufführung und auf einzelne Bühnen- und Musikeffekte zu ermitteln (siehe: 238; 6; 40, 82). So ist beispielsweise ein Brief des französischen Gesandten Graf Esterhazy, der einer der Aufführungen von Paschkewitschs Oper „Feweј“ beiwohnte, in der wissenschaftlichen Literatur wiederholt zitiert worden. „...Gestern war ich in einer russischen Oper, deren gesamte Musik aus alten lokalen Melodien besteht. Die Begleitungen werden weggesungen, darunter einige sehr schöne, aber auch einige ziemlich ausgefallene.... Die Kulisse ist großartig. Die Handlung findet im alten Russland statt. Alle Kostüme sind mit dem größten Luxus aus türkischen Stoffen hergestellt, genau wie sie damals getragen wurden. Es tritt eine Botschaft von Kalmücken auf, die im tatarischen Stil singen und tanzen (Paschkewitschs Kalmückenchor ist allen in Erinnerung geblieben - *E. L.*), und Kamtschadalen, die in Nationaltrachten gekleidet sind und ebenfalls die Tänze Nordasiens tanzen. Das Ballett, das die Oper abschließt, wird von Pik, Madame Rosy und anderen guten Tänzern aufgeführt. Es stellt die verschiedenen Nationen dar, die das Reich bewohnen, jede in ihrer eigenen Tracht. Ich habe nie ein abwechslungsreicheres und prächtigeres Spektakel gesehen; es

взятых было менее пятидесяти зрителей: настолько непокладиста императрица в отношении доступа в свой Эрмитаж» (цит. по: 185, 74).

Анализируя партитуры «Февея», «Федула» и «Начального управления Олега», мы видим, как возросла техника композитора, расширился его музыкальный кругозор. Многие музыкальные номера из названных выше произведений и в наши дни достойны концертного и сценического воплощения. Однако ни «Февей», ни «Федул», ни «Начальное управление Олега» нельзя расценить как художественно совершенные произведения: драматургически они беспомощны и аморфны, либретто их не выдерживает критики даже при самом снисходительном отношении. Таким образом, лучшие годы своей жизни талантливый мастер вынужден был потратить на «омузыкаливание» нелепых текстов, в то время как рядом находились великолепные драматурги и поэты В. В. Капнист, И. А. Крылов, Г. Р. Державин...

В эти же годы Державин, так же как и Пашкевич «милостиво» принятый ко двору, написал четверостишие, которое грустно и шутивно отражало положение всех талантливых придворных художников:

Поймали птичку голосисту

И ну сжимать ее рукой.

Пищит бедняжка вместо свисту,

А ей твердят: «Пой, птичка, пой!»

За десять лет (с 1780 года) Пашкевич сделал головокружительную для музыканта карьеру. В Придворной певческой капелле его назначают «большим певчим»<sup>8</sup>.

waren über fünfhundert Personen auf der Bühne! Doch im Zuschauerraum. waren wir alle zusammen weniger als fünfzig Zuschauer: so hartnäckig war die Kaiserin in Bezug auf den Zugang zu ihrer Eremitage“ (zitiert in: 185, 74).

Die Analyse der Partituren von „Feweј“, „Fedul“ und „Der Regierungsantritt Olegs“ zeigt, wie sich die Technik des Komponisten verbessert und sein musikalischer Horizont erweitert hat. Viele der musikalischen Nummern aus den genannten Werken sind auch heute noch konzert- und bühnenreif. Dennoch können weder „Feweј“, „Fedul“ noch „Der Regierungsantritt Olegs“ als künstlerisch perfekte Werke betrachtet werden: dramaturgisch sind sie hilflos und amorph, und ihr Libretto hält auch bei der nachsichtigsten Kritik nicht stand. So musste der talentierte Meister die besten Jahre seines Lebens damit verbringen, lächerliche Texte zu „musikalisieren“, während neben ihm großartige Dramatiker und Dichter wie W. W. Kapnist, I. A. Krylow und G. R. Derschawin standen...

In diesen Jahren schrieb Derschawin, der ebenso wie Paschkewitsch „gnädig“ am Hof aufgenommen wurde, einen Vierzeiler, der auf traurige und humorvolle Weise die Situation aller talentierten Hofkünstler widerspiegelte:

Die klangvollen Vögelchen haben sie gefangen

Und fangen an, sie mit der Hand zu drücken.

Statt zu zwitschern, piepst das arme Ding,

Und sie sagen zu ihm: „Sing, Vögelchen, sing!“

In zehn Jahren (ab 1780) machte Paschkewitsch eine schwindelerregende Karriere als Musiker. In der Hofkapelle wurde er zum „großen Sänger“<sup>8</sup> ernannt.

<sup>8</sup> ЦГИА, ф. 469, оп. 4, 1798 г., ед. хр. 2229.

Из второго или «бального» оркестра 23 августа 1783 года его переводят в первый оркестр и присваивают титул камер-музыканта. Затем возвращают в «бальный» оркестр, но уже руководителем — «капельмейстером бальной музыки» (см.: 9, II, 167, 219).

В 1789 году композитор получил чин коллежского асессора, который соответствовал армейскому званию полковника. Из всех композиторов, служивших при русском дворе в XVIII веке, только Сarti был пожалован таким же чином. Тот факт, что русского композитора наградили наравне с иностранцем, — явление небывалое для той эпохи. Пашкевичу поручали самые ответственные задания; когда готовился грандиозный «театральный фестиваль» по случаю именин Екатерины (24 ноября 1780 года), музыка была заказана Пашкевичу (совместно с Ф. Торелли и Комаскино). Композитор написал также музыку хора к 10 мая 1793 года для торжества сговора (помолвки) великого князя Александра Павловича с принцессой Луизой Баденской; стихотворный текст хора принадлежал Державину (см.: 80, 523). Пашкевичу выплачивали все возрастающие суммы за сочинение музыки к операм Екатерины: 1000 рублей за музыку «Февея», 1600 рублей за три хора в «Начальном управлении Олега» (см.: 9, I, 71). Оперы Пашкевича исполнялись буквально по всей России — в Петербурге, Москве, Пензе, Харькове, Калуге, Казани, Ярославле, Саратове, Воронеже, Вологде, Костроме, Шклове, Иркутске, также в театрах Владимирской, Тамбовской и Курской губерний (имеются в виду оперы на тексты Княжнина и Матинского), — а сам композитор в это время

<sup>8</sup> ZGIA, Inventarnr. 469, Bestand 4, 1798, Einzelstück 2229.

Vom zweiten oder „Ball“-Orchester wurde er am 23. August 1783 in das erste Orchester versetzt und erhielt den Titel eines Kammermusiklers. Dann kehrte er zum „Ballorchester“ zurück, allerdings als Leiter — „Kapellmeister der Ballmusik“ (siehe: 9, II, 167, 219).

Im Jahr 1789 wurde der Komponist in den Rang eines Kollegialassessors befördert, was dem militärischen Rang eines Obersts entsprach. Von allen Komponisten, die im 18. Jahrhundert am russischen Hof tätig waren, wurde nur Sarti dieser Rang verliehen. Die Tatsache, dass ein russischer Komponist gleichberechtigt mit einem Ausländer geehrt wurde, war für die damalige Zeit beispiellos. Paschkewitsch wurde mit den wichtigsten Aufgaben betraut; bei der Vorbereitung eines großen „Theaterfestes“ anlässlich des Geburtstages von Katharina (24. November 1780) wurde die Musik bei Paschkewitsch (zusammen mit F. Torelli und Comaschino) in Auftrag gegeben. Der Komponist schrieb auch die Chormusik für die Feier der Verlobung des Großfürsten Alexander Pawlowitsch mit Prinzessin Louise von Baden am 10. Mai 1793; der Text des Chors stammte von Derschawin (siehe: 80, 523). Paschkewitsch erhielt immer höhere Summen für die Komposition von Musik für Katharinas Opern: 1000 Rubel für die Musik von „Feweј“, 1600 Rubel für die drei Chöre in „Der Regierungsantritt Olegs“ (siehe: 9, I, 71). Paschkewitschs Opern wurden buchstäblich in ganz Russland aufgeführt - in St. Petersburg, Moskau, Pensa, Charkow, Kaluga, Kasan, Jaroslawl, Saratow, Woronesch, Wologda, Kostroma, Schklow, Irkutsk, aber auch in Theatern in den Provinzen Wladimir, Tambow und Kursk, zu dieser Zeit wurde dem Komponisten selbst die „Ehre“ zuteil, Geigenlehrer der

«удостаивается чести» быть скрипачом-репетитором при внучках Екатерины. Некий паж Башилов в своих мемуарах рассказывает, как императрица «возымела охоту доставить себе удовольствие, преподать уроки русских плясок своим внучкам, великим княжнам, в сопровождении двух скрипок. Пашкевич играл первую скрипку. Он имел чин полковника (коллежского асессора), носил большой напудренный парик, парадный мундир с галунами и шпагу на боку» (цит. по: 265, 56). Трудно сказать, понимал ли Пашкевич унижительность своего положения или, может быть, гордился им. Но не это существенно. Гораздо важнее, что композитор, чьи оперы шли повсюду, сам оказался изолированным от широкой публики, от прогрессивных и талантливых литераторов.

Близость к семье императрицы имела для композитора и другие печальные последствия. После смерти Екатерины II он был немедленно уволен Павлом I «с единовременным вознаграждением»<sup>9</sup>, то есть после 35-летней службы ему не назначили пенсии.

<sup>9</sup> ЦГИА, ф. 469, оп. 4, 1798 г., ед. хр. 2229.

Не прошло и двух месяцев, как композитор скончался (9 марта 1797 года), После его смерти осталась вдова Афимья Пашкевич с годовалой дочерью Анной. Их судьба не выяснена.

Нам ничего не известно о Пашкевиче как о человеке — не сохранилось ни его писем, ни его портрета, ни описаний его внешности. В какой-то степени судить о его личности мы можем только по его произведениям.

Enkelinnen Katharinas zu sein. Ein gewisser Gefolgsmann Baschilow erzählt in seinen Memoiren, wie die Kaiserin „den Wunsch hatte, sich das Vergnügen zu machen, ihren Enkelinnen, den Großfürstinnen, Unterricht in russischen Tänzen zu geben, begleitet von zwei Geigen. Paschkewitsch spielte die erste Geige. Er hatte den Rang eines Oberst (Kollegialassessor), trug eine große gepuderte Perücke, eine zeremonielle Uniform mit Gallonen und einen Degen an der Seite“ (zitiert in: 265, 56). Es ist schwer zu sagen, ob sich Paschkewitsch der Demütigung seiner Position bewusst war oder ob er vielleicht sogar stolz darauf war. Aber das ist nicht der wesentliche Punkt. Viel wichtiger ist, dass der Komponist, dessen Opern überall aufgeführt wurden, sich selbst von der Öffentlichkeit, von fortschrittlichen und talentierten Schriftstellern isoliert sah.

Seine Nähe zur Familie der Kaiserin hatte für den Komponisten weitere unglückliche Folgen. Nach dem Tod Katharinas II. wurde er von Paul I. sofort „mit einem Pauschalbetrag“<sup>9</sup> entlassen, d.h. nach 35 Dienstjahren wurde ihm keine Pension gewährt.

<sup>9</sup> ZGIA, Inventarnr. 469, Bestand 4, 1798, Einzelstück 2229.

Keine zwei Monate später, als der Komponist starb (9. März 1797), blieb nach seinem Tod seine Witwe Afimja Paschkewitsch mit einer einjährigen Tochter Anna zurück. Ihr Schicksal ist nicht geklärt.

Wir wissen nichts über die Person Paschkewitschs - weder seine Briefe, noch sein Porträt, noch Beschreibungen seines Aussehens sind erhalten geblieben. Bis zu einem gewissen Grad können wir seine Persönlichkeit nur anhand seiner Werke beurteilen.

## 2.

Если поставить рядом две оперы Пашкевича на либретто Княжнина, то «Скупой» будет выглядеть оперою более традиционной по сравнению с «Несчастьем от кареты». В целом же в истории жанра русской комической оперы новаторская роль «Скупого» несомненна.

«Скупой» обладает всеми признаками классицистской комедии. Сатирически отображая жизнь горожан, Княжнин и Пашкевич следовали заветам виднейшего русского драматурга классициста Сумарокова:

Представь бездушного подьячего в приказе,  
Судью, что не поймет, что писано в указе.  
Представь мне щеголя, кто там  
вздымает нос,  
Что мыслит целый век о красоте  
волос.  
Представь мне гордого, раздута как  
лягушку,  
Скупого, что готов в удавку за  
полушку.

Автором либретто взята традиционная фабула, использованная ранее десятки раз от пьесы Плавта «Горшок» до комедии Мольера. Впрочем, даже «вышивая» по канве западноевропейской комедии, Княжнин русифицирует сюжет, детали быта, характеры персонажей и т. п., поскольку он стремится сатирически отображать и тем самым исправлять нравы именно своего народа. Сравним, например, образы мольеровского Гарпагона и княжнинского Скрыгина. В фигуре Гарпагона есть что-то величественное и гигантское — то, что впоследствии Пушкин гениально воплотил в «Скупом рыцаре». Скрыгин же —

## 2.

Stellt man die beiden Opern von Paschkewitsch auf ein Libretto von Knjaschnin nebeneinander, wirkt „Der Geizige“ traditioneller als „Unglück wegen einer Kutsche“. Im Großen und Ganzen ist die Vorreiterrolle von „Der Geizige“ in der Geschichte des Genres der russischen komischen Oper jedoch unzweifelhaft.

„Der Geizige“ weist alle Merkmale einer klassizistischen Komödie auf. Knjaschnin und Paschkewitsch schildern auf satirische Weise das Leben der Stadtbewohner und folgen dabei den Vorgaben des bedeutendsten russischen klassizistischen Dramatikers Sumarokow:

Stell dir einen herzlosen Schreiber im Amt vor,  
Einen Richter, der nicht versteht, was in der Verordnung steht.  
Stell dir einen Dandy vor, der dort die Nase hochhält,  
Der sein ganzes Leben lang über die Schönheit seiner Haare nachdenkt.  
Stell dir einen Stolzen vor, der wie eine Kröte aufgeblasen ist,  
Einen Geizhals, der bereit ist, sich für einen halben Rubel erwürgen zu lassen.

Der Autor des Librettos übernahm die traditionelle Handlung, die schon dutzendfach verwendet worden war, von Plautus' Stück „Der Topf“ bis zu Molières Komödie. Doch selbst beim „Sticken“ auf der Leinwand der westeuropäischen Komödie „russifiziert“ Knjaschnin die Handlung, die Details des Alltagslebens, die Figuren usw., da er versucht, die Sitten seines eigenen Volkes satirisch darzustellen und dadurch zu korrigieren. Vergleichen wir zum Beispiel die Bilder von Molières „Der Geizige“ und dem Fürsten Skryjagin. Die Figur des Geizigen hat etwas Majestätisches und Gigantisches - etwas, das später Puschkin in „Der geizige Ritter“ brillant verkörperte.

воплощение мелочности и скопидомства, прообраз будущего Плюшкина. Он из экономии носит лишь те костюмы, которые ему отдали в залог, а когда клиенты расписываются на векселях, просит их: «Только ради бога не ставьте точек и запятых: в них иного толку нет, кроме, что много чернил, да бумаги выходит». Весьма типичны для стиля русского классицизма также имена — характеристик героев оперы: ростовщик Скрягин, слуга Пролаз, красавец Миловид.

Необходимо отметить в драматургии оперы единство времени, места и действия. В интриге сталкиваются интересы пяти героев и образуются типичные для XVIII века группировки: 1. Скрягин— ростовщик, опекун Любимы; 2. Любима и Миловид (господа); 3. Марфа и Пролаз (слуги).

Соответствует требованиям классицизма и четкая форма оперы. В последовании музыкальных номеров ярко выражены драматургические стадии развития:

Skrjagin ist die Verkörperung von Kleinlichkeit und Geiz, der Prototyp des späteren Pljuschkin. Er trägt nur die Anzüge, die man ihm aus Sparsamkeit verpfändet hat, und wenn die Kunden Wechsel unterschreiben, bittet er sie: „Um Gottes willen, setzt keine Punkte und Kommas: Sie haben keinen anderen Nutzen als eine Menge Tinte und Papier.“ Auch die Namen der Figuren der Oper sind typisch für den Stil des russischen Klassizismus: der Geldverleiher Skrjagin, der Diener Prolas und der hübsche Milowid.

Bei der Dramaturgie der Oper ist die Einheit von Zeit, Ort und Handlung zu beachten. In der Intrige prallen die Interessen von fünf Personen aufeinander und es bilden sich für das 18. Jahrhundert typische Gruppierungen: 1. Skrjagin der Geldverleiher, Ljubimas Vormund; 2. Ljubima und Milowid (Herren); 3. Marfa und Prolas (Diener).

Auch die klare Form der Oper entspricht den Anforderungen des Klassizismus. Die Abfolge der musikalischen Nummern bringt die dramaturgischen Entwicklungsstufen deutlich zum Ausdruck:

Вступление  
Экспозиция  
(5 арий подряд)

1. Трио — Марфа, Пролаз, Скрягин.
2. Ария Скрягина.
3. Ария Пролаза.
4. Ария Любимы,
5. Ария Миловида.
6. Ария Марфы.

Завязка  
Развитие  
(2 дуэта подряд)  
Кульминация

7. Квинтет — все персонажи.
8. Дуэт Марфы и Скрягина.
9. Дуэт Пролаза и Скрягина.
10. Монолог Скрягина.
11. Ария Пролаза.

Развязка  
Заключение

12. Трио — Марфа, Пролаз, Скрягин.
13. Ария Скрягина.
14. Квартет — Любима, Миловид; Марфа, Пролаз.

Einleitung	1. Trio - Marfa, Prolas, Skrjagin.
Exposition (5 Arien hintereinander)	2. Arie Skrjagins. 3. Arie des Prolas. 4. Arie Ljubimas, 5. Arie Milowids. 6. Arie Marfas.
Überleitung	7. Quintett - alle Figuren.
Durchführung (2 aufeinanderfolgende Duette)	8. Duett Marfa und Skrjagin. 9. Duett Prolas und Skrjagin.
Höhepunkt	10. Monolog Skrjagins. 11. Arie des Prolas.
Auflösung	12. Trio - Marfa, Prolas und Skrjagin.
Schluss	13. Arie Skrjagins. 14. Quartett - Ljubima, Milowid; Marfa, Prolas.

Движущая сила оперы — то, что объединяет слуг и господ в их борьбе со Скрягиным, — это любовь, Лирический центр оперы — арии Любимы и Миловида. Они идут в обрамлении арий Пролаза и Марфы. Текст лирических арий написан княжнинным весьма изящно по стилю. Мелодии композитора по благородству и тонкости нисколько не уступают тексту.

Интересно отметить приемы мотивной техники, с помощью которых Пашкевич достигает полной естественности развития лирического образа в арии Любимы. Отличительной особенностью этой техники является строгая логика, объединяющая буквально все элементы мелодии. Конструкция фразы не только глубоко прочувствована, она также точно рассчитана. Показательно в данной связи сравнить экспозицию арии с репризой (пример 1а, б).

Арии Любимы и Миловида выдержаны в одном ключе, но отсюда вовсе не следует, что образы лирических героев оперы решены однопланово. Нет, возвышенные мечты о счастливой любви нисколько не мешают Любиме за минуту до ее вдохновенной арии тщательно подсчитывать причитающиеся ей проценты от доходов. И лирическое, и

Die treibende Kraft der Oper - was die Diener und Herren in ihrem Kampf mit Skrjagin eint - ist die Liebe. Das lyrische Zentrum der Oper sind die Arien von Ljubima und Milowid. Sie werden umrahmt von den Arien von Prolas und Marfa. Der Text der lyrischen Arien wurde von Knjaschnin in einem sehr eleganten Stil verfasst. Die Melodien des Komponisten stehen dem Text in ihrer Noblesse und Subtilität in nichts nach.

Interessant sind die Methoden der Motivtechnik, mit deren Hilfe Paschkewitsch eine vollkommene Natürlichkeit in der Entwicklung des lyrischen Bildes in der Arie von Ljubima erreicht. Ein charakteristisches Merkmal dieser Technik ist die strenge Logik, die buchstäblich alle Elemente der Melodie vereint. Der Aufbau der Phrase ist nicht nur tief empfunden, sondern auch genau kalkuliert. In diesem Zusammenhang ist es anschaulich, die Exposition der Arie mit der Reprise zu vergleichen (Beispiel 1a, b).

Die Arien von Ljubima und Milowid stehen in der gleichen Tonart, was aber nicht bedeutet, dass die Bilder der lyrischen Helden der Oper eindimensional sind. Nein, die hochfliegenden Träume von der glücklichen Liebe hindern Ljubima keineswegs daran, einen Moment vor der inspirierten Arie sorgfältig die Zinsen für sein Einkommen zu berechnen.



комическое начало присуще как слугам, так и господам. Только способы выражения чувств различны: слуги поют о делах и говорят о любви, а господа поют о любви и говорят о делах.

Рассмотрим теперь некоторые из драматургических функций арий слуг, выясним, в частности, как претворяется в драматургии оперы традиционный для классицизма прием переодевания служанки в платье знатной барыни. Служанка Марфа предстает перед публикой в виде баснословно богатой красавицы графини. Ей «принадлежит» множество деревень «близ Китая». Там деревенские улицы вымощены сплошь драгоценными камнями, горы все из золота, а крепостные ее мужики пьют мадеру вместо квасу, топят печь корицей и сапоги «гвоздикой подбивают», там «чай и лошади едят» Такую характеристику дает имению «графини» Пролаз в своей арии.

Скрягин покорен, но сама Марфа «вошла в роль». В настоящий момент она госпожа не только мнимая, но и действительная. Она сейчас хозяйка положения, от ее усердия, артистического таланта и изобретательности зависит судьба Любимы и Миловида, в данной ситуации они ей подвластны и она этим пользуется.

Впрочем, Марфа не обманывает себя — придет время, она поможет Любиме соединиться с Миловидом и тогда... они постепенно забудут о ее бесценных услугах. Необходимость вести тонкую и опасную игру, сознание своей сегодняшней полновластности и завтрашнего бесправия и, наконец, не оставляющая ее мысль о ее

Sowohl lyrische als auch komische Anfänge sind bei Dienern und Herren gleichermaßen zu finden. Nur die Art und Weise, wie sie ihre Gefühle ausdrücken, ist unterschiedlich: die Diener singen über das Geschäft und sprechen über die Liebe, während die Herren über die Liebe singen und über das Geschäft sprechen.

Betrachten wir nun einige der dramaturgischen Funktionen der Dienerinnen-Arien und finden wir insbesondere heraus, wie die traditionelle klassische Methode, ein Dienstmädchen in das Kleid einer edlen Dame zu kleiden, in der Dramaturgie der Oper umgesetzt wird. Das Dienstmädchen Marfa erscheint dem Publikum in der Gestalt einer märchenhaft reichen und schönen Gräfin. Sie „besitzt“ viele Dörfer „in der Nähe von China“. Dort sind die Dorfstraßen mit Edelsteinen gepflastert, die Berge sind alle aus Gold, und ihre Leibeigenen trinken Madeira statt Kwas, schüren den Herd mit Zimt und schnüren ihre Stiefel mit „Nelken“; dort „essen Tee und Pferde!“ So charakterisiert Prolas in seiner Arie das Anwesen der „Gräfin“.

Skrjagin ist zurückhaltend, aber Marfa selbst ist „in die Rolle gefallen“. Im Moment ist sie nicht nur eine imaginäre, sondern auch eine tatsächliche Geliebte. Sie ist jetzt die Herrin der Lage, das Schicksal von Ljubima und Milowid hängt von ihrem Fleiß, ihrer künstlerischen Begabung und ihrem Einfallsreichtum ab; in dieser Situation sind sie ihr unterworfen und sie nutzt das aus.

Doch Marfa macht sich nichts vor - die Zeit wird kommen, sie wird Ljubima helfen, sich mit Milowid zu vereinigen, und dann werden sie ihre unschätzbaren Dienste allmählich vergessen. Das Bedürfnis, ein raffiniertes und gefährliches Spiel zu spielen, das Bewusstsein, dass sie heute die volle Macht hat und morgen machtlos ist, und schließlich der

громадных, хотя бы и мнимых богатствах и о ее истинной нищете — все это подводит Марфу к психологическому срыву. В самый неподходящий момент она бесцельно и нерасчетливо дерзит Любиме (№ 6).

Ария начинается внезапно, без традиционного инструментального вступления. Ее «взрывной» характер передается и вокальными и инструментальными средствами. В партиях скрипок встречаются и быстрое движение шестнадцатых, и синкопы, и резкие трехзвучные аккорды (*non divisi*). Возбужденные, иногда иронические, а иногда и гневные интонации вокальной партии сливаются в цельную и выразительную мелодическую линию. Необходимо отметить также, что ария Марфы — первый в опере номер в минорной тональности. Ария интересна и по своему свежему тональному плану. Весьма характерна для Пашкевича имитация — скромная, но умело и к месту примененная. Она появляется только во второй части арии (пример 2).

Текст и музыка арии, в их соединении, делают художественный образ емким, многозначным. Если же мы еще примем во внимание и начало живописное (костюм), то емкость художественного образа еще более увеличится. Одетая в платье графини, служанка на глазах у госпожи изображает ее в сатирическом виде, показывает Любиме, какой та станет в будущем. Здесь Марфа — «едина в трех лицах»: она одновременно и графиня, и Марфа и Любима.

Одним из высших достижений русской оперной драматургии XVIII века стал образ Скрягина, созданный Княжнинным и Пашкевичем. Музыкальная характеристика этого образа дается и в комическом, и в лирическом, и в драматическом

Gedanke an ihren enormen, wenn auch eingebildeten Reichtum und ihre wahre Armut - all das führt Marfa zu einem psychischen Zusammenbruch. Im unpassendsten Moment wird sie ziellos und unberechenbar frech zu Ljubima (Nr. 6).

Die Arie beginnt plötzlich, ohne eine traditionelle instrumentale Einleitung. Ihr „explosiver“ Charakter wird sowohl durch vokale als auch durch instrumentale Mittel zum Ausdruck gebracht. In den Violinstimmen gibt es schnelle Sechzehntelbewegungen, Synkopen und scharfe Dreiklangsakkorde (*non divisi*). Die aufgeregten, manchmal ironischen und manchmal wütenden Intonationen der Gesangsstimme verschmelzen zu einer kohärenten und ausdrucksstarken melodischen Linie. Die Arie der Marfa ist übrigens die erste Nummer der Oper in einer Molltonart. Die Arie ist auch wegen ihres frischen Klangbildes interessant. Die Imitation ist sehr charakteristisch für Paschkewitsch - bescheiden, aber gekonnt und angemessen eingesetzt. Sie kommt nur im zweiten Teil der Arie vor (Beispiel 2).

Der Text und die Musik der Arie machen in ihrer Kombination das künstlerische Bild umfassend und vielseitig. Berücksichtigt man auch den bildlichen Ansatz (das Kostüm), erhöht sich die Kapazität des künstlerischen Bildes noch mehr. Im Kleid der Gräfin stellt das Dienstmädchen sie in satirischer Form vor den Augen ihrer Herrin dar und zeigt Ljubima, was sie in Zukunft sein wird. Hier ist Marfa „eine von drei Personen“: Sie ist gleichzeitig die Gräfin, Marfa und Ljubima.

Eine der größten Errungenschaften der russischen Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts war das von Knjaschnin und Paschkewitsch geschaffene Bild von Skrjagin. Die musikalische Charakterisierung dieses Bildes erfolgt in komischer, lyrischer und dramatischer

планах. Когда Скрягин появляется перед нами в первом трио, он жалок и смешон. Он то с мольбой обращается к графине: «Помилуй! Сжался, не сердись», то прикрикивает в страхе на слугу: «Ты врешь, болван! Где денег взять?» Скрягин выглядит типично буффонным персонажем.

Однако уже во втором музыкальном номере оперы к смешному прибавляется и трогательное. Слова арии Скрягина сугубо прозаичны, он просит слугу сходить к графине: «Скажи, что я веть не болван». Музыка же выражает чувство самой нежной и возвышенной любви. Ария написана в жанре элегантного менуэта. Соединяя, казалось бы, несоединимое, поэт и композитор уже тут заставляют публику внимательнее взглянуть на Скрягина, даже проникнуться к нему симпатией.

В квинтете Скрягин одновременно разгневан и растерян (он обнаружил молодых людей целующимися). Гневным репликам ростовщика дважды отвечает четырехголосный канон оправдывающихся любовников. Интересно, что даже в теме четырехголосного канона композитор несколько не отступает от своего принципа полного согласования речевых и музыкальных интонаций.

Бережно обращается Пашкевич с текстом и в следующем ансамбле-дуэте Марфы и Скрягина. Марфа просит в долг денег, а Скрягин, будто бы не замечая ее просьбы, объясняется ей в любви.

Перед композитором стояла труднейшая задача достигнуть в музыке единства двух планов. Пашкевич решает проблему оркестровыми и полифоническими средствами. Пение Марфы сопровождается скрипками, а пение Скрягина — фаготами и альтами. Образуются два красочных пласта,

Form. Wenn Skrjagin im ersten Trio auftritt, ist er pathetisch und lächerlich. Er fleht die Gräfin an: „Habt Erbarmen! Habt Erbarmen, seid nicht böse“, dann schreit er den Diener ängstlich an: „Du lügst, du Narr! Woher soll ich Geld bekommen?“ Skrjagin sieht aus wie ein typischer Possenreißer.

Doch schon in der zweiten musikalischen Nummer der Oper gesellt sich zum Komischen das Rührende. Der Text von Skrjagins Arie ist rein prosaisch, er bittet einen Diener, zur Gräfin zu gehen: „Sag ihr, dass ich kein Dummkopf bin“. Die Musik hingegen drückt ein Gefühl der zärtlichsten und erhabensten Liebe aus. Die Arie ist in der Gattung des eleganten Menuetts geschrieben. Durch die Verbindung des scheinbar Untrennbaren bringen Dichter und Komponist das Publikum bereits dazu, sich näher mit Skrjagin zu befassen und sogar mit ihm zu sympathisieren.

Im Quintett ist Skrjagin sowohl wütend als auch verwirrt (er hat die jungen Leute beim Küssen entdeckt). Auf die wütenden Bemerkungen des Geldverleihers antwortet zweimal ein vierstimmiger Kanon der berechtigten Liebenden. Interessanterweise weicht der Komponist auch beim Thema des vierstimmigen Kanons in keiner Weise von seinem Prinzip der vollständigen Harmonisierung von Sprache und musikalischer Intonation ab.

Im nächsten Ensemble-Duett zwischen Marfa und Skrjagin behandelt Paschkewitsch den Text mit Sorgfalt. Marfa bittet um einen Kredit, und Skrjagin erklärt ihr, als würde er ihre Bitte nicht bemerken, seine Liebe zu ihr.

Der Komponist stand vor der äußerst schwierigen Aufgabe, die beiden Pläne in der Musik zu vereinen. Paschkewitsch löste das Problem mit orchestralen und polyphonen Mitteln. Marfas Gesang wird von Geigen begleitet, während Skrjagins Gesang von Fagotten und Bratschen begleitet wird. Es bilden sich zwei farbige

существующих как бы независимо друг от друга. Голоса Марфы и Скрыгина вступают сначала поочередно, затем сплетаются в контрапункте (темы различны по направлению мелодического движения и по кульминационным точкам), а под конец приходят к «дуэту согласия» с движением параллельными терциями.

Еще в большей степени индивидуализированы вокальные партии в «трио расписки» (№ 12). Скрыгин профессиональным говорком диктует расписку, поэтому для него характерно монотонное повторение одного звука и повелительная квартовая интонация. Пролаз старается всячески запутать его, а Марфа, не умеющая писать, притворяется будто ничего не понимает; ее партия основана на интонациях вздохов и «жалостливой» скороговорке. Смысловое значение этого номера настолько велико, что композитор обязан донести до слушателя каждое слово, и Пашкевич, по существу, сочинил не трио, а трехголосную речитативную сцену, в которой разнородные вокальные партии объединены непрерывно движущимся *perpetuum mobile* в оркестре.

Вершиной в развитии образа ростовщика является монолог Скрыгина. «Монолог оной..., будучи расположен речитативою, приносит отменную честь сочинителю», — писал в «Драмматическом словаре» современник Пашкевича. Эта сцена не случайно была самым популярным отрывком из «Скупого». Ни в одной другой опере XVIII века, ни в России, ни в Западной Европе, мы не встретим аналогичной ситуации, когда речитатив становится отдельным номером, самым большим в опере, и, мало того, является кульминацией всей оперы в целом. Величайшая заслуга авторов и в том, что речитатив-монолог

Schichten, die wie unabhängig voneinander existieren. Die Stimmen von Marfa und Skryjagin setzen zunächst abwechselnd ein, verflechten sich dann kontrapunktisch (die Themen unterscheiden sich in der Richtung der melodischen Bewegung und in ihren Höhepunkten) und kommen gegen Ende zu einem „Duett des Einklangs“ mit Bewegung in parallelen Terzen.

Die Gesangspartien im „Quittungstrio“ (Nr. 12) sind noch stärker individualisiert. Skryjagin diktiert die Quittung in einem professionellen Akzent und zeichnet sich durch die monotone Wiederholung eines einzigen Tons und eine gebieterische, quartale Intonation aus. Prolas versucht, ihn auf jede erdenkliche Weise zu verwirren, und Marfa, die nicht schreiben kann, tut so, als würde sie nichts verstehen; ihr Part besteht aus Seufzern und „kläglich“ Kürze. Die semantische Bedeutung dieser Nummer ist so groß, dass der Komponist dem Hörer jedes Wort vermitteln muss, und Paschkewitsch komponierte im Wesentlichen kein Trio, sondern eine dreistimmige Rezitativszene, in der die heterogenen Gesangsstimmen durch ein unaufhörliches *Perpetuum mobile* im Orchester vereint werden.

Der Höhepunkt in der Entwicklung des Charakters des Wucherers ist der Monolog Skryjagins. „Dieser Monolog..., der als Rezitativ gestaltet ist, bringt dem Komponisten große Ehre“, schrieb ein Zeitgenosse Paschkewitschs im „Dramen Wörterbuch“. Es ist kein Zufall, dass diese Szene der beliebteste Auszug aus dem „Geizigen“ war. In keiner anderen Oper des 18. Jahrhunderts, weder in Russland noch in Westeuropa, finden wir eine ähnliche Situation, in der das Rezitativ zu einer eigenständigen Nummer wird, der größten in der Oper, und darüber hinaus den Höhepunkt der Oper als Ganzes darstellt. Das größte Verdienst der Autoren besteht darin, dass der

непосредственно вытекает из предыдущего и неразрывно связан с последующим действием.

Если не обращать внимания на текст и слушать только музыку, то можно остаться в полной уверенности, что это — один из драматических моментов оперы-сериа, когда не стыдно и «прослезиться». Но в сочетании со словами и сценической ситуацией музыка вызывает неудержимый смех; при этом чем серьезнее и трагичнее чувство, выраженное в звуках, тем выразительнее, острее ирония.

Музыкальная форма монолога Скрягина кажется совершенно свободной. Однако при анализе она обнаруживает несомненную продуманность и точный расчет. Каждый из элементов музыкальной выразительности образует свою собственную трехчастность, но грани разделов при этом не совпадают. Форма трехчастна в тональном и темповом отношении, а тематически она представляет собой периодичность из двух концентрических форм (abba, cddc, coda). Выбор такой формы речитативной сцены был определен ее драматургической функцией: Скрягин пытается найти выход и в сне, и в смерти, и в плаче, но возвращается неизменно к тем же мрачным мыслям, с которых начал.

В финале оперы молодые герои добились своего, а Скрягин всего лишился: теперь у него нет ни слуг, ни невесты, ни денег, мало того, он осмеян в глазах публики и по театральной традиции XVIII века не только к героям оперы, но и к зрительному залу обращает ростовщик свое последнее проклятие: «Будьте вечно от меня прокляты. Пусть вам адом будет целый свет.» Но самое главное, Скрягин обманулся в своей любви. Пускай он был жаден, ограничен, черств и даже жесток, и

рецитативische Monolog direkt aus dem vorhergehenden abgeleitet wird und untrennbar mit der nachfolgenden Handlung verbunden ist.

Wenn man den Text ignoriert und nur der Musik zuhört, kann man sicher sein, dass dies einer der dramatischen Momente der Opernserie ist, in dem man sich nicht schämt, „eine Träne zu vergießen“. Aber in Kombination mit dem Text und der Bühnensituation provoziert die Musik ein unkontrollierbares Lachen; je ernster und tragischer das in den Klängen ausgedrückte Gefühl, desto ausdrucksvoller und schärfer die Ironie.

Die musikalische Form von Skrjagins Monolog scheint völlig frei zu sein. Analysiert man sie jedoch, offenbart sie unzweifelhaft Nachdenklichkeit und präzises Kalkül. Jedes der Elemente des musikalischen Ausdrucks bildet eine eigene dreiteilige Form, aber die Ränder der Abschnitte fallen nicht zusammen. Die Form ist tonal und tempomäßig dreiteilig, und thematisch handelt es sich um eine Periodizität von zwei konzentrischen Formen (abba, cddc, coda). Die Wahl dieser Form der Rezitativszene wurde durch ihre dramaturgische Funktion bestimmt: Skrjagin versucht, im Schlaf, im Tod und in der Klage einen Ausweg zu finden, kehrt aber immer wieder zu denselben düsteren Gedanken zurück, mit denen er begonnen hat.

Im Finale der Oper haben die jungen Helden ihr Ziel erreicht, und Skrjagin hat alles verloren: er hat jetzt keine Diener, keine Verlobte, kein Geld; außerdem wird er in den Augen des Publikums lächerlich gemacht, und gemäß der Theatertradition des 18. Jahrhunderts richtet der Geldverleiher seinen letzten Fluch nicht nur an die Helden der Oper, sondern auch an das Publikum: „Seid auf ewig von mir verdammt. Die ganze Welt soll für euch die Hölle sein.“ Vor allem aber wurde Skrjagin in seiner Liebe betrogen. Obwohl er gierig,

все же любил он искренне и беспредельно. «Проклят тот человек, что выдумал влюбляться!»— так проклинает Скрягин и самого себя. Образ Скрягина вызывает и сочувствие и осуждение. Такое противоречивое соединение укрупняет идею оперы.

Основная идея оперы Княжнина и Пашкевича гораздо значительнее, чем может показаться при первом знакомстве с пей. Это не только победа молодых героев над ростовщиком (слишком мелко) и не только торжество любви над скупостью, но и обличение таких человеческих взаимоотношений, которые разъединяют людей, делают их несчастными. Несчастлива была Любима, не считающая себя вправе без приданого соединить свою судьбу с Миловидом. Несчастен был Пролаз, вынужденный притворяться глупцом. «Тебе хорошо [быть графиней], — обращается Пролаз к Марфе, — тебе хорошо, каково то мне. Я должен по милости барина, служба у скупова, быть дураком». Несчастной чувствовала себя и Марфа, вкусившая сладкой «графской» жизни. Но более всех несчастен Скрягин — единственный в оперной литературе XVIII века и ростовщик и одновременно герой-любовник. Его противники для победы над ним воспользовались не столько его пороками, сколько его единственным по-человечески привлекательным качеством — способностью страстно любить. Почему так повелось на свете — спрашивают авторы устами Пролаза, — когда лишь «одного несчастье другому делает счастье?»

beschränkt, gefühllos und sogar grausam war, liebte er doch aufrichtig und grenzenlos. „Verflucht sei der Mann, der erfunden hat, sich zu verlieben“ - so verflucht Skrjagin sich selbst. Das Bild von Skrjagin ruft sowohl Sympathie als auch Verurteilung hervor. Eine solche widersprüchliche Kombination erweitert die Idee der Oper.

Der Grundgedanke der Oper von Knjaschnin und Paschkewitsch ist viel bedeutsamer, als es beim ersten Kennenlernen erscheinen mag. Es geht nicht nur um den Sieg der jungen Helden über den Geldverleiher (zu oberflächlich) und nicht nur um den Triumph der Liebe über den Geiz, sondern auch um die Anprangerung der menschlichen Beziehungen, die die Menschen trennen und unglücklich machen. Unglücklich war Ljubima, die sich nicht berechtigt sieht, ihr Schicksal mit Milowid ohne Mitgift zu teilen. Unglücklich war Prolas, der gezwungen war, sich wie ein Narr zu verhalten. „Es ist gut für dich [Gräfin zu sein]“, sagt Prolas zu Marfa, „es ist gut für dich wie für mich. Ich muss ein Narr sein, der dem Gutsherrn ausgeliefert ist und einem Geizigen dient.“ Auch Marfa fühlte sich unglücklich, nachdem sie das süße Leben des „Grafen“ gekostet hatte. Aber Skrjagin ist der unglücklichste von allen - der einzige in der Opernliteratur des 18. Jahrhunderts, der Geldverleiher und gleichzeitig Heldenliebhaber ist. Seine Gegner nutzten weniger seine Laster als vielmehr seine einzige menschlich attraktive Eigenschaft - die Fähigkeit, leidenschaftlich zu lieben - um ihn zu besiegen. Warum ist es auf der Welt so, fragen die Autoren durch den Mund von Prolas, wenn nur das Unglück eines anderen das Glück des anderen macht?“

В опере «Скупой» действие развивается от буффонады к морализующей комедии. В «Несчастье от кареты» исходный пункт у Княжнина и Пашкевича другой — лирическая пастораль, но и здесь жанр оперы в процессе развертывания действия переосмысливается в плане «серьезной комедии», укрупняется ее идея и в результате авторы приходят к выводам еще более острым и значительным, нежели в «Скупом».

Сюжетная основа оперы «Несчастье от кареты» весьма проста. Барину нужны деньги для покупки модной французской кареты, и поэтому крепостной крестьянин Лукьян будет продан в рекруты, а его невесту Анюту возьмет в жены приказчик.

Угроза службы в солдатах не раз была завязкой комедий и комических опер XVIII века. Возьмем, например, оперу «Кофейница», написанную шестнадцатилетним И. А. Крыловым под впечатлением «Несчастья от кареты». Сходство сюжетов налицо: у Крылова хитрый приказчик тоже собирается жениться на девушке, отдав ее жениха в солдаты. Даже имя молодой крестьянки такое же — Анюта. Однако в «Кофейнице» тема крепостной зависимости весьма сглажена, поскольку введен мотив обмана: приказчик украл у барыни серебряные ложки и свалил свой поступок на жениха Анюты. Помещица введена в заблуждение, но читатели, конечно, заранее догадывались, что как только она узнает истину, добродетель восторжествует, а в рекруты попадет сам злодей-приказчик. Такая же ситуация в опере Фомина на текст Н. А. Львова «Ямщики на подставе». В «Дезертире» Монсиньи героя заковали в цепи по ошибке, из-за рокового стечения обстоятельств,

In „Der Geizige“ entwickelt sich die Handlung vom Possenreißer zur moralisierenden Komödie. In „Unglück wegen einer Kutsche“ haben Knjaschnin und Paschkewitsch einen anderen Ausgangspunkt - eine lyrische Pastorale -, aber auch hier wird das Genre der Oper im Laufe der Handlung im Sinne einer "ernsten Komödie" umgedeutet, die Idee wird erweitert und die Autoren kommen zu noch schärferen und bedeutenderen Schlussfolgerungen als in „Der Geizige“.

Die Handlung der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ ist recht einfach. Der Gutsherr braucht Geld, um eine schicke französische Kutsche zu kaufen. Deshalb wird der Leibeigene Lukjan als Rekrut verkauft, und seine Braut Anjuta wird vom Schreiber zur Frau genommen.

Die Drohung, als Soldat zu dienen, war mehr als einmal die Handlung von Komödien und komischen Opern des 18. Jahrhunderts. So zum Beispiel in der Oper „Die Kaffeehausbesitzerin“, die der sechzehnjährige I. A. Krylow unter dem Eindruck des „Unglücks wegen einer Kutsche“ schrieb. Die Ähnlichkeit der Handlungen ist offensichtlich: auch Krylows gerissener Schreiber will ein Mädchen heiraten, nachdem er ihren Verlobten an die Soldaten ausgeliefert hat. Sogar der Name des jungen Bauernmädchens ist derselbe - Anjuta. In „Die Kaffeehausbesitzerin“ wird das Thema der Leibeigenschaft jedoch etwas geglättet, da das Motiv der Täuschung eingeführt wird: der Schreiber stiehlt der Gutsherrin Silberlöffel und schiebt seine Tat auf Anjutas Verlobten. Die Gutsbesitzerin wird in die Irre geführt, aber die Leser ahnten natürlich schon, dass, sobald sie die Wahrheit erfährt, die Tugend triumphieren und der schurkische Schreiber selbst rekrutiert werden würde. Ähnlich verhält es sich in der Oper von Fomin nach dem Text von N.

возникших в результате неумной шутки. И в том, и в другом, и в десятках подобных случаев зрители ожидали лишь одного — когда и каким образом откроется правда.

Совсем иное у Княжнина. Лукьяну не оправдаться, его ни в чем не винят. Приказчик, хотя и не без выгоды для себя, только выполняет волю хозяина. Не совершает никакого преступления и барин: желание господина купить карету — более чем достаточная причина для продажи своего крепостного мужика. В этом никто из действующих лиц не сомневается. «Видишь, от каких безделиц беда, — обращается шут Афанасий к Лукьяну. — Ты влюблен в Анюту, Анюта в тебя, в Анюту приказчик, барин в карету, а карета безнадежно никого не любит. А от этого и все хоть брось».

Драматург уже в самом построении интриги специально отмечает в сторону все, что может замаскировать суть дела, вплотную подводит зрителя к решению вопроса: в чем причина беды Лукьяна, где корень зла? И публика, гадая, как вывернется Лукьян из безвыходного положения, одновременно не могла не задуматься над правом одного человека безоговорочно повелевать другим.

Не случайно и карета выбрана либреттистом как причина несчастья. Карета — символ власти и богатства. Княжнин, словно ширмой прикрываясь критикой «галломанства», «противозаконно» вводит в оперу вольнолюбивые, антикрепостнические идеи.

A. Lwow „Die Kutscher auf der Poststation“. In Monsignys „Der Deserteur“ wird der Held aufgrund eines fatalen Zusammentreffens von Umständen, die auf einen unklugen Scherz zurückzuführen sind, versehentlich in Ketten gelegt. In beiden und in Dutzenden ähnlicher Fälle erwartete das Publikum nur eines - wann und wie die Wahrheit ans Licht kommen würde.

Bei Knjaschnin ist das ganz anders. Lukjan hat keine Entschuldigung, er wird für nichts verantwortlich gemacht. Der Schreiber ist zwar nicht ohne Nutzen für sich selbst, erfüllt aber nur den Willen seines Herrn. Auch der Gutsherr begeht kein Vergehen: der Wunsch des Gutsherrn, eine Kutsche zu kaufen, ist ein mehr als ausreichender Grund, seinen Leibeigenen zu verkaufen. Keiner der Schauspieler bezweifelt dies. „Du siehst, welche Kleinigkeiten Ärger verursachen“, wendet sich der Narr Afanassi an Lukjan. — „Du bist in Anjuta verliebt, Anjuta in dich, der Schreiber in Anjuta, der Gutsherr in die Kutsche, und die Kutsche liebt hoffnungslos niemanden. Und davon, und davon kann alles verlassen werden.“

Schon in der Konstruktion der Intrige lässt der Autor absichtlich alles beiseite, was den Kern des Falles verschleiern könnte, und bringt das Publikum nahe an die Lösung der Frage: Was ist die Ursache von Lukjans Unglück, wo ist die Wurzel des Übels? Und das Publikum, das sich fragt, wie Lukjan aus seiner verzweifelten Lage herauskommt, kann nicht anders, als über das Recht eines Menschen nachzudenken, einem anderen bedingungslos zu befehlen.

Es ist kein Zufall, dass der Librettist die Kutsche als Ursache des Unglücks wählt. Die Kutsche ist ein Symbol für Macht und Reichtum. Knjaschnin, der seine Kritik am „Gallomanismus“ wie eine Leinwand vor sich herschiebt, führt „illegal“ freiheitsliebende, antifeudale Ideen in die Oper ein.



Завязка оперы интересна и с другой точки зрения. Вместо ситуации «исключительные герои в исключительных обстоятельствах»— когда персонажи попадают в самые невообразимые условия и одно невероятное происшествие нанизывается на другое— мы встречаемся здесь с ситуацией «типические герои в типических обстоятельствах», производящей впечатление своей, можно сказать, даже обыденностью.

«Несчастье от кареты» никого не могло оставить равнодушным остротой своей интриги, актуальностью и, что весьма примечательно, редкой самобытностью сюжета.

Музыка Пашкевича не только усиливала выразительность текста, она была неотъемлемым и важнейшим компонентом драматургии. Композитор подчеркивал естественность развития человеческих чувств (в лирических музыкальных номерах), противопоставляя их неестественности развития человеческих отношений (в сатирических разговорных диалогах). Музыка написана с большим вкусом, замечательным драматургическим чутьем и на очень высоком профессиональном уровне.

Все эти качества вполне проявляются уже в увертюре оперы. Вынужденный довольствоваться скромным составом оркестра — кроме смычкового квинтета только парой флейт и валторн,— композитор тем не менее достигает яркой, нарядной и хорошо уравновешенной звучности. Он использует естественные и наиболее выигранные регистры, умело применяет оркестровое crescendo и даже, несмотря на столь мизерное количество духовых, достигает эффекта противопоставления различных оркестровых групп. С

Der Schauplatz der Oper ist unter einem anderen Gesichtspunkt interessant. Anstelle der Situation der „außergewöhnlichen Helden in außergewöhnlichen Umständen“ - wenn sich die Figuren in den unvorstellbarsten Situationen wiederfinden und sich ein unglaubliches Ereignis an das andere reiht - treffen wir hier auf die Situation der „typischen Helden in typischen Umständen“, die in ihrer, man könnte sagen, Alltäglichkeit beeindruckend ist.

„Unglück wegen einer Kutsche“ konnte niemanden gleichgültig lassen, was die Schärfe der Intrigen, die Relevanz und, was sehr bemerkenswert ist, die seltene Originalität der Handlung angeht.

Die Musik von Paschkewitsch verstärkte nicht nur die Ausdruckskraft des Textes, sondern war ein integraler und wesentlicher Bestandteil der Dramaturgie. Der Komponist betonte die Natürlichkeit der Entwicklung menschlicher Gefühle (in den lyrischen Musiknummern) und kontrastierte sie mit der Unnatürlichkeit der Entwicklung menschlicher Beziehungen (in den satirischen gesprochenen Dialogen). Die Musik ist mit großem Geschmack, bemerkenswertem dramaturgischem Gespür und auf einem sehr hohen professionellen Niveau geschrieben.

All diese Qualitäten kommen bereits in der Ouvertüre der Oper voll zum Tragen. Der Komponist ist gezwungen, sich mit einem bescheidenen Orchester zu begnügen - neben dem Streichquintett nur ein Paar Flöten und Hörner - und erreicht dennoch einen hellen, farbigen und ausgewogenen Klang. Er nutzt die natürlichen und vorteilhaftesten Register, setzt das orchestrale Crescendo gekonnt ein und erreicht trotz der geringen Bläserzahl eine kontrastierende Wirkung der verschiedenen Orchestergruppen. Die Form der Ouvertüre ist mit großer Eleganz umgesetzt. In ihrer Basis



одной и той же счастливой мысли, это воплощено и в форме музыкального номера. Пашкевич, видимо, хотел подчеркнуть некоторое жанровое и структурное отличие его от обычной арии и написал в партитуре: «Rondo». Это действительно рондо с двумя эпизодами — в доминантовой тональности и в одноименном миноре.

Завершает любовную сцену дуэт, не менее светлый, чем ария Анюты. Дуэт развивает не только настроение, но и самую тему арии, метрически варьированную (3/4 вместо 2/4), так что музыка приобретает сходство с менуэтом. Возвышенность настроения и невесомость звучания создается прозрачной оркестровой фактурой и непрерывным piano. Это не бурное объяснение в любви, а идиллическое состояние безмятежного счастья.

Драматургическое развитие внутри этого номера осуществляется по принципу постепенного объединения вокальных партий. Сначала мелодия дуэта проходит в партии Лукьяна, затем у Анюты. Далее следует цепь свободных имитаций со сближением пропосты и респосты. И наконец, уже после строгой имитации, голоса в ритмическом отношении полностью сливаются.

Светлое настроение дуэта нарушается лишь один раз. Ненадолго набегают тень сомнения: «Боюсь увидеть и во сне, чтобы лишиться мне тебя», — и композитор сразу же чутко реагирует на изменение смыслового нюанса в тексте, переводя течение музыки в минорный лад.

Первые три номера оперы можно назвать экспозицией. Авторы здесь не останавливаются на бытовых деталях, они ставят себе целью показать благородство и нежность

glücklichen Gedanken sprechen, und dies wird durch die Form der musikalischen Nummer verkörpert. Paschkewitsch wollte offenbar einen gattungsmäßigen und strukturellen Unterschied zur gewöhnlichen Arie hervorheben und schrieb in die Partitur: „Rondo“. Es handelt sich in der Tat um ein Rondo mit zwei Episoden - in der Dominant-Tonart und in der gleichnamigen Molltonart.

Die Liebesszene endet mit einem Duett, das nicht weniger strahlend ist als Anjutas Arie. Das Duett entwickelt nicht nur die Stimmung, sondern auch das Thema der Arie selbst, das metrisch variiert wurde (3/4 statt 2/4), so dass die Musik eine Ähnlichkeit mit einem Menuett erhält. Die Erhabenheit der Stimmung und die Schwerelosigkeit des Klangs werden durch die transparente Orchesterstruktur und das ununterbrochene piano erzeugt. Es handelt sich nicht um eine stürmische Liebeserklärung, sondern um einen idyllischen Zustand des heiteren Glücks.

Die dramaturgische Entwicklung innerhalb dieser Nummer folgt dem Prinzip der schrittweisen Vereinigung der Gesangsstimmen. Die Duettmelodie wird zunächst von Lukjan, dann von Anjuta vorgetragen. Dann folgt eine Kette von freien Imitationen mit einer Annäherung von Ruf und Antwort. Und schließlich, nach einer strengen Imitation, verschmelzen die Stimmen rhythmisch vollständig.

Die leichte Stimmung des Duetts wird nur einmal durchbrochen. Kurz schleicht sich ein Schatten des Zweifels ein: „Ich fürchte zu sehen und zu träumen, dass ich dich verliere“, und der Komponist reagiert sofort sensibel auf die Veränderung der semantischen Nuance des Textes, indem er den Fluss der Musik in eine Molltonart verlegt.

Die ersten drei Nummern der Oper können als Exposition bezeichnet werden. Die Autoren halten sich hier nicht mit alltäglichen Details auf, sondern zielen darauf ab, den Adel und

души простых крестьян. Лирическая сцена, растрогав публику, тем самым подготавливает почву для резкого драматургического сдвига.

Уже в следующей, ре-минорной арии Лукьяна и текст, и музыка не укладываются в рамки пасторали. Вихрь чувств охватывает Лукьяна — крестьянин узнал о своем несчастье. Взволнованная и решительная мелодия сразу же дается в вокальной партии, без всякого инструментального вступления. Звучание небольшого струнного оркестра (на этот раз совсем без духовых) до предела форсировано. Скрипки, альты и басы играют совершенно без пауз. Начавшееся уже в первом такте непрерывное движение шестнадцатыми не прекращается до самого конца арии (пример 3).

Акцентирующие аккорды из трех и даже четырех звуков первые скрипки берут необычайно часто, а двойные ноты у них вводятся даже при игре шестнадцатыми. Громадную роль играет в этой арии динамика. Смены контрастных динамических оттенков производятся иногда четыре раза в такте, то есть на каждую восьмую. Собственно говоря, здесь уже полностью исчезает грань между динамикой и акцентировкой.

Это—полный контраст по отношению к первой арии Лукьяна, где динамические оттенки сменялись очень редко. Контрастны и формы этих двух арий. Так, в первой арии все грани разделов обнажены и реприза (тематическая и тональная) ярко выражена. Во второй же арии Лукьяна грани разделов тщательно затушеваны, а тематической репризы нет вовсе. Контрастны и тональности: ре мажор —ре минор.

die Zartheit der Seele der einfachen Bauern zu zeigen. Die lyrische Szene, die das Publikum bewegt hat, bereitet so den Boden für eine dramaturgische Wende.

Schon in Lukjans nächster Arie in d-Moll passen sowohl Text als auch Musik nicht in den Rahmen einer Pastorale. Ein Wirbelsturm der Gefühle erfasst Lukjan - der Bauer hat von seinem Unglück erfahren. Die aufgewühlte und entschlossene Melodie wird sofort in der Gesangsstimme vorgetragen, ohne jegliche instrumentale Einleitung. Der Klang des kleinen Streichorchesters (diesmal ganz ohne Bläser) wird auf die Spitze getrieben. Geigen, Bratschen und Bässe spielen völlig pausenlos. Die kontinuierliche Sechzehntelbewegung, die bereits im ersten Takt beginnt, hört erst ganz am Ende der Arie auf (Beispiel 3).

Akzentuierende Dreier- und sogar Viererakkorde werden von den ersten Geigen ungewöhnlich oft eingesetzt, und selbst beim Spiel in Sechzehntelnoten werden Doppelnoten eingeführt. Die Dynamik spielt in dieser Arie eine enorme Rolle, denn es werden manchmal viermal pro Takt, d. h. für jede Achtelnote, Wechsel zwischen verschiedenen dynamischen Schattierungen vorgenommen. Tatsächlich verschwindet hier die Unterscheidung zwischen Dynamik und Akzentuierung völlig.

Dies steht in völligem Gegensatz zu Lukjans erster Arie, in der sich die dynamischen Schattierungen nur selten ändern. Auch die Formen der beiden Arien sind kontrastreich. So werden in der ersten Arie alle Facetten der Abschnitte herausgestellt und die Reprise (thematisch und klanglich) kommt klar zum Ausdruck. In der zweiten Arie Lukjans hingegen werden die Ränder der Abschnitte sorgfältig verschleiert, und es gibt überhaupt keine thematische Reprise. Auch die

Наконец, если в мелодии первой арии преобладает напевное начало, то здесь — декламационное. С большой проникновенностью звучат во второй арии новые для того времени интонационные обороты, предвосхитившие в известной мере склад патетических романсов пушкинской эпохи.

Различия между первой и второй ариями Лукьяна всецело обусловлены драматургией оперы. Ария Лукьяна «Доколе стану жить» открывает собой раздел, в котором герои оказываются в обстоятельствах, прямо противоположных начальным.

Там — Лукьян нежный, ласковый, здесь — возмущенный и смело протестующий; там образ Анюты дан в ее собственной арии, здесь — в арии помогающего ее любви приказчика. Весьма примечательно, что единственная в опере ария приказчика характеризует не его самого, а косвенно Анюту. Все отрицательные персонажи, по существу, лишены музыки. Она подчеркивает благородство именно «низких душ», крестьянина и крестьянки. А господа Фирюлин и Фирюлина становятся мишенью всевозможных острот.

Смешон и приказчик, с гордостью читающий письмо барина: «О, ты, которого глупым и варварским именем Клементия доньне бесчестили, из особой моей к тебе милости, за то, что ты большую часть крестьян одел по-французски, жалую тебя Клеманом» (Трофим и мужики: «Дай бог счастья в новом чину»). Смешна и манерная барыня Фирюлина, которая простодушно удивляется, что, мол, «наша деревня так близко от столицы, а никто здесь по-французски не умеет, а во Франции от столицы за сто верст все

Tonalität ist kontrastreich: D-Dur - d-Moll.

Während die Melodie der ersten Arie von einem melodischen Anfang dominiert wird, ist es hier ein deklamatorischer. In der zweiten Arie erklingen die für die damalige Zeit neuen Intonationswendungen mit großer Eindringlichkeit, die in gewisser Weise die pathetischen Romanzen der Puschkin-Zeit vorwegnehmen.

Die Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Arie Lukjans sind ausschließlich auf die Dramaturgie der Oper zurückzuführen. Lukjans Arie „Solange ich lebe“ beginnt mit einem Abschnitt, in dem sich die Figuren in einer Situation wiederfinden, die in direktem Kontrast zur Ausgangslage steht.

Dort ist Lukjan zärtlich und liebevoll, hier ist er empört und kühn protestierend; dort ist das Bild Anjutas in ihrer eigenen Arie gegeben, hier in der Arie des Schreibers, der ihre Liebe bedrängt. Es ist bemerkenswert, dass die einzige Arie des Schreibers in der Oper nicht ihn charakterisiert, sondern indirekt Anjuta. Alle negativen Charaktere sind im Wesentlichen unmusikalisch. Sie unterstreicht den Adel der „niedrigen Seelen“, des Bauern und der Bäuerin. Und die Herren Firjulin und Firjulina werden zur Zielscheibe von allerlei Witzeleien.

Lächerlich ist auch der Schreiber, der stolz den Brief des Gutsherrn vorliest: „Ach, du, der du bisher mit dem dummen und barbarischen Namen Klemens entehrt wurdest, aus meiner besonderen Gunst dir gegenüber, weil du die meisten Bauern französisch gekleidet hast, nenne ich dich Clément“ (Trofim und die Bauern: „Gott gebe dir Glück in deinem neuen Rang“). Lustig ist auch die manierliche Herrin Firjulina, die sich einfach nur wundert, dass „unser Dorf so nah an der Hauptstadt liegt und niemand hier Französisch spricht, während in Frankreich jeder in

по-французски говорят». Так резко смещаются здесь акценты и в корне изменяется традиционное для классицизма правило: господам — лирическое, слугам — комическое.

Дальнейшее развитие действия связано с появлением нового лица — шута Афанасия. В ариях Анюты, Лукьяна музыкальный язык Пашкевича был предельно обобщающим. Совсем иную манеру письма применяет композитор в первой арии шута «Полезным быть — нет хуже ничего!» (см.: 107). Здесь он специально обращает внимание на мелкие детали и доходит даже до прямой изобразительности. Поскольку шут очень часто говорит сжатыми афоризмами, то и мелодические фразы его арии весьма сжаты и закруглены. Шут как бы не поет, а бросает в публику свои реплики. Мелодическая значимость этих реплик подчеркивается оркестровым унисоном. Афанасий некоторое время сохраняет неприступный вид — и мы неоднократно слышим решительные, даже повелительные интонации восходящей кварты. Но вот шут расчувствовался — «а тот страдает, кто работает», и на слове «страдает» появляется интонация вдоха. На словах «по дудочке чужой плясать» играют одни духовые, а на последнем слове — «плясать» — вступают скрипки с впервые зазвучавшей темой плясового наигрыша в русском духе. Слишком частая смена настроений в одной короткой арии создает впечатление, будто шут чуть-чуть рисуется перед своими просителями, будто он чего-то ждет от них. Так, из мельчайших деталей складывается образ человека умного, благожелательного и вместе с тем корыстолюбивого.

der nur hundert Meilen entfernten Hauptstadt Französisch spricht“. Die Akzente sind hier so stark verschoben und die für die Klassik traditionelle Regel wird grundlegend geändert: lyrisch für die Herren und komisch für die Dienerschaft.

Die weitere Entwicklung der Handlung ist mit dem Auftreten einer neuen Person verbunden - dem Narren Afanassi. In den Arien von Anjuta und Lukjan ist Paschkewitschs musikalische Sprache sehr allgemein gehalten. Eine ganz andere Schreibweise verwendet der Komponist in der ersten Arie des Narren: „Nützlich sein - es gibt nichts Schlimmeres als nichts“ (siehe: 107). Hier weist er gezielt auf kleine Details hin und geht sogar bis zur direkten Bildhaftigkeit. Da der Narr sehr oft in verdichteten Aphorismen spricht, sind die melodischen Phrasen seiner Arie sehr verdichtet und abgerundet. Es ist, als ob der Narr nicht singt, sondern seine Zeilen dem Publikum entgegenschleudert. Die melodische Bedeutung dieser Zeilen wird durch das Unisono des Orchesters noch unterstrichen. Eine Zeit lang behält Afanassi sein unnahbares Auftreten - und wir hören immer wieder die entschlossenen, ja gebieterischen Intonationen des aufsteigenden Quartetts. Doch nun ist der Narr emotional geworden – „wer aber arbeitet, der leidet“, und auf dem Wort „leidet“ liegt der Tonfall eines Seufzers. Bei den Worten „nach der Pfeife eines anderen tanzen“ spielen nur die Blechbläser, und beim letzten Wort - „tanzen“ - setzen die Geigen mit dem Thema eines russisch inspirierten Tanzes ein. Der allzu häufige Wechsel der Stimmungen in einer kurzen Arie erweckt den Eindruck, dass der Narr seinen Bittstellern etwas vorgaukelt, als ob er etwas von ihnen erwartet. So entsteht in den kleinsten Details das Bild eines klugen, wohlwollenden und zugleich eigennütigen Mannes.

Все три арии шута Афанасия приходится на переломные моменты действия, занимая в драматургии ключевые позиции, другие же музыкальные номера группируются вокруг них. Особенно выделяется вторая, исполненная гнева, иронии и ярости ария— эмоциональная вершина всей оперы: «Провал возьми весь свет, где столько бед...»

Сарказм и горечь первой арии усилились теперь во сто крат. Исчезла известная двуплановость. В первой арии шут еще занимает позицию стороннего наблюдателя и поет как бы комментируя события, а здесь монолог вырывается у него произвольно, как гневная реакция на происходящее. Это момент, когда сам шут усомнился в успехе своей затеи и на карту поставлены не только жизнь Лукьяна, но и честь Афанасия. Ни драматург, ни композитор уже не могут обращать внимания на интересные, но второстепенные детали. Там — музыкальный образ богат оттенками, здесь — все подчинено одной мысли, и это определяет все аспекты формы, фактуры и мелодики. По сравнению с первой арией мелодия становится более рельефной, размашистой, она вся идет как бы на одном дыхании (пример 4). Интонации приобретают свойство необыкновенной спаянности, Обостряются ладовые тяготения: гармоническая основа интонационного зерна первой арии — доминантсептаккорд — заменена здесь уменьшенным вводным. Значительно более широким стало гармоническое дыхание, а ми-бемоль мажор сменился «мрачным» соль минором (вспомним, что монолог Скрагина идет тоже в соль миноре).

Alle drei Arien des Hofnarren Afanassi erklingen in entscheidenden Momenten der Handlung und nehmen Schlüsselpositionen in der Dramaturgie ein, während andere musikalische Nummern um sie herum gruppiert sind. Die zweite Arie voller Zorn, Ironie und Wut - der emotionale Höhepunkt der gesamten Oper - sticht besonders hervor: „Scheitern soll die ganze Welt, wo so viel Leid...“

Der Sarkasmus und die Bitterkeit der ersten Arie sind nun um das Hundertfache gestiegen. Die bekannte Zwei-Ebenen-Struktur ist verschwunden. Während der Narr in der ersten Arie noch die Position eines außenstehenden Beobachters einnimmt und singt, als würde er die Ereignisse gedenken, bricht sein Monolog hier unwillkürlich als wütende Reaktion auf das Geschehen hervor. Dies ist der Moment, in dem der Narr selbst am Erfolg seines Plans zweifelt und nicht nur Lukjans Leben, sondern auch Afanassis Ehre auf dem Spiel steht. Weder der Dramatiker noch der Komponist können sich um interessante, aber nebensächliche Details kümmern. Dort ist das musikalische Bild reich an Nuancen, hier ist alles einem einzigen Gedanken untergeordnet, und dieser bestimmt alle Aspekte von Form, Struktur und Melodie. Im Vergleich zur ersten Arie wird die Melodie geprägt und weitläufiger; alles scheint wie in einem Atemzug zu fließen (Beispiel 4). Die Intonationen erhalten eine ungewöhnliche Kohäsion, die harmonische Gravitation der Harmonien wird schärfer: Die harmonische Basis des Intonationsgefüges der ersten Arie - der Dominant-Septakkord - wird hier durch einen verminderten Einleitungsakkord ersetzt. Der harmonische Atem ist erheblich breiter geworden, und Es-Dur wurde durch das „düstere“ g-Moll ersetzt (man erinnere sich, dass Skrjagins Monolog ebenfalls in g-Moll steht).

Типы взаимодействия музыки и слова в «Несчастье от кареты» весьма разнообразны, от тонкого взаимодополнения до яркого контраста. Так, например, музыка трио (№ 9) может показаться слишком изысканной для ситуации тягостного расставания Лукьяна с невестой и отцом. Казалось бы, мажорный лад и кружевная оркестровая фактура противоречат настроению текста и более подходят для изящного, неторопливого менюэта. Но вдумавшись в текст, мы понимаем логику композитора. Перед нами как раз тот случай, когда чрезмерное «обыгрывание» человеческого горя могло бы привести к отрицательному художественному результату. Пашкевич тактично избегает форсированного выражения чувств, склоняясь более к сентиментальной возвышенности, чем к романтической мелодраме.

Ария Лукьяна и следующее за ней трио во II акте напоминают аналогичную сцену из «Дезертира», где ария Алексея и трио прощания идут в таком же порядке. Вероятно, здесь не обошлось без прямого влияния французской оперы на русскую — «Дезертир» был показан в России в 1771 году. Но дело не только в этом. Подобные эпизоды позднее, в эпоху Французской революции стали излюбленными атрибутами «опер спасения». При всех стилистических различиях сходство «Несчастья от кареты» как с оперой Монсиньи, так и с «операми спасения» определяется общностью их корней. Все они произрастают на почве эстетических концепций Просвещения и несут в себе новую идеологию поднимающегося третьего сословия.

Еще одна особенность серьезной комедии — сентиментальность в психологической трактовке образов — тоже находит отражение, в

Die Art der Interaktion zwischen Musik und Text in „Unglück wegen einer Kutsche“ ist sehr unterschiedlich und reicht von subtiler Komplementarität bis zu lebhaftem Kontrast. So mag die Musik des Trios (Nr. 9) zu raffiniert erscheinen für die Situation der schmerzlichen Trennung Lukjans von seiner Verlobten und ihrem Vater. Man könnte meinen, dass die Dur-Tonleiter und die spitze Orchesterstruktur der Stimmung des Textes widersprechen und eher für ein anmutiges, gemächliches Menuett geeignet wären. Aber wenn wir über den Text nachdenken, verstehen wir die Logik des Komponisten. Dies ist ein Fall, in dem ein übermäßiges „Hochspielen“ des menschlichen Kummers zu einem negativen künstlerischen Ergebnis führen könnte. Paschkewitsch vermeidet taktvoll den starken Ausdruck von Gefühlen und neigt eher zu sentimentaler Erhabenheit als zu romantischem Melodrama.

Lukjans Arie und das darauf folgende Trio im zweiten Akt erinnern an eine ähnliche Szene aus „Der Deserteur“, wo Alexejs Arie und das Abschiedstrio in derselben Reihenfolge folgen. Wahrscheinlich gab es einen direkten Einfluss der französischen Oper auf die russische Oper — „Der Deserteur“ wurde 1771 in Russland aufgeführt. Aber das ist nicht der einzige Punkt. Ähnliche Episoden wurden später, in der Zeit der Französischen Revolution, zu beliebten Attributen der „Heilsoper“. Bei allen stilistischen Unterschieden ist die Ähnlichkeit von „Unglück wegen einer Kutsche“ sowohl mit Monsignys Oper als auch mit den Heilsoper durch die Gemeinsamkeit ihrer Wurzeln bestimmt. Sie alle erwachsen aus den ästhetischen Konzepten der Aufklärung und tragen die neue Ideologie des aufstrebenden dritten Standes in sich.

Eine weitere Besonderheit der ersten Komödie — die Sentimentalität in der psychologischen Behandlung der Figuren — spiegelt sich auch in „Unglück



«Несчастье от кареты», что особенно ярко проявляется в трогательной музыке второго дуэта Анюты и Лукьяна, когда они на коленях умоляют барина сжалиться (см.: 107). Такого рода ансамбли (например, дуэт Розаны и Любима из одноименной оперы Керцелли), как правило, концентрируют в себе трогательное начало оперы и нередко выполняют функцию оттягивания развязки. Она уже почти ясна зрителям: помещик вот-вот должен принять решение, от которого зависит судьба героев, но публика с тем большим вниманием ловит каждое слово актеров.

Исследователи, изучавшие оперу «Несчастье от кареты», справедливо отмечали оригинальность, неожиданность и в то же время логическую обоснованность ее развязки, в отличие от многих других произведений подобного жанра, где счастливый конец, как правило, выглядит искусственным. Шут Афанасий в отчаянии прибегает к последнему средству: если бессмысленно взывать к добрым чувствам хозяина, то нельзя ли сыграть на его пороках? Анюта и Лукьян знают по одному французскому слову: *madame* и *monseigneur*. Этого оказывается вполне достаточно для их спасения. «Да не во Франции ль я?» — умиляется Фирюлин. «Ах! Mon coeur! Он по-французски знает, а скован! Это никак нейдет», — в ужасе восклицает его супруга.

Опера заканчивается в шутовском тоне, как будто все происшедшее было безделкой. В заключительном «водевиле» и музыка возвращается в рамки ироическо-пасторального стиля.

Драматургия «Несчастья от кареты» определяется совокупностью разговорных и музыкальных сцен. Но даже если ограничиться анализом

wegen einer Kutsche“ wider, was besonders in der anrührenden Musik des zweiten Duetts zwischen Anjuta und Lukjan deutlich wird, wenn sie den Gutsherrn auf Knien um Erbarmen anflehen (siehe: 107). Solche Ensembles (z. B. das Duett von Rosana und Ljubim aus Kerzellis gleichnamiger Oper) konzentrieren in der Regel den anrührenden Beginn der Oper und erfüllen oft die Funktion, die Auflösung hinauszuzögern. Für das Publikum ist es schon fast klar: der Gutsbesitzer steht vor einer Entscheidung, von der das Schicksal der Figuren abhängt, aber das Publikum nimmt jedes Wort der Schauspieler mit umso größerer Aufmerksamkeit auf.

Forscher, die sich mit der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ befasst haben, haben zu Recht die Originalität, die Unerwartetheit und gleichzeitig die logische Gültigkeit ihrer Auflösung hervorgehoben, im Gegensatz zu vielen anderen Werken eines ähnlichen Genres, in denen das Happy End meist künstlich wirkt. In seiner Verzweiflung greift der Narr Afanassi zum letzten Mittel: wenn es sinnlos ist, an die guten Gefühle seines Herrn zu appellieren, können wir dann nicht mit seinen Lastern spielen? Anjuta und Lukjan kennen jeweils ein französisches Wort: *Madame* und *Monseigneur*. Das reicht aus, um sie zu retten. „Bin ich nicht in Frankreich?“ - wunderte sich Firjulin. „Ach! Mon coeur! Er kann Französisch, aber gehemmt! Es geht nicht!“, ruft seine Frau entsetzt aus.

Die Oper endet in einem scherzhaften Ton, als ob alles, was geschehen ist, eine Kleinigkeit gewesen wäre. Im finalen „Vaudeville“ kehrt die Musik zum ironisch-pastoralen Stil zurück.

Die Dramaturgie des „Unglücks wegen einer Kutsche“ wird durch die Gesamtheit der Gesprächs- und Musikszenen bestimmt. Aber selbst

только музыкальных номеров, то и тогда влияние новых эстетических идей будет очень заметным. Среди арий и ансамблей оперы нет ни одного чисто буффонного номера. Большое место занимают лирические, лирико-сентиментальные и патетические сцены (10 номеров из 13). Остальные три номера также являются не просто комедийными, а остросатирическими. В мелодиях возникают новые интонационные обороты, возрастает удельный вес минорных тональностей (в частности, обе кульминационные сцены оперы — вторая ария Лукьяна и вторая ария шута — написаны в миноре). Важно обратить внимание также на частое использование унисонов всех струнных (в этом отношении Пашкевич в своих исканиях шел параллельно с самим Глюком). Наконец, музыкальные образы двух главных героев не остаются статичными, в отличие от большинства итальянских опер-буффа той эпохи.

Развитие музыкальной характеристики Лукьяна представляет собой единый процесс — от лирики к драматизму, от колебаний и отчаяния к выражению протеста. Развивается и музыкальный образ шута, преимущественно за счет постепенной динамизации его вокальной партии. В начале шут стоит немного в стороне от событий, затем он борется вместе с Лукьяном и Анютой. А в конце оперы, выполнив свое обещание, Афанасий опять «отходит в сторону», иронически комментируя события и как бы выражая позицию авторов умными, глубокими и едкими иносказаниями.

К эзопову языку в России вынуждены были прибегать драматурги и литераторы, прозаики и поэты. В своих тонких и многозначительных аллегориях часто

wenn wir uns auf die Analyse der musikalischen Nummern beschränken, wird der Einfluss neuer ästhetischer Ideen deutlich spürbar sein. Unter den Arien und Ensembles der Oper gibt es keine einzige reine Possenreißernummer. Lyrische, lyrisch-sentimentale und pathetische Szenen nehmen einen großen Raum ein (10 von 13 Nummern). Auch die übrigen drei Nummern sind nicht nur komödiantisch, sondern scharf satirisch. In den Melodien tauchen neue Intonationswendungen auf, und der Anteil der Moll-Tonarten nimmt zu (insbesondere die beiden Kulminations-Szenen der Oper - die zweite Arie von Lukjan und die zweite Arie des Narren - sind in Moll geschrieben). Wichtig ist auch die häufige Verwendung von Unisoni für alle Streicher (in dieser Hinsicht ist Paschkewitschs Suche eine Parallele zu Gluck selbst). Schließlich bleiben die musikalischen Bilder der beiden Protagonisten im Gegensatz zu den meisten italienischen Opera buffa jener Zeit nicht statisch.

Die Entwicklung von Lukjans musikalischer Charakterisierung ist ein einheitlicher Prozess - von Lyrik zu Drama, von Zögern und Verzweiflung zu einem Ausdruck des Protests. Auch das musikalische Bild des Narren entwickelt sich, vor allem durch die allmähliche Dynamisierung seiner Gesangsstimme. Zu Beginn steht der Narr ein wenig abseits des Geschehens, dann kämpft er gemeinsam mit Lukjan und Anjuta. Und am Ende der Oper, nachdem er sein Versprechen eingelöst hat, tritt Afanassi wieder „zur Seite“ und kommentiert ironisch das Geschehen, als ob er die Position der Autoren mit klugen, tiefgründigen und bissigen Umschreibungen zum Ausdruck bringen würde.

Dramatiker und Schriftsteller, Romanciers und Dichter mussten in Russland auf die äsopische Sprache zurückgreifen. W. W. Kapnist, I. A. Krylow und G. R. Derschawin

на грани допустимого балансировали В. В. Капнист, И. А. Крылов, Г. Р. Державин. Но в жанре русской оперы авторы «Несчастья от кареты» Княжнин и Пашкевич были первыми, кто «дерзнул в забавном русском слого... истину царям с улыбкой говорить» (Державин).

#### 4.

Прежде чем перейти к анализу лучшего сочинения Пашкевича— второй редакции оперы «Санктпетербургский гостиный двор», необходимо остановиться на его музыке к оперным и драматическим спектаклям на либретто Екатерины II.

Весьма показательно, что из шести музыкально-драматических пьес императрицы — «Новгородский богатырь Боеславич» (Фомин), «Горе-богатырь Косометович» (Мартин-и-Солер), «Февей» (Пашкевич), «Храбрый витязь Ахридеич» (Ванжура), «Начальное управление Олега» (Сарти, Каноббио, Пашкевич), «Федул с детьми» (Мартин-и-Солер, Пашкевич) — в трех мы встречаем имя Василия Алексеевича, и именно эти оперы имели успех. Екатерина, несмотря на свою, как она сама говорила, немusikalность, вероятно, чувствовала, сколь полезен для нее Пашкевич.

Трудно представить себе более неудобные либретто, чем у Екатерины II. С другой стороны, вряд ли возможно было найти тогда композитора, который в большей степени, чем Пашкевич, сумел бы «спасти» эти либретто. Для примера обратимся к опере «Февей». Несмотря на литературную аморфность произведения, автор музыки стремится придать стройный

balancierten in ihren subtilen und bedeutungsvollen Allegorien oft am Rande des Akzeptablen. Aber im Genre der russischen Oper waren die Autoren vom „Unglück wegen einer Kutsche“, Knjaschnin und Paschkewitsch, die ersten, die es wagten, „in einer amüsanten russischen Silbe... den Zaren mit einem Lächeln die Wahrheit zu sagen“ (Derschawin).

#### 4.

Vor der Analyse von Paschkewitschs bestem Werk - der zweiten Auflage der Oper „St. Petersburger Gostiny Dwor“ - ist es notwendig, auf seine Musik für Opern und dramatische Aufführungen zu Libretti von Katharina II. einzugehen.

Es ist ziemlich bezeichnend, dass von den sechs musikdramatischen Stücken der Kaiserin – „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ (Fomin), „Gorebogatyr Kosometović“ (Martín y Soler), „Fewej“ (Paschkewitsch), „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ (Vančura), „Der Regierungsantritt Olegs“ (Sarti, Canobbio, Paschkewitsch), „Fedul und seine Kinder“ (Martín y Soler, Paschkewitsch) - in drei von ihnen begegnet uns der Name Wassili Alexejewitschs, und diese Opern waren erfolgreich. Katharina, trotz ihrer, wie sie selbst sagte, Unmusikalität, spürte wahrscheinlich, wie nützlich Paschkewitsch für sie war.

Man kann sich kaum unbequemere Libretti als die von Katharina II. vorstellen. Andererseits war es kaum möglich, einen Komponisten zu finden, der diese Libretti in größerem Maße „retten“ konnte als Paschkewitsch. Als Beispiel sei hier die Oper „Fewej“ genannt. Trotz der literarischen Amorphie des Werkes bemüht sich der Autor der Musik, zumindest dem musikalischen Teil des Stückes eine

вид хотя бы музыкальной части пьесы. Он избегает монотонности и даже создает ощущение некоторой соразмерности, умело чередуя различные по жанру арии и хоры.

Очень интересный аспект музыкально-драматургического развития связан с регулярной повторяемостью в «Февее» некоторых мелодических интонаций, причем особую приверженность Пашкевич выказывает к мелодиям трех русских народных песен: «Изпод камушка, из-под белова», «Выйду ль я на реченьку», «Как на матушке на Неве-реке».

С интонациями плясовой песни «Изпод камушка» мы знакомимся в главной партии увертюры; во второй раз они слышны в финале I действия (в сцене Февея с придворными дамами на словах «Слушай, радость»). Наконец, заключительный хор оперы использует ритм этой же плясовой («Играй, о сердце, сердцем нежно»). Таким образом, песня «Изпод камушка» в какой-то мере выполняет функцию обрамления (пример 5).

Несколько других мелодий интонационно группируются вокруг песни «Выйду ль я на реченьку». В наиболее «чистом» виде звучит эта тема в хоре «всех барынь и барышень» из II действия (на словах «Выше всех и веселей»). Однако с мелодиями такого же типа мы встречались и ранее, например уже в первых тактах главной партии увертюры в басу. Дуэт царя и царицы из I акта также сходен с песней «Выйду ль я на реченьку» (пример 6).

Мелодия городской песни «Как на матушке на Неве-реке» также проходит неоднократно, иногда в виде точной цитаты (в арии Февея «Я не знаю, как сказать» из I действия), но большей частью в измененном виде.

schlanke Form zu geben. Er vermeidet Monotonie und schafft sogar ein gewisses Gefühl der Verhältnismäßigkeit, indem er Arien und Chöre verschiedener Gattungen geschickt abwechselt.

Ein sehr interessanter Aspekt der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung ist mit der regelmäßigen Wiederholung bestimmter melodischer Intonationen in „Feweј“ verbunden, und Paschkewitsch zeigt eine besondere Hingabe an die Melodien dreier russischer Volkslieder: „Unter dem Steinchen, unter dem weißen“, „Soll ich ans Flussufer gehen?“, „Wie auf der Mutter Newa“.

Die Intonationen des Tanzliedes „Unterm Steinchen“ werden im Hauptteil der Ouvertüre eingeführt; zum zweiten Mal erklingen sie im Finale des ersten Aktes (in Feweјs Szene mit den Hofdamen bei den Worten „Höre, Freude“). Schließlich verwendet der Schlusschor der Oper den Rhythmus desselben Tanzes („Spiel, o Herz, mit deinem Herzen zärtlich“). Somit erfüllt das Lied „Unterm Steinchen“ bis zu einem gewissen Grad die Funktion der Rahmung (Beispiel 5).

Mehrere andere Melodien gruppieren sich intonatorisch um das Lied „Soll ich ans Flussufer gehen?“. Dieses Thema ist in seiner „reinsten“ Form im Refrain von „alle Herrinnen und Fräuleins“ aus dem zweiten Akt zu hören (auf den Worten „Höher als alle und fröhlicher“). Melodien desselben Typs sind uns aber auch schon vorher begegnet, zum Beispiel in den ersten Takten des Hauptteils der Ouvertüre im Bass. Das Duett zwischen dem Zaren und der Zarin aus dem ersten Akt ähnelt auch dem Lied „Soll ich ans Flussufer gehen?“ (Beispiel 6).

Auch die Melodie des Stadtliedes „Wie auf der Mutter Newa“ taucht immer wieder auf, manchmal als exaktes Zitat (in Feweјs Arie „Ich weiß nicht, wie ich es sagen soll“ aus dem ersten Akt), meist aber in abgewandelter Form. Die

Ля-минорный эпизод из увертюры и, пожалуй, даже лирическая кульминация оперы — ария Февея из II акта «Вид прежалостный и слезный» — имеют в своей основе различные варианты этой песни. Иногда ее интонации неразрывно сливаются с интонациями других народных напевов, например «Как не пава-свет по двору ходит». Такое интонационное объединение характерно для арии Февея «Как сказала ты во сне» и для дуэта придворных барышень Мии и Наи «Ах ты батюшка светел месяц» (пример 7).

Итак, три названных песенных рефрена составляют основные темы увертюры и скрепляют музыкальную структуру всей оперы.

Еще одним весьма примечательным музыкально-драматическим приемом является сопоставление музыки «русской» и «восточной», причем такое сопоставление применено в масштабе целых актов. II акт «русский», III — «калмыцкий».

II акт построен на русских песнях, играх и плясках. Центром действия становится песня Ледмера, написанная в форме вариаций на тему, близкую народной песне «Во лузях я ходила». Пение сопровождается русской пляской.

III акт — это сцена приема калмыцких послов и подношения даров. Центр действия — калмыцкий хор, написанный в форме вариаций. Пение сопровождается калмыцкой пляской. Перед нами ярчайший пример нарочитого сопоставления в двух действиях музыки двух народов.

Обращает на себя внимание сходство темы «калмыцкого хора» с одним из вариантов русской песни «Про татарский полон». Может быть, он и был положен в основу хора. Так

a-Moll-Episode aus der Ouvertüre und vielleicht sogar der lyrische Höhepunkt der Oper - Feweys Arie aus dem zweiten Akt, „Der Anblick von Mitleid und Tränen“ - basieren auf verschiedenen Versionen dieses Liedes. Manchmal verschmelzen seine Intonationen untrennbar mit denen anderer Volksweisen, z. B. „Wie ein Pfau im Hof spazieren geht“. Eine solche Intonationsverschmelzung ist charakteristisch für Feweys Arie „Wie du im Traum gesagt hast“ und das Duett der Hofdamen Mia und Nai „Oh du strahlender Mond“ (Beispiel 7).

So bilden die drei genannten Liedrefrains die Hauptthemen der Ouvertüre und halten die musikalische Struktur der gesamten Oper zusammen.

Ein weiterer bemerkenswerter musikalischer und dramaturgischer Kunstgriff ist die Gegenüberstellung von „russischer“ und „östlicher“ Musik, und diese Gegenüberstellung wird auf der Ebene ganzer Akte angewendet. Akt II ist „russisch“, Akt III ist „kalmückisch“.

Der II. Akt basiert auf russischen Liedern, Spielen und Tänzen. Im Mittelpunkt der Handlung steht Ledmers Lied, das in Form von Variationen über ein Thema geschrieben wurde, das dem Volkslied „In den Pfützen ging ich“ nahe kommt. Der Gesang wird von einem russischen Tanz begleitet.

Im III. Akt findet der Empfang der kalmückischen Botschafter und die Übergabe der Geschenke statt. Im Mittelpunkt der Handlung steht ein kalmückischer Chor, der in Form von Variationen geschrieben ist. Der Gesang wird von einem kalmückischen Tanz begleitet. Dies ist ein eindrucksvolles Beispiel für die bewusste Gegenüberstellung der Musik zweier Völker in zwei Akten.

Die Ähnlichkeit des Themas des „Kalmücken-Chores“ mit einer der Varianten des russischen Liedes „Über die tatarische Gefangenschaft“ fällt auf. Es könnte die Grundlage des Chors

или иначе «калмыцкий хор» — первый пример обращения русского композитора к восточной музыкальной тематике.

Перед Пашкевичем в данном случае стояла неблагодарная и, казалось бы, совершенно бесперспективная задача. Знакомство с текстом хора вызывает в лучшем случае недоумение:

В народе во калмыцком кушают  
каймак,  
Сульяк и турмак,  
Табак курят,  
Кумыс варят.

Слова «каймак, сульяк, турмак, табак, кумыс» повторяются далее во всех восьми куплетах, многие из них являются совершенно бессмысленными «экзотическими» словообразованиями.

Композитор разрешил задачу с необыкновенным остроумием. Он чуть-чуть сместил ударения музыкальные относительно словесных, и в вокальных партиях возник легкий «калмыцкий» акцент, несладкость текста была несколько утрирована. Это, разумеется, не сатира, не пародия (текст самой императрицы), а лукавая улыбка в сочетании с тонкой поэтичностью, Рельефно представляешь себе фигуры танцоров в пышных калмыцких одеяниях, с изяществом выделяющих «па» французского балета (балет-мейстерами были итальянец Канциани и француз Ле Пик) под звуки этой необыкновенной музыки.

Интересно отметить еще несколько приемов, которыми композитор достиг эффекта «настоящего калмыцкого пения». Так, на протяжении 28-ми (!) тактов выдерживается без изменений только одна тоническая гармония. Она дана

gewesen sein. Auf jeden Fall ist der „Kalmückenchor“ das erste Beispiel dafür, dass sich ein russischer Komponist orientalischen Musikthemen zuwendet.

In diesem Fall war Paschkewitsch mit einer undankbaren und scheinbar völlig aussichtslosen Aufgabe konfrontiert. Die Vertrautheit mit dem Text des Refrains ist bestenfalls verwirrend:

Die Kalmücken essen traditionell  
Kaimak,  
Süljak und Turmak,  
Rauchen Tabak,  
Kochen Kumys.

Die Worte „Kaimak, Süljak, Turmak, Tabak, Kumys“ werden in allen acht Strophen wiederholt, wobei viele von ihnen völlig bedeutungslose „exotische“ Wortschöpfungen sind.

Der Komponist löste das Problem mit ungewöhnlichem Witz. Er legte die Musikakzente etwas anders als die Wortakzente, und in den Vokalpartien entstand ein leichter „kalmückischer“ Akzent, die Ungelenkheit des Textes wurde etwas betont. Natürlich handelt es sich weder um eine Satire noch um eine Parodie (der Text stammt von der Kaiserin selbst), sondern um ein verschmitztes Lächeln in Verbindung mit einer subtilen Poesie. Man kann sich die Figuren der Tänzerinnen und Tänzer in prächtigen kalmückischen Gewändern vorstellen, die zu den Klängen dieser außergewöhnlichen Musik anmutig den „Pas“ des französischen Balletts aufführen (die Ballettmeister waren der Italiener Canziani und der Franzose Le Pic).

Interessant sind einige andere Techniken, mit denen der Komponist den Effekt des „echten kalmückischen Gesangs“ erzielte. Zum Beispiel wird während der gesamten 28 Takte (!) nur eine einzige Tonika-Harmonie ohne Veränderung durchgehalten. Sie wird

в виде пустой «волыночной» квинты, инструментованной двумя валторнами и альтами по *divisi* на пустых струнах Соль и Ре, причем тембрóвая близость к «востоку» усиливается ритурнелями двух высоких гобоев (см.: 107).

Любопытен яркий комический прием: молодой калмык обращается к калмыцкой девушке, и та неожиданно отвечает ему басом (партия поручена низкому мужскому голосу).

В кульминации «русского» акта — песне Ледмера—композитор использует форму вариаций на народную тему. Это первый известный нам пример русского сочинения такого рода, являющийся очень далеким, но тем не менее прямым предшественником «Камаринской» Глинки.

Тема песни звучит сначала у певца —тенора. Первые скрипки дублируют ее в октаву, у вторых скрипок — мелодизированная фигурация. Басы с фаготами играют нижний голос (можно даже сказать не бас, а типичный подголосок). В верхнем регистре еще два подголоска даны кларнетам, В последующих вариациях тема песни в чистом виде у певца не появляется. Она проходит в оркестре, в то время как тенор поет мелодию, представляющую собой подголосок. Число самостоятельных подголосков в оркестре постепенно увеличивается и достигает шести, а затем вновь постепенно уменьшается. Тема проходит последовательно у скрипок, флейт, гобоев, фаготов, кларнетов. Примечательно использование флейт в октаву и сочетание гобоев одновременно с кларнетами. Показательно также, что тембр фаготов трактуется здесь не как комический, а как лирический и, может быть, даже немного меланхолический нюанс (предвосхищение принципов

als leere „Dudelsack“-Quinte wiedergegeben, die von zwei Hörnern und Bratschen auf den leeren Saiten von G und D gespielt wird, wobei die Klangnähe zum „Osten“ durch die Riturnellen zweier hoher Oboen verstärkt wird (siehe: 107).

Ein anschauliches komisches Element ist kurios: ein junger kalmückischer Mann spricht ein kalmückisches Mädchen an, und sie antwortet ihm unerwartet im Bass (die Rolle ist einer tiefen Männerstimme zugewiesen).

Für den Höhepunkt des „russischen“ Aktes - Ledmers Lied - verwendet der Komponist die Form von Variationen über ein volkstümliches Thema. Dies ist das erste bekannte Beispiel für ein russisches Werk dieser Art, das ein sehr entfernter, aber dennoch direkter Vorläufer von Glinkas „Kamarinskaja“ ist.

Das Thema des Liedes wird zuerst vom Tenorsänger vorgetragen. Die ersten Geigen verdoppeln es in der Oktave, die zweiten Geigen haben eine melodisierte Figuration. Die Bässe und Fagotte spielen die Unterstimme (man könnte sogar sagen, keinen Bass, sondern eine typische Nebenstimme). In den folgenden Variationen erscheint das Thema des Liedes dem Sänger nicht in seiner reinen Form. Es findet im Orchester statt, während der Tenor die Melodie singt, die eine Nebenstimme ist. Die Zahl der unabhängigen Nebenstimmen im Orchester nimmt allmählich zu und erreicht sechs, um dann allmählich wieder abzunehmen. Das Thema wird nacheinander von Violinen, Flöten, Oboen, Fagotten und Klarinetten gespielt. Bemerkenswert ist die Verwendung von Flöten im Oktavabstand und die gleichzeitige Verwendung von Oboen und Klarinetten. Es ist auch bezeichnend, dass die Klangfarbe der Fagotte hier nicht als komische, sondern als lyrische und vielleicht sogar leicht melancholische Nuance behandelt wird (was die Prinzipien von Glinkas

трактовки тембра этого инструмента Глинкой). 5-я и 6-я вариации представляют собой тембровую и фактурную репризу темы и 1-й вариации, а 7-я — последняя вариация — является синтетической: в ней суммируются признаки 3, 4 и 5-й вариаций. Как мы видим, форма собственно вариаций сочетается здесь с трехчастностью.

В. А. Цуккерман в своей книге «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» называет песню Ледмера «самым интересным среди известных нам образцов варьирования в доглинкинской опере» (241, 757).

Замечательным художественным достижением следует считать также свадебные хоры Пашкевича к «Начальному управлению Олега».

Екатерина II задумала эту пьесу как «подражание Шекспиру, без сохранения феатральных обыкновенных правил» (таков подзаголовок, выписанный на титуле), со свободным перенесением действия из Москвы в Киев и даже в Константинополь. Чисто драматические номера чередовались с оперными хорами, балетом; картины свадебного обряда сменялись битвами, олимпийскими играми и настоящими конными бегами.

Музыка была распределена для сочинения следующим образом: Каноббио написал увертюру, марш для одних духовых и антракты ко всем пяти действиям, Сарти взялся за помпезные хоры последнего акта и, кроме того, за мелодраму, как сопровождение к греческой трагедии (прием театра в театре); на долю Пашкевича выпала сцена свадебного обряда из III действия.

Спектакль оказался чрезмерно пышным и эклектичным, причем «высочайше поведенное» соавторство трех композиторов

Behandlung der Klangfarbe dieses Instruments vorwegnimmt). Die 5. und 6. Variation sind eine Wiederholung des Themas und der 1. Variation in Klangfarbe und Struktur, während die 7. - die letzte Variation - synthetisch ist: sie vereint die Merkmale der 3., 4. und 5. Variation. Wie man sieht, wird hier die Form der eigentlichen Variationen mit der dreiteiligen Form kombiniert.

In seinem Buch „Glinkas „Kamarinskaja“ und ihre Traditionen in der russischen Musik“ nennt V. A. Zuckerman das Lied Ledmers „das interessanteste unter den uns bekannten Beispielen von Variationen in der vorglinkinischen Oper“ (241, 757).

Paschkewitschs Hochzeitschöre für „Der Regierungsantritt Olegs“ sollten ebenfalls als eine bemerkenswerte künstlerische Leistung angesehen werden.

Katharina II. konzipierte dieses Stück als „eine Nachahmung von Shakespeare, ohne die üblichen Festival-Regeln zu beachten“ (so der Untertitel auf dem Titel), wobei die Handlung frei von Moskau nach Kiew und sogar nach Konstantinopel verlegt wurde. Rein dramatische Nummern wechselten sich mit Opernchören und Ballett ab; Bilder von Hochzeitszeremonien wurden durch Schlachten, olympische Spiele und echte Pferderennen ersetzt.

Die Musik wurde für die Komposition wie folgt aufgeteilt: Canobbio schrieb die Ouvertüre, den Marsch für Blechbläser allein und die Zwischenspiele für alle fünf Akte, Sarti übernahm die pompösen Chöre des letzten Aktes und zusätzlich das Melodram als Begleitung der griechischen Tragödie (ein Theater-im-Theater-Mittel); Paschkewitsch hatte die Hochzeitsszene aus dem III. Akt.

Die Aufführung war übermäßig üppig und eklektisch, und die „höchst maßgebliche“ Mitautorenschaft der drei Komponisten verstärkte ihren



усилило его эклектизм. О музыке Каноббио следует упомянуть разве что как об историческом курьезе. Цитирование им русских народных песен «Что пониже было города Саратова», «Заинька попляши» и особенно «Камаринской», переосмысленной в жанре менуэта, сейчас может восприниматься только юмористически. Музыка Сартиса в целом величественна и эффектна, но малоэмоциональна. Своим холодным блеском она вызывает аналогию с декорациями Гонзаги к этому же спектаклю.

Музыка Пашкевича несравненно более камерна и непритязательна. В силу своей лиричности, искренности выражения и тонкого ощущения стилистики народного обряда, она единственная пережила спектакль и стала определенным этапом в формировании специфически русского типа музыкальной драматургии. Три свадебных хора «представляют собой единый цикл, основанный на сопоставлении народно-песенных жанров: протяжного, хорового и плясового», — пишет Ю. В. Келдыш, отмечая далее, что «аналогичным образом построена хоровая сюита в первом действии „Русалки Даргомыжского, хотя по своим масштабам она значительно превосходит указанную сцену из „Начального управления Олега“» (118, 311).

В пьесе все три женских хора следовали друг за другом фактически без перерыва (лишь между первым и вторым была вставлена небольшая разговорная фраза боярина Трияна). Хоры объединены тонально и гармонически. Первый хор идет в ре миноре, второй — в одноименном мажоре, а заключительный хор написан в тональности их общей доминанты — ля мажоре. При этом первый хор оканчивается не на тонике, а на доминантовой гармонии,

Eklettizismus. Canobbios Musik sollte nur als historisches Kuriosum erwähnt werden. Seine Zitate russischer Volkslieder wie „Was unterhalb der Stadt Saratow war“, „Hase, tanze“ und vor allem „Kamarinskaja“, neu interpretiert in der Gattung des Menuetts, können nur noch mit Humor betrachtet werden. Sartis Musik ist in ihrer Gesamtheit majestätisch und spektakulär, aber emotionslos. Ihre kalte Brillanz ruft eine Analogie zu Gonzagas Bühnenbildern für dieselbe Aufführung hervor.

Die Musik Paschkewitschs ist unvergleichlich kammermusikalischer und bescheidener. Aufgrund ihrer Lyrik, ihres aufrichtigen Ausdrucks und ihres subtilen Gespürs für die Stilistik volkstümlicher Riten ist sie die einzige, die die Aufführung überlebte und zu einer bestimmten Etappe in der Herausbildung einer spezifisch russischen Art von Musikdramaturgie wurde. Die drei Hochzeitschöre „bilden einen einzigen Zyklus, der auf dem Nebeneinander von Volksliedgattungen beruht: ausgedehnt, chorisches und tänzerisch“, schreibt J. W. Keldysch und bemerkt weiter, dass „die Chorsuite im ersten Akt von Dargomyschskis Rusalka ähnlich aufgebaut ist, obwohl sie vom Umfang her wesentlich größer ist als die obige Szene aus „Der Regierungsantritt Olegs““ (118, 311).

In dem Stück folgten alle drei Frauenchöre praktisch ohne Unterbrechung aufeinander (nur zwischen dem ersten und zweiten wurde eine kurze gesprochene Phrase des Bojaren Trijan eingefügt). Die Chöre sind klanglich und harmonisch einheitlich. Der erste Chor steht in d-Moll, der zweite in der gleichnamigen Dur-Tonart, und der Schlusschor ist in der Tonart ihrer gemeinsamen Dominante - A-Dur - geschrieben. Der erste Refrain endet nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominante, die ihn

что связывает его сразу и со вторым хором и с последним.

Мелодии хоров, основанные на интонациях русских народных песен, очень красивы. Показательно полное соответствие музыкальной формы каждого хора его жанру.

Первый хор — в духе русской протяжной песни — идет в умеренном темпе. Его форма получилась многофункциональной: она может трактоваться и как свободная трехстрофная, и как двухчастная безрепризная с точным повторением первой части перед началом второй, и как куплетная с двумя куплетами и связкой (третья строфа) немного речитативного характера (пример 8 а, б).

Второй хор — хороводный — написан в свободной куплетно-рондообразной форме с элементами вариационности.

И здесь музыкальная форма является синтетической, многофункциональной. Мы находим в ней признаки куплетной, вариационной и трехчастной форм. Однако преобладает все-таки принцип рондо с интересной закономерностью — прогрессивным уменьшением масштабов рефрена при каждом последующем его проведении, одновременно с увеличением масштабов эпизодов (пример 9).

Последний хор самый простой по форме—куплетный, хотя тоже с небольшими элементами вариационности. И здесь форма вполне соответствует жанру плясовой (пример 10) .

При написании музыки к последней опере Екатерины II «Федул с детьми» Пашкевич сотрудничал с талантливым испанским композитором Мартин-и-Солером. Услугами двух мастеров здесь воспользовались просто потому, что один не успел бы справиться в

gleichzeitig mit dem zweiten und dem letzten Refrain verbindet.

Die Melodien der Chöre, die auf den Intonationen russischer Volkslieder basieren, sind sehr schön. Die vollständige Übereinstimmung der musikalischen Form jedes Chores mit seinem Genre ist bezeichnend.

Der erste Chor - im Geiste des russischen langen Liedes - schreitet in einem gemäßigten Tempo voran. Seine Form ist multifunktional: sie kann als freier dreistrophiger Refrain, als zweistimmiger ungeprobter Refrain mit einer genauen Wiederholung des ersten Teils vor dem Beginn des zweiten und als Couplet mit zwei Couplets und einer dritten Strophe mit leicht rezitativischem Charakter interpretiert werden (Beispiel 8 a, b).

Der zweite Chor, ein Rundgesang, ist in einer freien Vers-Rondo-Form mit Variationselementen geschrieben.

Auch hier ist die musikalische Form synthetisch, multifunktional. Wir finden in ihr Merkmale von Versen, Variationen und dreiteiligen Formen. Das Rondo-Prinzip ist jedoch vorherrschend, mit einem interessanten Muster - einer fortschreitenden Abnahme der Tonleiter des Refrains mit jedem folgenden Abschnitt, gleichzeitig mit einer Zunahme der Tonleiter der Episoden (Beispiel 9).

Der letzte Chor ist von der Form her am einfachsten - ein Couplet, obwohl er auch einige Variationselemente aufweist. Auch hier entspricht die Form dem Tanzgenre (Beispiel 10).

Bei der Komposition der Musik für die letzte Oper Katharinas II., „Fedul und seine Kinder“, arbeitete Paschkewitsch mit dem begabten spanischen Komponisten Martin y Soler zusammen. Hier wurden die Dienste von zwei Meistern in Anspruch genommen, weil einer nicht rechtzeitig fertig geworden

назначенный срок, между тем как партитуру было велено сдать через две недели.

Лучшими номерами оперы оказались увертюра и первый хор, сочиненные Пашкевичем. Увертюра, пронизанная русскими танцевальными ритмами, привлекает легким, лукавым юмором и симпатичными темами в народном духе. В оркестровке обращает на себя внимание интересная и многозначительная тенденция— стремление применить технику подголосочной полифонии. Так, например, уже в первых тактах флейты, словно канитель, обвивают основной напев, проходящий у скрипок в октаву (пример 11).

В хоре «Девки скачут» (на тему песни «Белолица, круглолица») Пашкевич намеренно отказывается от варьирования темы в оркестре, чтобы рельефнее выделить собственно хоровое варьирование.

В других номерах «Федула» (№ 5, 7, 8) Пашкевич стремился прежде всего к воссозданию в музыке правдивых и живых разговорных интонаций. В ряде случаев это удалось вполне, например на словах «Ах, как наш Федул губы надул» (№ 5). В другом месте композитор даже пишет в скобках конкретное указание: «Слова „Эх" и „Ах" следует не петь, а произносить по музыке, сохранив карикатуру сего слова». Однако, несмотря на обилие интонационных находок, все эти его изыскания могут представлять, к сожалению, лишь исторический интерес, ибо сам текст на редкость нелеп.

В результате работы композитора над «Февеем», «Олегом» и «Федулом» русское музыкальное искусство обогатилось увертюрами народно-жанрового склада,

wäre, während die Partitur innerhalb von zwei Wochen geliefert werden sollte.

Die Ouvertüre und der erste Chor, komponiert von Paschkewitsch, erwiesen sich als die besten Nummern der Oper. Die Ouvertüre, die von russischen Tanzrhythmen durchdrungen ist, besticht durch ihren leichten, verschmitzten Humor und ihre sympathischen, von der Volksmusik inspirierten Themen. Eine interessante und bedeutende Tendenz in der Orchestrierung macht auf sich aufmerksam - der Wunsch, die Technik der subvokalen Polyphonie anzuwenden. So wickeln sich zum Beispiel schon in den ersten Takten die Flöten wie eine Schnur um die Hauptmelodie, die eine Oktave von den Violinen entfernt verläuft (Beispiel 11).

Im Chor „Mädchen springen“ (über das Thema des Liedes „Weißgesicht, Rundgesicht“) verzichtet Paschkewitsch bewusst auf die Variation des Themas im Orchester, um die Choralvariation selbst stärker zu betonen.

In anderen Nummern von „Fedul“ (Nr. 5, 7 und 8) bemühte sich Paschkewitsch vor allem darum, in der Musik echte und lebendige Gesprächsintonationen wiederzugeben. In einigen Fällen ist ihm dies auch gelungen, so z. B. bei den Worten „Ah, wie unser Fedul seine Lippen schmolte“ (Nr. 5). An anderer Stelle schreibt der Komponist sogar eine spezielle Anweisung in Klammern: „Die Worte „Eh“ und „Ah“ sollen nicht gesungen, sondern nach der Musik ausgesprochen werden, wobei die Karikatur dieses Wortes erhalten bleibt“. Doch trotz der Fülle an intonatorischen Erkenntnissen können all diese Studien leider nur von historischem Interesse sein, denn der Text selbst ist selten lächerlich.

Infolge der Arbeit des Komponisten an „Feweij“, „Oleg“ und „Fedul“ wurde die russische Musik um Ouvertüren des Volksgenres, einen Hochzeitschor-Zyklus und mehrere hervorragende

свадебным хоровым циклом и несколькими отличными хорами. Возросла роль чисто музыкальных факторов в оперной драматургии, и был найден целый ряд художественно убедительных приемов обработки народных песен, в частности хорового и оркестрового варьирования, гармонизация», подголосочной полифонии. Хотя и в творчески неблагоприятных обстоятельствах, но объективно к началу 90-х годов Пашкевич достиг для себя вершины композиторского мастерства и оказался полностью подготовлен к созданию произведения, которое стало итоговым в его творчестве.

## 5.

Опера В. А. Пашкевича на текст М. А. Матинского имела два названия — «Как поживешь, так и прослывешь» и «Санктпетербургский гостиный двор». Два эти заголовка, взаимодополняющие и одновременно контрастные, концентрировали в себе две ведущие драматургические идеи замечательного произведения с очень простым сюжетом.

Богатый и алчный купец Сквалыгин вступает в сговор с женихом своей дочери — нечистым на руку подьячим Крючкомеем. Они вместе пытаются обманывать, дурачить или шантажировать людей самых различных сословий — от бедного мужика до знатной барыни. Такой драматургический замысел давал возможность последовательно знакомить публику с целой галереей колоритных персонажей и, как это нередко бывает, поднять вопросы, выходящие далеко за пределы незамысловатой фабулы.

Значение «Гостиного двора» очень велико для истории русской литературы, драматургии и музыки. Исследователи подходят к изучению

Chöre bereichert. Die Rolle rein musikalischer Faktoren in der Operndramaturgie nahm zu, und man fand eine ganze Reihe künstlerisch überzeugender Methoden zur Bearbeitung von Volksliedern, insbesondere Chor- und Orchestervariationen, Harmonisierung und subvokale Polyphonie. Zwar unter schöpferisch ungünstigen Umständen, aber objektiv betrachtet hatte Paschkewitsch Anfang der 90er Jahre den Höhepunkt seines kompositorischen Könnens erreicht und war bereit, ein Werk zu schaffen, das zum Abschluss seines Oeuvres wurde.

## 5.

Die Oper von W. A. Paschkewitsch nach einem Text von M. A. Matinski trug zwei Titel: „Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt“ und „St. Petersburger Gostiny Dwor“. Diese beiden Titel, die sich gleichzeitig ergänzen und kontrastieren, konzentrieren die beiden wichtigsten dramaturgischen Ideen eines bemerkenswerten Werks mit einer sehr einfachen Handlung.

Der reiche und gierige Kaufmann Skwalygin arbeitet mit dem Verlobten seiner Tochter, dem skrupellosen Schreiber Krjutschkodei, zusammen. Gemeinsam versuchen sie, Menschen verschiedener Klassen - vom armen Mann bis zur adligen Dame - zu betrügen, zu täuschen oder zu erpressen. Eine solche dramaturgische Gestaltung ermöglichte es, dem Publikum eine ganze Galerie bunter Charaktere vorzustellen und, wie so oft, Fragen aufzuwerfen, die weit über die einfache Handlung hinausgehen.

Die Bedeutung von „Gostiny Dwor“ für die Geschichte der russischen Literatur, des Dramas und der Musik ist sehr groß. Die Forscher nähern sich der

этого произведения с самых разных позиций. Литературоведы анализируют особенности текста, проводя аналогии между Матинским и Островским (библиографию см.: 26). Музыканты-фольклористы отмечают здесь впервые полностью введенную в жанр оперы сцену народного обряда; они сравнивают темы песен II акта и подлинно народные мелодии той эпохи (см.: 33).

Не вызывает никакого сомнения глубокая связь «Гостиного двора» с другими русскими операми того времени. Но было бы неправильным оставить без внимания чрезвычайно важные особенности, выделяющие «Гостиный двор» из круга произведений, типичных для этого жанра.

Произведение Матинского — Пашкевича, безусловно, относится к числу ярко новаторских; в нем многое было сделано впервые: на сцене впервые был отражен быт русского купечества, театральное искусство открыло для себя «новый социальный материк», в оперу введена картина народного обряда; развитию сюжета почти не придается значения: опера «представляет собой собрание сцен, картин купеческой жизни» (106, 293—294).

В этой комической опере участвуют более двадцати персонажей (не считая хора), и вокальные ансамбли преобладают среди музыкальных номеров оперы (из 27 номеров «Гостиного двора» — 12 ансамблей, 8 хоров, 7 арий).

Либреттист и композитор смело отходят от канонов драматургии классицизма. О завязке, кульминации, разделах экспозиционном и развивающем здесь можно говорить только с большой натяжкой. Не случайно авторы при подготовке второй

Untersuchung dieses Werks von verschiedenen Standpunkten aus. Literaturwissenschaftler analysieren die Besonderheiten des Textes und ziehen Analogien zwischen Matinski und Ostrowski (Bibliographie siehe: 26). Volkskundlerische Musiker bemerken die Szene eines Volksrituals, das zum ersten Mal vollständig in das Genre der Oper eingeführt wird; sie vergleichen die Themen der Lieder des zweiten Akts mit den authentischen Volksmelodien jener Zeit (siehe: 33).

Es besteht kein Zweifel an der tiefen Verwandtschaft von „Gostiny Dwor“ mit anderen russischen Opern der damaligen Zeit. Aber es wäre falsch, die äußerst wichtigen Merkmale zu ignorieren, die „Gostiny Dwor“ aus dem Kreis der für diese Gattung typischen Werke herausheben.

Matinski-Paschkewitschs Werk gehört zweifellos zu den innovativsten; vieles wurde in ihm zum ersten Mal gemacht: zum ersten Mal wurde das Leben russischer Kaufleute auf der Bühne reflektiert, die Theaterkunst entdeckte „einen neuen sozialen Kontinent“, ein Bild eines Volksritus wurde in die Oper eingeführt; der Entwicklung der Handlung wird fast keine Bedeutung beigemessen: die Oper „ist eine Sammlung von Szenen, Bildern des Kaufmannslebens“ (106, 293-294).

Mehr als zwanzig Personen (den Chor nicht mitgerechnet) wirken in dieser komischen Oper mit, und die Gesangsensembles dominieren die musikalischen Nummern der Oper (von den 27 Nummern von „Gostiny Dwor“ gibt es 12 Ensembles, 8 Chöre und 7 Arien).

Der Librettist und der Komponist weichen kühn vom Kanon der klassizistischen Dramaturgie ab. Von Exposition, Kulmination, Expositions- und Entwicklungsabschnitten kann man hier nur mit großer Übertreibung sprechen. Es ist kein Zufall, dass die Autoren bei der Vorbereitung der

редакции оперы (1792) поменяли местами первое и последнее действия без какого-либо ущерба для содержания<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Вопросы о соотношении музыки первой и второй редакций, а также об авторе музыки «Гостиного двора» освещены в ряде исследований (см.: 177; 118, 315—324; 133; 131).

Подобная перестановка была бы немыслима ни в одной из комических опер XVIII века.

Необходимо подчеркнуть также важнейшую особенность драматургии «Гостиного двора», выделяющую его из числа всех опер XVIII века, как русских, так и западноевропейских: опера полностью лишена любовной интриги.

Опера стройна по форме. Авторы отказываются от многих традиционных приемов драматургии, однако находят новые принципы организации действия, в ряде случаев предвосхищая открытия последующего столетия. Купец богатый, купец бедный, подьячий, знатная барыня, бедная вдова, офицер — для каждого из персонажей характерны свои обороты речи, своя лексика. Художественное сопоставление различных социальных групп становится у авторов тем стержнем, на котором основана форма и стихотворных музыкальных номеров, и прозаических диалогов, и каждого акта, и всей оперы в целом.

«Гостиный двор» представляет собой триптих: центральный акт оперы — сцена народного обряда, I и III акты — картины повседневной жизни купцов. Строение I и III действия вызывает ассоциацию с музыкальной формой рондо, причем номера с участием главного героя — купца Сквалыгина — как бы

второй Fassung der Oper (1792) die ersten und letzten Akte ohne Beeinträchtigung des Inhalts vertauscht haben.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Musik der ersten und der zweiten Ausgabe sowie nach dem Autor der Musik von „Gostiny Dwor“ wurde in einer Reihe von Studien behandelt (siehe: 177; 118, 315-324; 133; 131).

Eine solche Umstellung wäre in keiner der komischen Opern des 18. Jahrhunderts undenkbar gewesen.

Es ist auch notwendig, das wichtigste Merkmal der Dramaturgie von „Gostiny Dwor“ hervorzuheben, das sie von allen russischen und westeuropäischen Opern des 18. Jahrhunderts unterscheidet: Die Oper ist völlig frei von Liebesintrigen.

Die Oper hat eine schlanke Form. Die Autoren haben viele traditionelle Methoden der Dramaturgie aufgegeben, aber neue Prinzipien für die Organisation der Handlung gefunden, die in einigen Fällen die Entdeckungen des folgenden Jahrhunderts vorwegnehmen. Ein reicher Kaufmann, ein armer Kaufmann, ein Schreiber, eine adlige Frau, eine arme Witwe und ein Offizier - jede der Figuren zeichnet sich durch ihre eigenen Wendungen und ihr eigenes Vokabular aus. Die künstlerische Gegenüberstellung verschiedener sozialer Gruppen wird zum Dreh- und Angelpunkt, auf dem die Form sowohl der poetischen Musiknummern als auch der Prosadiologe, jedes Aktes und der Oper als Ganzes beruhen.

„Gostiny Dwor“ ist ein Triptychon: der zentrale Akt der Oper ist eine Szene eines Volksrituals, die Akte I und III sind Bilder aus dem Alltagsleben der Kaufleute. Die Struktur der Akte I und III ruft eine Assoziation mit der musikalischen Form des Rondos hervor, wobei die Nummern, die den Protagonisten, den Kaufmann

выполняют функцию смыслового и образного рефрена; остальные номера — рассказ мужика, просьба вдовы, торг купцов с покупательницами—в известной степени могут быть приравнены к эпизодам.

Развитие II акта идет в полном согласии с драматургией подлинного народного обряда, но элемент сатирического контраста вносится и сюда; авторы противопоставляют красоту и возвышенность народных песен грубости и вульгарности купеческих нравов.

Своеобразная драматургия оперы предъявляла специфические требования к композитору. Он должен был показать себя тонким аранжировщиком народных песен и одновременно мастером сатирического музыкального портрета. Он должен был найти такое тональное и жанровое решение номеров, чтобы опера выглядела стройно и с чисто музыкальной точки зрения.

Композитор использовал приемы, которые мы сейчас называем тональными арочными связями. Первый и последний номера оперы написаны им в тональности до мажор. Второй и предпоследний— соль мажор. В начале каждого из трех актов любопытно отметить последование трех тональностей: соль мажор, соль минор, си-бемоль мажор. II акт начинается в соль миноре, заканчивается в до мажоре. Также и III акт начинается в тональности соль мажор, а заканчивается в до мажоре. Последние три номера оперы (25, 26, 27) написаны в тональностях двойной доминанты, доминанты и тоники до мажора (Ре — Соль — До), то есть они как бы образуют заключительную каденцию.

Skwalygin, betreffen, die Funktion eines semantischen und figurativen Refrains zu erfüllen scheinen; die anderen Nummern - die Geschichte eines Bauern, die Bitte der Witwe, das Feilschen der Kaufleute mit den Kundinnen - können in gewisser Weise mit Episoden gleichgesetzt werden.

Die Entwicklung des II. Akts steht in völligem Einklang mit der Dramaturgie eines echten Volksrituals, aber auch hier wird ein Element des satirischen Kontrasts eingeführt; die Autoren kontrastieren die Schönheit und Erhabenheit der Volkslieder mit der Grobheit und Vulgarität der Kaufmannssitten.

Die eigentümliche Dramaturgie der Oper stellte besondere Anforderungen an den Komponisten. Er musste sich als feiner Bearbeiter von Volksliedern und zugleich als Meister der satirischen musikalischen Darstellung erweisen. Er musste eine solche klangliche und gattungsmäßige Lösung für die Nummern finden, dass die Oper rein musikalisch gesehen schlank wirken würde.

Der Komponist verwendete Techniken, die wir heute als tonale Bogenverbindungen bezeichnen. Die erste und die letzte Nummer der Oper sind in C-Dur geschrieben. Die zweite und vorletzte Nummer stehen in G-Dur. Zu Beginn jedes der drei Akte ist es interessant, die Reihenfolge der drei Tonarten zu beachten: G-Dur, g-Moll, B-Dur. Akt II beginnt in g-Moll und endet in C-Dur. Der dritte Akt beginnt ebenfalls in G-Dur und endet in C-Dur. Die letzten drei Nummern der Oper (25, 26, 27) sind in den Tonarten Doppeldominante, Dominante und Tonika in C-Dur (D - G - C) geschrieben, das heißt, sie bilden eine Schlusskadenz.

Бросается в глаза господство двух тональностей — до и соль мажора. Это не случайно, так как соль мажор является лейтмотивностью главного героя — Сквалыгина (№ 2, 8, 19, 26). До мажор (или до минор) звучит в трех номерах, где поет жена Сквалыгина — Соломонида (№ 1, 17, 18).

С третьим из главных персонажей — подьячим Крючком — связаны преимущественно тональности ре минор и ре мажор (№ 5, 6, 25). Для характеристики покупательниц Крепышкиной и Щепетковой Пашкевич использовал ми-бемоль мажор (№ 9, 21). А «угнетенность» бедных купцов Перебоева, Проторгуева, Смекалина, Разживина, а также обманутого мужика подчеркивается «мрачной» тональностью соль минор.

В «Гостином дворе», как и в первых двух операх Пашкевича, выбор тональностей определяется целым рядом факторов, как эстетического, так и технологического порядка. Например, «привязанность» Сквалыгина к соль мажору, скорее всего, объясняется просто тесситурным удобством этой тональности для какого-то конкретного певца, на которого рассчитывал Пашкевич, сочиняя музыку. Напротив, тональность ми-бемоль мажор взята композитором специально, как тесситурно неудобная (слишком высоко), чтобы усилить впечатление напряженности спора покупательниц с торговцами. Во многих других случаях выбор тональности свидетельствует об определенных художественных и теоретических воззрениях композитора. Прямо и косвенно, через эстетику и технологию драматургия театральная влияла на музыкальную, точнее говоря, первая породила вторую, и (хотя Пашкевич мог об этом и не задумываться) мы отчетливо ощущаем, что

Auffallend ist die Dominanz von zwei Tonarten - C- und G-Dur. Dies ist nicht zufällig, denn G-Dur ist die Haupttonart der Hauptfigur Skwalygin (Nr. 2, 8, 19, 26). C-Dur (oder c-Moll) ist in den drei Nummern zu hören, in denen Skwalygins Frau Solomonida singt (Nr. 1, 17, 18).

Die dritte der Hauptfiguren, der Schreiber Krjutschkodei, wird vor allem mit den Tonarten d-Moll und D-Dur in Verbindung gebracht (Nr. 5, 6, 25). Zur Charakterisierung der Kundinnen Krepyschkina und Schtschepetkowa verwendet Paschkewitsch Es-Dur (Nr. 9, 21). Die „Unterdrückung“ der armen Kaufleute Perebojew, Protorgujew, Smekalin und Rasschiwin sowie des betrogenen Muschiks wird durch die „düstere“ Tonalität in g-Moll unterstrichen.

In „Gostiny Dwor“, wie auch in den ersten beiden Opern von Paschkewitsch, wird die Wahl der Tonarten durch eine Reihe von Faktoren bestimmt, sowohl ästhetischer als auch technischer Art. So lässt sich Skwalygins „Anhänglichkeit“ an G-Dur höchstwahrscheinlich einfach dadurch erklären, dass diese Tonart für einen bestimmten Sänger, auf den Paschkewitsch bei der Komposition der Musik hoffte, tessitural günstig ist. Im Gegenteil, die Tonart Es-Dur wird vom Komponisten absichtlich als tessiturmäßig unbequem (zu hoch) gewählt, um den Eindruck der Spannung des Streits zwischen den Verkäuferinnen und den Kaufleuten zu verstärken. In vielen anderen Fällen zeugt die Wahl der Tonalität von bestimmten künstlerischen und theoretischen Auffassungen des Komponisten. Direkt und indirekt, durch Ästhetik und Technik, hat die Theaterdramaturgie die Musikdramaturgie beeinflusst, oder genauer gesagt, die erste hat die zweite hervorgebracht, und (auch wenn Paschkewitsch nicht daran gedacht



рондообразное строение I и III актов, а также трехчастная форма всей оперы подчеркиваются тональными планами (Соль — рефрен; До — «обрамляющая» тональность; остальные тональности — эпизодические).

Для Пашкевича, более чем для любого другого русского оперного композитора XVIII века, форма музыкального номера была прежде всего средством усиления выразительности текста. Выбор той или иной формы, как правило, зависел у него от конкретных причин, то есть от особенностей текста или театральной драматургии. Поэтому в «Гостином дворе» нетрудно отметить индивидуальные для композитора приемы в «подборе» музыкальной формы к различным типам стихотворного текста или к различным драматургическим ситуациям.

Как известно, одной из наиболее распространенных форм в ариях XVIII века была трехчастная репризная форма. Без широкого ее применения не обходились ни Гайдн, ни Моцарт. Обильное использование трехчастности наблюдается также и в русской опере XVIII века.

Весьма показательно в этой связи, что Пашкевич применяет классическую трехчастность крайне редко, только в тех случаях, когда она predetermined содержанием или формой самого стихотворения. В «Гостином дворе» музыкальные номера, написанные в трехчастной форме, неизменно выполняют функцию торможения действия. Это финалы II и III актов (№ 18, 27), а также секстет «Господа честные», который в первой редакции оперы был финалом I акта.

Наиболее охотно пользуется Пашкевич двухчастной и

haben mag) können wir deutlich spüren, dass die Rondo-Struktur der Akte I und III sowie die dreiteilige Form der gesamten Oper durch tonale Pläne betont werden (G - der Refrain; C - die „rahmende“ Tonalität; die anderen Tonalitäten sind episodisch).

Mehr als für jeden anderen russischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts war für Paschkewitsch die Form einer musikalischen Nummer in erster Linie ein Mittel, um die Ausdruckskraft des Textes zu verstärken. Die Wahl der einen oder anderen Form hing in der Regel von bestimmten Gründen ab, d. h. von den Besonderheiten des Textes oder der Theaterdramaturgie. Daher ist es in „Gostiny Dwor“ nicht schwer, die individuellen Techniken des Komponisten bei der „Anpassung“ der musikalischen Form an verschiedene Arten von poetischen Texten oder an unterschiedliche dramaturgische Situationen zu erkennen.

Bekanntlich war die dreiteilige Repriseform eine der häufigsten Formen in Arien des 18. Jahrhunderts. Weder bei Haydn noch bei Mozart war sie nicht weit verbreitet. Die häufige Verwendung der dreiteiligen Repriseform ist auch in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts zu beobachten.

Es ist in diesem Zusammenhang recht aufschlussreich, dass Paschkewitsch die klassische dreiteilige Form nur sehr selten verwendet, nämlich nur dann, wenn sie durch den Inhalt oder die Form des Gedichts selbst vorgegeben ist. In „Gostiny Dwor“ erfüllen die in dreiteiliger Form geschriebenen Musiknummern ausnahmslos die Funktion der Hemmung der Handlung. Es handelt sich um die Finals der Akte II und III (Nr. 18 und 27) sowie um das Sextett „Ehrenwerte Herren“, das in der ersten Fassung der Oper das Finale des I. Aktes bildete.

Paschkewitsch verwendet die zweistimmige und die altsonatige Form

старосонатной формами (увертюра, № 3, 4, 5, 8, 22, 24), трактуя их как разновидности одной и той же структуры. Иногда побочные темы носят настолько подчиненный характер, что трудно определить — то ли это уже старосонатная форма, то ли еще двухчастная.

Пристрастие Пашкевича к формам подобного типа понятно и обоснованно. Процесс формирования сонатности, возникающей, в частности, на основе двухчастных форм с характерными тонико-доминантовыми соотношениями, — один из ярчайших стилистических признаков эпохи раннего классицизма. Пашкевич — старейший из композиторов русской оперной школы — усвоил эти принципы под воздействием известных ему образцов оперной и инструментальной (в частности, танцевальной) музыки середины XVIII века и широко применил их в своем оперном творчестве, руководствуясь природным чутьем композитора-драматурга.

Пашкевич должен был считаться и с особенностями стиля либреттиста — лаконизмом и крепкой спаянностью его сатирических стихотворений. Композитор не мог и не хотел искусственно разрывать цельное стихотворение, вдобавок прочно сцепленное иногда перекрестными рифмами. Тексты арий «Гостиного двора» не всегда удается разбить даже на строфы. В таких обстоятельствах традиционное повторение в конце арии нескольких первых строчек (*da capo*) оказалось бы бессмысленным и антихудожественным, ибо оно разрушило бы логику стиха. В то же время текст арий слишком краток для создания формы сквозного развития с однократным его проведением. Употребляя двухчастную или производную от нее старосонатную форму, Пашкевич заставляет публику

ам häufigsten (Ouvvertüre Nr. 3, 4, 5, 8, 22, 24), wobei er sie als Varianten derselben Struktur behandelt; manchmal sind die Seitenthemen so untergeordnet, dass es schwierig ist, festzustellen, ob es sich bereits um eine altsonatige Form oder noch um eine zweistimmige Form handelt.

Paschkewitschs Vorliebe für Formen dieses Typs ist verständlich und berechtigt. Das Verfahren der Sonatenbildung, das insbesondere auf der Grundlage zweistimmiger Formen mit charakteristischen Tonika-Dominanz-Verhältnissen entsteht, ist eines der markantesten stilistischen Merkmale der frühklassizistischen Epoche. Paschkewitsch, der älteste Komponist der russischen Opernschule, lernte diese Prinzipien unter dem Einfluss der ihm bekannten Beispiele der Opern- und Instrumentalmusik (insbesondere der Tanzmusik) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und wandte sie in seinem Opernwerk weitgehend an, geleitet von seinem natürlichen Instinkt als Komponist-Dramatiker.

Paschkewitsch musste auch mit den Eigenheiten des Stils des Librettisten rechnen - dem Lakonismus und dem starken Zusammenhalt seiner satirischen Gedichte. Der Komponist konnte und wollte ein ganzheitliches Gedicht, das auch durch Querreime fest zusammengehalten wurde, nicht künstlich auseinanderreißen. Die Texte der „Gostiny Dwor“-Arien lassen sich nicht immer in Strophen zerlegen. Unter diesen Umständen wäre die traditionelle Wiederholung der ersten Zeilen (*da capo*) am Ende einer Arie sinnlos und unkünstlerisch, da sie die Logik des Verses zerstören würde. Gleichzeitig ist der Text einer Arie zu kurz, um mit einer einzigen Passage eine Form der Durcharbeitung zu schaffen. Durch die Verwendung der zweistimmigen oder abgeleiteten Form der alten Sonate zwingt Paschkewitsch das Publikum, den Text zweimal zu hören, wobei seine

дважды прослушать текст, сохраняя его цельность и оставаясь верным своему принципу внимания к слову. Вот перед нами тексты двух арий Крючкодея — ре минор (№ 5) и си-бемоль мажор (№ 24). Оба стихотворения крайне лаконичны. Текст полностью проводится дважды, причем в первой арии возникает очень интересная форма с признаками и куплетной, и даже трехчастной. Однако основой здесь все же остается двухчастная форма (второй раздел начинается в тональности параллельного мажора). Во второй арии Крючкодея (№ 24) форма строго двухчастная.

Формы двухчастного типа связаны у Пашкевича с явным стремлением затушевать грани разделов и добиться наивозможной динамичности. В этом смысле они прямо противоположны по своей драматургической функции трехчастным формам.

Если того требует текст и действие, Пашкевич «смешивает» различные формы или прибегает к совершенно свободным по строению, но логически четко обоснованным формам. Таковы, например, сцены спора Сквалыгина с должниками и кредиторами (№ 19 и 20). Эти динамичные сцены-диалоги (говоря точнее — настоящие схватки действующих лиц) по музыкальной форме аналогичны чередованию пары периодичностей с последующим «замыканием» (a b, a b, c). Приблизительно по этому же принципу построена и музыкальная форма сцены завлечения богатых покупательниц конкурирующими купцами (№ 21).

Частое использование полифонических приемов — это еще одна особенность, выделяющая Пашкевича из числа русских оперных композиторов XVIII столетия. Он уверенно владеет методом сочинения разнотемных контрапунктов, двойных

Интеграция гарантирована и он своему Принципу внимания к слову верен. Wir haben hier die Texte von zwei Arien Krjutschkodeis vor uns - in d-Moll (Nr. 5) und B-Dur (Nr. 24). Beide Gedichte sind äußerst prägnant. Der Text wird zweimal vollständig vorgetragen, und in der ersten Arie ergibt sich eine sehr interessante Form, die sowohl Merkmale einer Strophe als auch einer dreistimmigen Form aufweist. Die Grundlage ist hier jedoch immer noch die zweistimmige Form (der zweite Abschnitt beginnt in der parallelen Dur-Tonalität). In der zweiten Arie Krjutschkodeis (Nr. 24) ist die Form streng zweistimmig.

Paschkewitschs zweiteilige Formen sind mit dem klaren Wunsch verbunden, die Grenzen der Abschnitte zu verwischen und eine größtmögliche Dynamik zu erreichen. In diesem Sinne sind sie in ihrer dramaturgischen Funktion den dreiteiligen Formen direkt entgegengesetzt.

Wenn es der Text und die Handlung erfordern, „mischt“ Paschkewitsch verschiedene Formen oder greift auf Formen zurück, die in ihrer Struktur völlig frei, aber logisch begründet sind. So zum Beispiel in den Szenen von Skwalygins Streit mit Schuldnern und Gläubigern (Nr. 19 und 20). Diese dynamischen Szenen-Dialoge (genauer gesagt: echte Kämpfe zwischen Schauspielern) ähneln musikalisch dem Wechsel eines Paares von Periodizitäten, gefolgt von einem „Schluss“ (a b, a b, c). Die musikalische Form der Szene des Anlockens reicher weiblicher Kunden durch rivalisierende Kaufleute (Nr. 21) ist in etwa nach demselben Prinzip aufgebaut.

Die häufige Verwendung polyphoner Techniken ist ein weiteres Merkmal, das Paschkewitsch von den russischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Er beherrscht souverän die Methode des Komponierens von kontrapunktischen

контрапунктов и даже четырехголосных канонов. Хотя с чисто полифонической точки зрения приемы эти несколько однообразны, однако применяются всегда к месту. Из всех полифонических средств развития бесконечный канон обыгрывается, пожалуй, наиболее интересно. Его мы встречаем в самых различных ситуациях, но чаще всего для изображения спора (например, в № 4 и 21).

Неизменное стремление Пашкевича к предельной конкретности, даже наглядности музыкального образа, поиски музыкальных средств выражения, адекватных литературно-театральным, — все это проявляется в «Гостином дворе» на самых различных уровнях: от музыкальной драматургии крупного плана до мельчайших элементов музыкального языка. Не составляет исключения и мелодика «Гостиного двора».

Рассмотрим, каким образом осуществляется мотивная работа композитора на примере мелодии арии Мужика (№ 23). В первых двух тактах инструментального вступления главная интонация — квартовая, в следующих двух тактах она «растягивается» до квинты (в точности в той же манере, как в арии Любимы из оперы «Скупой»; см. пример 1). Затем, еще на секунду выше, звучит новая интонация, дважды повторенная, после чего идет спад, и период завершается каденцией (пример 12).

Неоднократное (16 раз) повторение одной и той же интонации звучит одновременно и жалобно, и настойчиво — мужик тщетно пытается доказать свою правоту. Достаточно прослушать только одну мелодию (даже без сопровождения), и мы уже представим себе облик этого персонажа — человека ограниченного, забитого, всего на свете боящегося и тем не менее

Сätzen mit unterschiedlichen Themen, doppelten Kontrapunkten und sogar vierstimmigen Kanons. Obwohl diese Techniken rein polyphon betrachtet etwas eintönig sind, werden sie immer an der richtigen Stelle eingesetzt. Von allen polyphonen Entwicklungsmitteln ist der endlose Kanon vielleicht das interessanteste. Wir finden ihn in einer Vielzahl von Situationen, am häufigsten jedoch zur Darstellung eines Arguments (z. B. in Nr. 4 und 21).

Paschkewitschs unerschütterlicher Wunsch nach ultimativer Konkretheit, ja Visualität des musikalischen Bildes, seine Suche nach musikalischen Ausdrucksmitteln, die den literarischen und theatralischen adäquat sind - all das manifestiert sich in „Gostiny Dwor“ auf den unterschiedlichsten Ebenen: von der musikalischen Dramaturgie der Nahaufnahme bis zu den kleinsten Elementen der musikalischen Sprache. Die Melodie von „Gostiny Dwor“ ist da keine Ausnahme.

Betrachten wir die Art und Weise, in der der Komponist seine motivische Arbeit am Beispiel der Melodie der Arie des Muschiks (Nr. 23) durchführt. In den ersten beiden Takten der instrumentalen Einleitung ist die Hauptintonation eine Quart, und in den nächsten beiden Takten wird sie zu einer Quinte „gedehnt“ (genau wie in der Arie der Ljubima aus der Oper „Der Geizige“; siehe Beispiel 1). Dann erklingt eine Sekund höher eine neue Intonation, die zweimal wiederholt wird, gefolgt von einem Rückgang, und die Periode endet mit einer Kadenz (Beispiel 12).

Die erneute (16-malige) Wiederholung derselben Intonation klingt sowohl mitleidig als auch eindringlich - der Mann versucht vergeblich, seinen Standpunkt zu beweisen. Es genügt, nur eine Melodie zu hören (auch ohne Begleitung), und schon kann man sich das Bild dieser Figur vorstellen - ein Mann, der eingeschränkt ist, behindert, Angst vor allem in der Welt hat und sich

возмущенного явной  
несправедливостью.

В центральном разделе арии мы встречаем весьма характерный для Пашкевича прием. На словах Мужика: «Вот эдак шатался» — резкие подъемы и спады мелодии, в совокупности с двумя чередующимися гармониями, сразу же дают нам небольшую наглядную иллюстрацию того, как именно «шатался» Крючкодей.

А после слов «Я раз десяток „подзи“ прокричал» Мужик действительно много раз повторяет слово «подзи», хотя в изданиях текста оперы эти повторения не отмечены. Скорее всего, это выдумка композитора. Как известно, Пашкевич часто прибегал к такого рода повторениям наиболее важных и выразительных слов, например в последней арии Скрягина: «Будьте вечно от меня прокляты, прокляты, ...» Разумеется, повторения слов в ариях — это прием общий для всех оперных школ той эпохи. Но Пашкевич повторяет прежде всего важные по смыслу или яркие по своей меткости слова и выражения, не упуская в «Гостином дворе» ни одного случая, когда художественное воздействие текста можно усилить моментом изобразительности.

Для создания подобных изобразительных комплексов у Пашкевича объединяются, как правило, все компоненты музыкальной речи, причем одно из них отчетливо выделяется, выходит на первый план. Иногда это инструментовка (стенания бедной вдовы сопровождаются звучанием одной только духовой группы; № 7). В других случаях первостепенную роль играет ритм (например, скороговорка купцов в сцене торга; № 21) или полифонический прием —

dennoch über offensichtliche  
Ungerechtigkeit empört.

Im Mittelteil der Arie begegnet uns eine für Paschkewitsch sehr charakteristische Technik. Bei den Worten des Mannes: „Er wankte so“, geben uns die scharfen Hebungen und Senkungen der Melodie, zusammen mit den beiden sich abwechselnden Harmonien, sofort eine kleine visuelle Veranschaulichung, wie genau Krjutschkodei „wankte“.

Und nach den Worten „Ich rief ein Dutzend Mal „heij““ wiederholt der Mann tatsächlich mehrmals das Wort „heij“, obwohl diese Wiederholungen in den Ausgaben des Operntextes nicht vermerkt sind. Höchstwahrscheinlich ist dies eine Erfindung des Komponisten. Es ist bekannt, dass Paschkewitsch oft zu solchen Wiederholungen der wichtigsten und aussagekräftigsten Worte griff, zum Beispiel in der letzten Arie von Skryagin: „Sei ewig von mir verflucht, verflucht...“. Natürlich ist die Wiederholung von Wörtern in Arien eine Technik, die in allen Opernschulen dieser Epoche üblich ist. Aber Paschkewitsch wiederholt vor allem Wörter und Ausdrücke, die in ihrer Bedeutung wichtig oder in ihrer Anschaulichkeit treffend sind, und lässt in „Gostiny Dwor“ kein einziges Beispiel aus, in dem die künstlerische Wirkung des Textes durch ein bildhaftes Moment verstärkt werden kann.

Um solche Bildkomplexe zu schaffen, kombiniert Paschkewitsch in der Regel alle Komponenten der musikalischen Sprache, wobei eine von ihnen deutlich hervorgehoben wird und in den Vordergrund tritt. Manchmal ist es die Instrumentierung (die Klagen der armen Witwe werden allein vom Klang der Bläsergruppe begleitet; Nr. 7). In anderen Fällen ist es der Rhythmus (z. B. die Kurzschrift der Kaufleute in der Verhandlungsszene; Nr. 21) oder eine mehrstimmige Technik - ein endloser Kanon (Nr. 4, Skwalygins Streit mit Chwalimow).

бесконечный канон (№ 4, спор Сквалыгина с Хвалимовым).

Типичны для Пашкевича непосредственные сопоставления одноименного мажора и минора. В мажорном дуэте Хвалимова и Сквалыгина (№ 4) слова «Ты становишься мне мерзок» сопровождаются минорной гармонией. В трио № 19 требования Сквалыгина о возврате долга идут в соль мажоре, а униженные мольбы купцов — в соль миноре. И далее, в следующем (20) номере, чередование реплик Сквалыгина с репликами двух других купцов сопровождается аналогичным чередованием мажора и минора. Причем и тут настойчивым вымогательствам Сквалыгина соответствует в гармонии мажор, а ответам купцов — минор. Примеры таких обильных смысловых гармонических сопоставлений (всецело обусловленных драматургией) в русских операх XVIII века можно встретить нечасто.

В «Гостином дворе» Пашкевич нередко обращается к приемам сатирической музыкальной гиперболы и музыкальной пародии. Так, например, едена перебранки Сквалыгина с Крепышкиной и Щепетковой (№ 9) воспринимается нами как шарж, поскольку в оркестре, подчеркивая «возмущение» покупательниц, внезапно вступают трубы, валторны и даже литавры. Преувеличенная механичность движения рисует образ Крючкодея (№ 5), а пьяная Соломонида, запевая тему в квартете подгулявших купчих, как нельзя более выразительно интонирует слова народной песни: «Не пью я, младешенька пива и вина».

Работа Пашкевича по аранжировке народных песен для II акта «Гостинного двора» в корне

Typisch für Paschkewitsch sind die direkten Gegenüberstellungen von Dur und Moll desselben Namens. Im Dur-Duett zwischen Chwalimow und Skwalygin (Nr. 4) werden die Worte „Du ekelst mich an“ von einer Moll-Harmonie begleitet. Im Trio Nr. 19 stehen die Forderungen Skwalgins nach Rückzahlung seiner Schulden in G-Dur, während die gedemütigten Bitten der Kaufleute in g-Moll stehen. Und auch in der nächsten Nummer (20) wird der Wechsel zwischen den Äußerungen Skwalgins und denen der beiden anderen Kaufleute von einem ähnlichen Wechsel zwischen Dur und Moll begleitet. Auch hier entsprechen die eindringlichen Erpressungen Skwalgins harmonisch dem Dur und die Antworten der Kaufleute auf ihn dem Moll. Beispiele für solch reichhaltige semantisch-harmonische Gegenüberstellungen (die vollständig von der Dramaturgie bestimmt werden) sind in russischen Opern des 18. Jahrhunderts selten.

In „Gostiny Dwor“ greift Paschkewitsch häufig zu den Techniken der satirischen musikalischen Übertreibung und der musikalischen Parodie. So wird zum Beispiel die Szene von Skwalgins Auseinandersetzung mit Krepyschkina und Schtschepetkowa (Nr. 9) als Karikatur wahrgenommen, da plötzlich Trompeten, Hörner und sogar Pauken ins Orchester eintreten, um die „Empörung“ der weiblichen Kunden zu unterstreichen. Die übertriebene Mechanik der Bewegung zeichnet das Bild von Krjutschkodei (Nr. 5), und die betrunkene Solomonida, die das Thema in einem Quartett betrunkenen Kaufleute singt, intoniert die Worte eines Volksliedes auf die ausdrucksvollste Weise: „Ich bin nicht betrunken, meine Lieben, von Bier und Wein“.

Paschkewitschs Arbeit an der Bearbeitung von Volksliedern für den zweiten Akt von "Gostiny Dwor"

отличалась от принципов сочинения им арий и ансамблей двух крайних действий этой же оперы.

В одном случае (I и III акты) композитор должен был создать сатирические и крайне конкретные музыкальные образы. Он был свободен в выборе жанра, типа мелодии, формы номера и т. п.

В другом случае (хоры. II акта) даже сами музыкальные образы— идеальные и предельно обобщенные — были predetermined строим песен народного обряда. Мелодии хоров, по глубоко обоснованному заключению Е. А. Бокщаниной, являются подлинно народными (34, 198). По-видимому, мелодии песен, их форму, темп, размер, лад композитор оставил без изменений. Все хоры II действия написаны в простой куплетной форме, причем шесть из семи хоров — в размере 2/4. Мастерство композитора проявилось здесь только в двух областях — гармонизации и оркестровке.

Как известно, второй редакции «Гостиного двора» предшествовала работа композитора над музыкой «Февей», «Начального управления Олега» и «Федула с детьми». Вполне естественно поэтому, что манера гармонизации и оркестровый стиль в хорах II акта «Гостиного двора» очень близки народным сценам опер конца 80-х годов.

В быстром ля-мажорном хоре (№ 13) интересно почти полное тождество оркестровой фактуры с 3-й вариацией песни Ледмера из оперы «Февей». И там и здесь духовые как бы имитируют на одной ноте pizzicato струнных.

Встречаются у Пашкевича также приемы изысканной оркестровой фактуры с одновременным

unterschied sich grundlegend von den Prinzipien seiner Komposition von Arien und Ensembles für die beiden äußeren Akte der gleichen Oper.

In einem Fall (I. und III. Akt) musste der Komponist satirische und sehr konkrete musikalische Bilder schaffen. Er war frei in der Wahl des Genres, der Art der Melodie, der Form der Nummer usw.

In einem anderen Fall (Chöre des II. Aktes) waren sogar die musikalischen Bilder selbst - ideal und extrem verallgemeinert - durch die Struktur der rituellen Volkslieder vorgegeben. Die Melodien der Refrains sind, wie E. A. Bokschtschanina zutreffend feststellt, wirklich volkstümlich (34, 198). Offensichtlich hat der Komponist die Melodien der Lieder, ihre Form, ihr Tempo, ihren Umfang und ihre Harmonie unverändert gelassen. Alle Refrains des zweiten Aktes sind in einfacher Strophenform geschrieben, und sechs der sieben Refrains stehen im 2/4-Takt. Die Meisterschaft des Komponisten zeigte sich hier nur in zwei Bereichen - Harmonisierung und Orchestrierung.

Bekanntlich ging die Arbeit des Komponisten an der Musik von „Feweј“, „Der Regierungsantritt Olegs“ und „Fedul und seine Kinder“ der zweiten Revision von „Gostiny Dwor“ voraus. Es ist daher ganz natürlich, dass die Art der Harmonisierung und der Orchesterstil in den Chören des zweiten Aktes von „Gostiny Dwor“ den Volksszenen der Opern der späten 80er Jahre sehr ähnlich sind.

Im schnellen A-Dur-Refrain (Nr. 13) ist es interessant, die fast vollständige Identität der Orchesterstruktur mit der 3. Variation von Ledmers Lied aus der Oper „Feweј“ festzustellen. Sowohl hier als auch dort scheinen die Bläser auf einer Note das Pizzicato der Streicher zu imitieren.

Paschkewitsch verwendet auch Techniken der raffinierten Orchesterstruktur mit gleichzeitigem

движением триолями у скрипок, квартолями у флейт и дуолями у кларнетов; в этом отношении показательно сравнить хор № 14 «Гостиного двора» с дуэтом Анюты и Лукьяна (№ 11) из «Несчастья от кареты».

Хор «Ох, как взговорит в тереме» (№ 16) поразительно похож на второй хор Пашкевича из «Начального управления Олега». В этих хорах сходны тип мелодии, интонационный строй, ритм, структура (6 тактов), темп (Presto), размер (3/8) и, наконец, самый характер музыки. Немудрено, что и оркестровое развитие в этих хорах аналогично по замыслу: духовые инструменты вступают не сразу, а немного отступя, постепенно «подхватывая» мелодию на манер народных певцов. К тому же в каждом втором куплете хора «Ох, как взговорит в тереме» сопровождение слегка варьировано — прием, хорошо знакомый нам по другим операм Пашкевича.

В хорах «Гостиного двора» и «Начального управления Олега» можно установить совершенно аналогичные принципы гармонизации русских народно-песенных мелодий. И здесь и там огромное значение приобретает органнй пункт. Кроме того, в гармонизации таких мелодий Пашкевич явно избегает четких классических модуляций и предпочитает довольствоваться не слишком определенными мягкими отклонениями.

Принципы драматургии оперы «Гостиный двор» одновременно и обычны, и необычны для XVIII века. Целое неторопливо складывается из мелких деталей. Интонационное развитие, взаимодействие музыки с текстом, гармонические, полифонические и тембровые сопоставления способствуют выявлению художественных образов. Жанровые сопоставления, уже в

Сatz von Trios für Violinen, Quartetten für Flöten und Duos für Klarinetten; in dieser Hinsicht ist es lehrreich, den Chor Nr. 14 von „Gostiny Dwor“ mit dem Duett von Anjuta und Lukjan (Nr. 11) aus „Unglück wegen einer Kutsche“ zu vergleichen.

Der Refrain „Oh, wie wird sie im Terem sprechen“ (Nr. 16) ähnelt auffallend dem zweiten Refrain von Paschkewitsch aus „Der Regierungsantritt Olegs“. Die Art der Melodie, die Intonation, der Rhythmus, die Struktur (sechs Takte), das Tempo (Presto), der Takt (3/8) und schließlich das Wesen der Musik sind in diesen Chören ähnlich. Es ist nicht verwunderlich, dass die orchestrale Entwicklung in diesen Chören ähnlich konzipiert ist: die Bläser setzen nicht sofort ein, sondern treten etwas zurück, um die Melodie nach dem Vorbild der Volkssänger allmählich „aufzugreifen“. Außerdem wird in jeder zweiten Strophe des Chors „Oh, wie wird sie im Terem sprechen“ die Begleitung leicht variiert - eine Technik, die wir aus anderen Paschkewitsch-Opern kennen.

In den Chören von „Gostiny Dwor“ und „Der Regierungsantritt Olegs“ kann man ganz ähnliche Prinzipien der Harmonisierung russischer Volksliedmelodien feststellen. Hier und da kommt dem Orgelpunkt große Bedeutung zu. Außerdem vermeidet Paschkewitsch bei der Harmonisierung solcher Melodien eindeutig klare klassische Modulationen und begnügt sich lieber mit sanften, nicht zu eindeutigen Abweichungen.

Die Prinzipien der Dramaturgie der Oper „Gostiny Dwor“ sind für das 18. Jahrhundert sowohl gewöhnlich als auch ungewöhnlich. Das Ganze wird in aller Ruhe aus kleinen Details gebildet. Die Intonationsentwicklung, die Wechselwirkung zwischen Musik und Text, harmonische, polyphone und klangliche Gegenüberstellungen tragen dazu bei, künstlerische Bilder zu enthüllen. Gattungsvergleiche, schon in



более крупном плане, способствуют выявлению идеи. Но весьма важно подчеркнуть, что процесс укрупнения элементов музыкальной структуры (с одной стороны) и идеи (с другой стороны) идет в «Гостином дворе» в значительной степени вне фабулы, вне сюжета.

Конфликт в опере не один, их множество, но каждый из них, взятый сам по себе, подчеркнута ничтожен и структурно замкнут в рамках одного явления. Так, например, богатый купец Сквалыгин вступает в конфликт с бедными купцами; у своего должника Разживина он вымогает десять аршин тафты, у Проторгуева — отрез ситца. Уже в пределах этой сцены (№ 19) мы найдем микроэпизод, завязку (угроза), развитие, кульминацию и развязку (должники временно откупились).

Затем Сквалыгин, шантажируя своего квартиросъемщика Смекалова («Ты двойною впредь ценою за квартиру мне плати») и нанимателя лавки Перебоева («Дай за лавку мне прибавку»), заставляет их купить у него тафту и ситец по самой высокой цене. И здесь (№ 20) мы найдем микроэпизод, завязку, развитие, кульминацию и развязку, причем все моменты действия и контрдействия выражаются музыкой (тональный план, фактура, полифония, оркестровка и т. д.). Однако и сами бедные купцы враждуют между собой — они конкуренты (№ 21).

«Бедные» купцы пытаются обмануть своих покупательниц, выдают русские платки за «туринские», но барыни обнаруживают обман и возникает еще один конфликт (№ 22). В свою очередь, барыни ссорятся между собой по самому пустячному поводу: Щепеткова высмеивает старинные

größeren Maßstab, helfen, Ideen zu erkennen. Es ist jedoch sehr wichtig zu betonen, dass der Prozess der Vergrößerung der Elemente der musikalischen Struktur (einerseits) und der Idee (andererseits) in „Gostiny Dwor“ weitgehend außerhalb der Fabel, außerhalb der Handlung stattfindet.

Es gibt nicht nur einen Konflikt in der Oper, sondern viele, aber jeder von ihnen wird für sich genommen als unbedeutend und strukturell geschlossen im Rahmen eines einzigen Phänomens hervorgehoben. So gerät z.B. der reiche Kaufmann Skwalygin in Konflikt mit armen Kaufleuten; er erpresst von seinem Schuldner Rasschiwin zehn Arschin Taft und von Protorgujew ein Stück Kattun. Bereits in dieser Szene (Nr. 19) finden wir eine Mikroexposition, eine Handlung (eine Drohung), eine Entwicklung, einen Höhepunkt und eine Auflösung (die Schuldner wurden vorübergehend freigekauft).

Dann erpresst Skwalygin seinen Mieter Smekalow („Du musst mir von nun an den doppelten Preis für die Wohnung zahlen“) und den Ladenbesitzer Perebojew („Gib mir einen Zuschlag für den Laden“) und zwingt sie, ihm Taft und Kattun zum Höchstpreis abzukaufen. Auch hier (Nr. 20) finden wir Mikroexposition, Handlung, Entwicklung, Höhepunkt und Auflösung, wobei alle Momente von Aktion und Gegenaktion durch die Musik ausgedrückt werden (Klangschema, Struktur, Polyphonie, Orchestrierung usw.). Aber auch die armen Kaufleute selbst befinden sich im Krieg miteinander - sie sind Konkurrenten (Nr. 21).

Die „armen“ Händler versuchen, ihre Kundinnen zu täuschen, indem sie russische Schals als „Turiner“ Schals ausgeben, aber die Damen entdecken die Täuschung und es kommt zu einem weiteren Konflikt (Nr. 22). Die Herrinnen streiten sich ihrerseits über die unbedeutendsten Dinge:

русские обычаи и приметы, а Крепышкина до предела суеверна.

Жена Сквалыгина — дура Соломонида обкрадывает мужа, бранится с ним, потихоньку от него пьянствует. Безобразная и глупая невеста Хавронья ненавидит своего жениха Крюкодея («Камень бы ему горячий в зубы-то!»), а Крюкодей в момент помолвки издевательски преподносит ей пустую чашу. Немного ранее, ожидая жениха, Хавронья переругивалась и со своей матерью Соломонидой.

Или, например, Сквалыгин говорит об умершей родной сестре: «старая чертовка околела», а его племянник Хвалимов, только что лишившийся матери, обзывает дядю бранными словами.

«Отставной регистратор» Крюкодей обирает неграмотного мужика (№ 23), а Сквалыгин выгоняет на улицу вдову с сиротами, не дав им даже обуться (№ 7). Во всех этих сценах мы находим микроэкспозицию, завязку и все последующие драматургические стадии.

Сквалыгин и Крюкодей, объединившись, вступают в конфликт с кредитором Примаковым, заимодавицей Щепетковой, а также с Крепышкиной, которая желает выкупить свой заклад. В то же время Крюкодей и Сквалыгин втайне ненавидят и боятся друг друга, в трудный час тесть отрекается от зятя, а зять стремится как можно более очернить тестя. Наконец, От Крюкодея мы узнаем, что пожилые подьячие находятся в конфликте с молодыми.

Никаких по-настоящему серьезных событий в опере не происходит. Но публика, следя за развитием действия, постепенно начинает

Schtschepetkowa macht sich über alte russische Bräuche und Omen lustig, während Krepyschkina bis zum Äußersten abergläubisch ist.

Solomonida, Skwalygins Frau, eine Närrin, bestiehlt ihren Mann, beschimpft ihn und trinkt heimlich von ihm. Die hässliche und törichte Braut Chawronja hasst ihren Verlobten Krjutschkodei („Ich wünschte, er hätte einen heißen Stein zwischen den Zähnen!“), und Krjutschkodei schenkt ihr bei der Verlobung spöttisch einen leeren Becher. Etwas früher, als sie auf den Bräutigam wartete, hatte Chawronja einen Streit mit ihrer Mutter Salomonida.

Oder Skwalygin sagt zum Beispiel über seine tote Schwester: „Die alte Teufelin ist kalt geworden“, und sein Neffe Chwalimow, der gerade seine Mutter verloren hat, beschimpft seinen Onkel mit Schimpfworten.

Der „Registrator im Ruhestand“ Krjutschkodei beraubt einen ungebildeten Bauern (Nr. 23), und Skwalygin wirft eine Witwe und ihre Waisenkinder auf die Straße, ohne ihnen Schuhe zu geben (Nr. 7). In all diesen Szenen finden wir eine Mikroexposition, eine Handlung und alle nachfolgenden dramaturgischen Stufen.

Skwalygin und Krjutschkodei, die sich zusammengetan haben, geraten in Konflikt mit dem Gläubiger Primakow, der Kreditgeberin Schtschepetkowa sowie mit Krepyschkina, die ihre Hypothek tilgen will. Gleichzeitig hassen und fürchten sich Krjutschkodei und Skwalygin insgeheim; in einer schweren Stunde verleugnet der Schwiegervater seinen Schwiegersohn, und der Schwiegersohn ist bestrebt, seinen Schwiegervater so weit wie möglich zu verleumden. Schließlich erfahren wir von Krjutschkodei, dass die älteren Schreiber mit den jüngeren in Konflikt geraten sind.

In der Oper finden keine wirklich ernststen Ereignisse statt. Aber das Publikum, das die Entwicklung der Handlung verfolgt, beginnt allmählich zu

понимать, что каждый находится в конфликтных отношениях со всеми другими. Поэтому для каждого весь мир враждебен: для Крепышкиной он слишком «новомоден», для Щепетковой слишком «старообразен». Для Хвалимова в мире мало справедливости, а Крючкодей, напротив того, жалуется на ее избыток: «Ах! Что ныне за время? Взятки брать не велят...» (№ 5). Сквалыгин тоже негодует: «Вот каков стал нынче свет!» (№ 8).

Столкновения между «героями» оперы постепенно начинают восприниматься зрителями и слушателями как столкновения мировоззрений. Но на этом уровне жизненные противоречия обозначаются еще резче. Хвалимов желает жить по законам абстрактной «доброты», офицер Прямик, назначенный губернатором в провинцию, требует «справедливости по-военному», как солдафон, а Сквалыгин признает только «закон коммерции». «Эти простяки не понимают существа коммерции», — заявляет он.

Еще в одном ракурсе конфликтное начало оперы проявляется как феномен всеобщего лицемерия персонажей. Ненавидящий всех и ненавидимый всеми, Сквалыгин тем не менее боится изменить обычаи: он собирает в гости всех своих врагов (№ 25), делает вид, что радушно и щедро их принимает («Режь потопе ло-моточки!» — приказывает он жене в своей арии), а гости делают вид, что от души веселятся (№ 17, 18).

Наконец, на высшем уровне восприятия, при целостном осмыслении всего произведения конфликтность приобретает вид эстетического парадокса: возникает ощущение парадоксального слияния

begreifen, dass jeder in einem konfliktreichen Verhältnis zu jedem anderen steht. Deshalb ist für jeden die ganze Welt feindlich: für Krepyschkina ist sie zu „neumodisch“, für Schtschepetkowa ist sie zu „altmodisch“. Für Chwalimow gibt es wenig Gerechtigkeit in der Welt, während Krjutschkodei sich im Gegenteil über deren Übermaß beklagt: „Ach! Was ist denn jetzt schon wieder los? Man sagt dir nicht, dass du dich bestechen lassen sollst...“ (№ 5). Auch Skwalygin ist entrüstet: „So sieht die Welt von heute aus!“ (Nr. 8).

Die Auseinandersetzungen zwischen den „Helden“ der Oper werden von den Zuschauern und Zuhörern allmählich als Zusammenstöße von Weltanschauungen wahrgenommen. Aber auf dieser Ebene sind die Widersprüche im Leben noch schärfer definiert. Chwalimow will nach den Gesetzen der abstrakten „Güte“ leben, der vom Gouverneur in die Provinz berufene Offizier Prjamikow fordert „Gerechtigkeit auf militärische Weise“, wie ein Soldat, und Skwalygin erkennt nur „das Gesetz des Handels“ an. „Diese Einfaltspinsel verstehen das Wesen des Handels nicht“, erklärt er.

Auf eine andere Art und Weise manifestiert sich der konfliktreiche Beginn der Oper als das Phänomen der allgemeinen Heuchelei der Figuren. Skwalygin, der alle hasst und von allen gehasst wird, hat dennoch Angst, die Sitten zu ändern: er lädt alle seine Feinde als Gäste ein (Nr. 25), gibt vor, sie mit Gastfreundschaft und Großzügigkeit zu empfangen („Schneidet die Fäden ab!“ befiehlt er seiner Frau in seiner Arie), während die Gäste vorgeben, sich von ganzem Herzen zu amüsieren (Nr. 17, 18).

Auf der höchsten Wahrnehmungsebene schließlich, wenn man das gesamte Werk ganzheitlich betrachtet, nimmt der Konflikt die Form eines ästhetischen Paradoxons an: es entsteht der Eindruck einer paradoxen

в одних и тех же явлениях красоты и безобразия. Отвратительная сцена обручения уродливых и ненавидящих друг друга Хавроньи и Крючкодей силою музыки превращается в прекрасный, завораживающий обряд. Омерзительные перебранки всех со всеми преобразуются чудом искусства в колоритные жанровые картины. Соединяется несоединимое. Так старые голландские мастера на своих холстах со всеми подробностями изображают мясную тушу или кровавую драку и заставляют нас восторгаться своими шедеврами.

Ради чего это делается? Ради исправления нравов? «Был на нас гонитель Сумароков, да и тот не мог нас исправить! — кричит Крючкодей в зрительный зал. — До проповедей мы не охотники, а в комедию ходим только посмеяться».

Не особенно надеясь на исправление нравов с помощью театра, авторы, оперы тем не менее остаются верными этическим принципам классицизма. Они обличают зло и стремятся, чтобы истина восторжествовала (если не в жизни, то хотя бы на театральной сцене).

Царствуй истина святая,  
Царствуй в наши времена  
Чтут тебя все прославляя,  
Земнородны племена, —

провозглашает заключительный хор оперы.

Русская публика XVIII века упорно называла оперу Матинского и Пашкевича «Гостиным двором», ибо где как не в гостином дворе концентрируется все, что в мире происходит. Но авторы оперы столь же упорно придерживались другого названия — «Как поживешь, так и прослывешь». Тем самым они все же продолжали призывать публику:

Verschmelzung von Schönheit und Hässlichkeit in denselben Phänomenen. Die abscheuliche Verlobungsszene zwischen der hässlichen und hasserfüllten Chawronja und Krjutschkodei wird durch die Kraft der Musik in einen schönen, hypnotisierenden Ritus verwandelt. Ekelhaftes Gezänk zwischen allen und jedem wird durch das Wunder der Kunst in bunte Genrebilder verwandelt. Das Unmittelbare wird verbunden. So stellen die alten holländischen Meister auf ihren Leinwänden einen Fleischkadaver oder einen blutigen Kampf mit allen Details dar und lassen uns ihre Meisterwerke bestaunen.

Wozu ist das gut? Um unsere Moral zu reformieren? „Sumarokow war unser Verfolger, aber er konnte uns nicht bessern!“ - schreit Krjutschkodei in den Zuschauerraum. — „Wir predigen nicht und in die Komödie gehen wir nur zum Lachen.“

Auch wenn die Autoren der Oper nicht unbedingt hoffen, die Moral durch das Theater zu korrigieren, so bleiben sie doch den ethischen Grundsätzen des Klassizismus treu. Sie prangern das Böse an und streben danach, dass die Wahrheit triumphiert (wenn nicht im Leben, so doch zumindest auf der Theaterbühne).

Regiere, heilige Wahrheit,  
Regiere in unseren Zeiten.  
Alle preisen dich,  
Die erdgeborenen Völker, —

verkündet der Schlusschor der Oper.

Das russische Publikum des 18. Jahrhunderts nannte die Oper von Matinski und Paschkewitsch hartnäckig „Gostiny Dwor“, denn wo sonst als im „Gostiny Dwor“ konzentriert sich alles, was in der Welt geschieht. Aber die Autoren der Oper hielten ebenso hartnäckig an einem anderen Namen fest: „Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt“. Damit forderten sie das

нельзя строить жизнь «по законам коммерции»! Иначе весь мир станет для нас гигантским гостиным двором.

## 6.

Василий Алексеевич Пашкевич может быть с полным основанием назван родоначальником русской комической оперы. Его перу принадлежат партитуры первых выдающихся произведений этого жанра. Сочинения Пашкевича дают исследователю яркие примеры различных видов русской комической оперы конца XVIII века, позволяя поднять вопрос о ее типологии.

Так, например, оперу «Скупой» характеризуют обычно как классицистскую комедию, а «Несчастье от кареты» — как серьезную комедию. «Тунисский паша» представляет собой пародию (на сюжет «Похищения из сераля»), «Гостиный двор» более всего приближается к морализирующей комедии, «Февей» какими-то чертами напоминает комедию, сказочную, а музыка «Федула с детьми» исходит, преимущественно, из традиций русского народного игрища.

Творчество Пашкевича в какой-то степени обобщает картину развития жанра русской комической оперы, оно концентрирует в себе основные тенденции этого развития, иногда взаимодополняющие, а иногда — противоречивые.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что ни одна из опер Пашкевича не укладывается в рамки какого-либо четко определенного жанра и стиля. Это типично не только для опер

Publikum weiterhin auf: wir dürfen unser Leben nicht „nach den Gesetzen des Handels“ gestalten! Andernfalls würde die ganze Welt zu einem riesigen Gasthof für uns werden.

## 6.

Wassili Alexejewitsch Paschkewitsch kann mit Fug und Recht als Stammvater der russischen komischen Oper bezeichnet werden. Er schrieb die Partituren der ersten herausragenden Werke dieses Genres. Paschkewitschs Werke liefern dem Forscher anschauliche Beispiele für verschiedene Typen der russischen komischen Oper des späten 18. Jahrhunderts und erlauben ihm, die Frage nach ihrer Typologie zu stellen.

So wird beispielsweise die Oper „Der Geizige“ gewöhnlich als klassizistische Komödie und „Unglück wegen einer Kutsche“ als ernsthafte Komödie bezeichnet. „Der tunesische Pascha“ ist eine Parodie (auf die Handlung von „Die Entführung aus dem Serail“), der „Gostiny Dwor“ kommt einer moralisierenden Komödie am nächsten, „Fewej“ ähnelt in mancher Hinsicht einer Märchenkomödie, und die Musik von „Fedul und seine Kinder“ entstammt hauptsächlich den Traditionen der russischen Volksspiele.

Paschkewitschs Werk verallgemeinert in gewisser Weise das Bild der Entwicklung des Genres der russischen komischen Oper; es konzentriert die wichtigsten Tendenzen dieser Entwicklung, die sich manchmal ergänzen und manchmal widersprechen.

Zunächst einmal ist es bemerkenswert, dass keine von Paschkewitschs Opern einem klar definierten Genre oder Stil zuzuordnen ist. Dies ist nicht nur typisch für Paschkewitschs Opern, sondern generell für fast alle russischen Opern des 18. Jahrhunderts.

Пашкевича, но вообще почти для всех русских опер XVIII века.

Принципы русского классицизма, идущие от школы Сумарокова, и драматургические концепции Дидро, идиллическая пастораль и гневная патетика эпохи «Бури и натиска», веяния зарождающегося сентиментализма и рудименты стиля барокко, тонкие приемы аранжировки русских песен, вокальная техника итальянской и французской школ, — все соединяется в операх Пашкевича, и в результате создаются произведения на редкость стройные и значительные.

Противоречие между оперой демократической и придворной также, нашло отражение в творчестве Пашкевича. Было бы, однако, упрощением представлять эти две линии развития только как антагонистические, лишь как прогрессивную и реакционную. Здесь можно говорить и о взаимовлиянии, и о взаимодополнении. Многие открытия были сделаны Пашкевичем в жанре придворной оперы («Февей») и затем применены им в опере демократической («Гостиный двор», 2-я редакция). Некоторые из достижений композитора так и остались в сфере жанра придворной оперы, что отнюдь не уменьшает их чисто музыкальной ценности.

Развитие русской инструментально-симфонической музыки XVIII века протекало почти исключительно в русле оперного жанра. Поэтому Пашкевича необходимо назвать также основателем русской школы инструментовки. Стиль basso continuo совершенно не затронул нашу национальную школу. Пашкевич начал прямо с освоения приемов раннего классицизма.

Уже в первых своих операх Пашкевич демонстрирует прекрасную технику владения оркестром. Его

Die Prinzipien des russischen Klassizismus, die aus der Sumarokow-Schule stammen, und die dramaturgischen Konzepte Diderots, idyllische Pastorale und wütende Pathetik der Epoche „Sturm und Drang“, Tendenzen des aufkommenden Sentimentalismus und Reste des Barockstils, subtile Methoden der Bearbeitung russischer Lieder, Gesangstechniken der italienischen und französischen Schule - all das wird in Paschkewitschs Opern vereint, und so entstehen Werke von seltener Struktur und Bedeutung.

Der Widerspruch zwischen demokratischer und höfischer Oper spiegelt sich auch in Paschkewitschs Werk wider. Es wäre jedoch zu einfach, diese beiden Entwicklungslinien nur als antagonistisch, nur als progressiv und reaktionär darzustellen. Hier kann man von gegenseitiger Beeinflussung und Komplementarität sprechen. Viele Entdeckungen wurden von Paschkewitsch in der Gattung der Hofoper („Feweij“) gemacht und dann von ihm auf die demokratische Oper („Gostiny Dwor“, 2. Auflage) angewandt. Einige Errungenschaften des Komponisten blieben in der Sphäre der höfischen Oper, was ihren rein musikalischen Wert keineswegs schmälert.

Die Entwicklung der russischen instrumentalen und symphonischen Musik des 18. Jahrhunderts vollzog sich fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Gattung der Oper. Daher muss Paschkewitsch auch als Begründer der russischen Instrumentationsschule bezeichnet werden. Der Generalbassstil hat unsere nationale Schule überhaupt nicht beeinflusst. Paschkewitsch begann direkt mit der Beherrschung der Techniken des Frühklassizismus.

Schon in seinen ersten Opern zeigt Paschkewitsch eine ausgezeichnete Orchestertechnik. Seine

оркестровые приемы почти нигде не выходят за пределы типичных средств итальянской школы. Однако и в области оркестровки заметно выявляется индивидуальность композитора.

Наиболее отчетливо выражена она в манере обращения Пашкевича со скрипками. Мы сразу здесь видим руку первоклассного скрипача-профессионала. Несмотря на значительную для того времени трудность партий, аппликатурное расположение всегда необыкновенно удобно. Показательна частота и смелость применения в быстром темпе двойных нот, трех- и четырехголосных аккордов. Казалось бы, такая загруженность должна неминуемо утяжелить звучание. Но этого не происходит, настолько умело и кстати расставлены смысловые акценты. Перед нами не просто блестящее знание возможностей инструмента, а особый вид музыкального мышления, неразрывно связанного с мускульным ощущением.

Альты Пашкевич использует по-разному, в зависимости от типа многоголосного склада. Так при четырехголосии альты отделяются от виолончелей и контрабасов и получают свою собственную линию. Однако очень часто автор намеренно отказывается от четырехголосной гармонии в пользу трехголосной, делая это для облегчения звучания и создания контраста между тканью более плотной и менее плотной. Вспомним, что даже Глинка полвека спустя находил четырехголосную музыкальную ткань чересчур вязкой, если она не разбавлена трехголосной.

Деревянные духовые в «Несчастье от кареты» и в «Скупом» заслуживают названия «характерных

Orchestertechniken gehen fast nirgends über die typischen Mittel der italienischen Schule hinaus. Aber auch auf dem Gebiet der Orchestrierung zeigt sich die Individualität des Komponisten deutlich.

Am deutlichsten kommt dies in der Art und Weise zum Ausdruck, wie Paschkewitsch mit den Geigen umgeht. Hier sehen wir sofort die Hand eines erstklassigen professionellen Geigers. Trotz des für die damalige Zeit beträchtlichen Schwierigkeitsgrades der Stimmen ist die Griffweise stets ungewöhnlich komfortabel. Die Häufigkeit und Kühnheit der Verwendung von Doppelnoten, drei- und vierstimmigen Akkorden in schnellem Tempo ist bezeichnend. Man sollte meinen, dass eine solche Geschäftigkeit den Klang unweigerlich beschweren müsste. Aber das ist nicht der Fall, denn die semantischen Akzente sind so geschickt und bequem gesetzt. Wir haben es hier nicht nur mit einer brillanten Kenntnis der Möglichkeiten des Instruments zu tun, sondern mit einer besonderen Art des musikalischen Denkens, das untrennbar mit dem muskulären Empfinden verbunden ist.

Paschkewitsch setzt die Bratschen je nach Art der Mehrstimmigkeit auf unterschiedliche Weise ein. In der vierstimmigen Harmonie zum Beispiel werden die Bratschen von den Celli und Kontrabässen getrennt und erhalten eine eigene Linie. Sehr oft verzichtet der Komponist jedoch bewusst auf eine vierstimmige Harmonie zugunsten einer dreistimmigen, um den Klang zu lockern und einen Kontrast zwischen einem dichteren und einem weniger dichten Gewebe zu schaffen. Es sei daran erinnert, dass selbst Glinka ein halbes Jahrhundert später das vierstimmige musikalische Gewebe als zu zäh empfand, wenn es nicht durch die Dreistimmigkeit verdünnt wurde.

Die Holzbläser in „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“ verdienen die Bezeichnung

инструментов», так как они в каждом отдельном случае определяют характер и жанровую природу номера. Кларнеты присутствуют в любовной арии, фаготы—в комической сцене, а гобои —в драматическом монологе. Деревянные духовые выполняют главным образом функцию пополнения звучности и украшения музыкальной ткани и играют только попарно.

К 1791 году техника владения оркестром у Пашкевича значительно эволюционировала, поднявшись до европейского уровня. Уже отчетливо выявилась многоярусная гармония. Тембры соединяются теперь на основании более свободного и разнообразного комбинирования. Исчезает закрепощенность, связанная с обязательной парностью использования деревянных духовых. Следует подчеркнуть одновременное применение гобоев и кларнетов и необязательное их чередование (в симфониях Моцарта гобои и кларнеты понимались еще как инструменты взаимоисключаемые). Фаготы получают доступ к средним голосам гармонии и обретают теноровый регистр, благодаря чему практически они уже могут взаимодействовать с валторнами и с альтами. У струнных начинает раскрываться функция движения в сочетании с педальной гармонией духовых. Таким образом закладываются основы для положения, впоследствии сформулированного Глинкой: «Их главный характер—движение. Чем больше движения, змеиных извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка» (65, 25).

Все это, взятое в совокупности, характеризует воззрения Пашкевича на оркестр как несомненно прогрессивные. Но самое главное, оркестровое мышление Пашкевича драматургически функционально.

„charakteristische Instrumente“, da sie in jedem Fall den Charakter und den Genrecharakter der Nummer bestimmen. Klarinetten sind in der Liebesarie zu hören, Fagotte in der komischen Szene und Oboen im dramatischen Monolog. Die Holzbläser haben hauptsächlich die Funktion, den Klang zu ergänzen und das musikalische Gewebe zu schmücken, und werden nur paarweise eingesetzt.

Bis 1791 hatte sich Paschkewitschs Orchestertechnik erheblich weiterentwickelt und ein europäisches Niveau erreicht. Die abgestufte Harmonik ist bereits deutlich erkennbar. Die Klangfarben werden nun auf der Grundlage einer freieren und vielfältigeren Kombination kombiniert. Die Starrheit, die mit der obligatorischen Paarung von Holzbläsern verbunden war, verschwindet. Hervorzuheben ist der gleichzeitige Einsatz von Oboen und Klarinetten und deren fakultativer Wechsel (in Mozarts Sinfonien wurden Oboen und Klarinetten noch als sich gegenseitig ausschließende Instrumente verstanden). Die Fagotte erhalten Zugang zu den mittleren Stimmen der Harmonie und erwerben das Tenorregister, wodurch sie praktisch mit den Hörnern und Bratschen interagieren können. Die Streicher beginnen, ihre Bewegungsfunktion in Verbindung mit der Pedalharmonik der Bläser zu entwickeln. Damit ist der Grundstein für die später von Glinka formulierte Aussage gelegt: „Ihr Hauptcharakter ist die Bewegung. Je mehr Bewegung, je mehr schlängelnde Wendungen die Bögen erhalten, desto besser die Orchestrierung“ (65, 25).

All dies zusammengenommen charakterisiert Paschkewitschs Ansichten über das Orchester als zweifellos fortschrittlich. Vor allem aber ist Paschkewitschs orchestrales Denken dramaturgisch funktional.



Роль музыки в драматургии русских опер не оставалась неизменной на протяжении трех десятилетий XVIII века. Так, например, в опере «Мельник—колдун, обманщик и сват» музыкальная характеристика героев дается через жанр какой-либо русской народной песни (молодецкой, протяжной, плясовой и т. д.).

Отнюдь не умаляя достоинств «Мельника», необходимо подчеркнуть, что с драматургической точки зрения народно-песенные номера оперы выполняют функцию портретной характеристики, но не более того. Пашкевич уже в первых своих операх идет значительно дальше.

Музыкальные номера «Скупого» и «Несчастья от кареты» не только характеризуют героя или героиню и обрисовывают ситуацию, но и выполняют также роль местных и общих кульминаций; кроме того, они несут функцию «убыстрения» или «торможения» сценического действия. Музыкальные номера здесь уже перестают быть подчиненными прозаическому тексту: наоборот, они сами драматургически подчиняют себе разговорные диалоги. В связи с этим в драматургии опер резко возрастает значение музыкальноструктурных элементов: сопоставлений темпов, музыкальных форм, различных типов оркестровой фактуры.

Драматургия оперы во всех ее аспектах — основные драматургические стадии, действие и контрдействие — выявляется уже и через тональные планы. Например, в «Скупом» линия действия представлена тональностями Фа — Си-бемоль—Ми-бемоль, —я линия контрдействия — тональностями Соль — Ре—Ля. В опере «Несчастье от кареты» последование

Die Rolle der Musik in der Dramaturgie russischer Opern blieb in den drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht unverändert. In der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ beispielsweise wird die musikalische Charakterisierung der Figuren durch das Genre des russischen Volksliedes (jugendlich, lang, tänzerisch usw.) vermittelt.

Ohne die Verdienste von „Der Müller“ zu schmälern, ist zu betonen, dass die Volksliednummern der Oper aus dramaturgischer Sicht die Funktion einer Porträtcharakterisierung erfüllen, aber nicht mehr als das. In seinen ersten Opern geht Paschkewitsch noch viel weiter.

Die Musiknummern von „Der Geizige“ und „Unglück wegen einer Kutsche“ charakterisieren nicht nur den Helden oder die Heldin und umreißen die Situation, sondern dienen auch als lokale und allgemeine Höhepunkte; außerdem haben sie die Funktion, die Bühnenhandlung zu „beschleunigen“ oder zu „verlangsamen“. Musikalische Nummern sind hier nicht mehr dem Prosatext untergeordnet, sondern ordnen sich im Gegenteil selbst dramaturgisch den gesprochenen Dialogen unter. In diesem Zusammenhang nimmt die Dramaturgie der Opern die Bedeutung musikalischer Strukturelemente stark zu: Nebeneinanderstellung von Tempi, musikalischen Formen und verschiedenen Arten von Orchesterstrukturen.

Die Dramaturgie der Oper in all ihren Aspekten - die wichtigsten dramaturgischen Phasen, die Handlung und die Gegenhandlung - wird bereits durch die Tonartenpläne offenbart. In „Der Geizige“ zum Beispiel wird die Handlungslinie durch die Tonarten F - B - E dargestellt, die Gegenwirkungslinie durch die Tonarten G - D -A. In der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ ist die Reihenfolge der Tonarten anders: zuerst

тональностей иное: сначала Соль — Ре—Ля (действие), а потом Фа — ре — Си-бемоль — Ми- бемоль (контрдействие). Однако принцип тонального развития и в той, и в другой опере одинаков. Момент завязки и в «Скупом», и в «Несчастье от кареты» выражен тональностью до мажор, а кульминации опер (монолог Скрыгина и вторая ария шута) даны в соль миноре. В ранних операх Пашкевича принципы драматургической организации музыки исходят из норм классицистского театра, они как бы следуют за сюжетом пьесы.

В поздних операх композитора («Февей», 2-я редакция «Гостиного двора») драматургическое соотношение музыки и текста более сложно, Композитор постепенно постигает законы специфически музыкальные и применяет их в оперной драматургии.

Рассмотрим, например, тональный план оперы «Февей». Он продуман с большой тщательностью. Основная тональность — до мажор. Вначале идет «экспонирование» тональностей, с постепенным отклонением в доминантовую сферу.

Во II акте область диэзных тональностей еще более расширяется, но появляются и бемольные тональности. Это как бы раз- работочная фаза. В III предпоследнем акте господствуют сугубо бемольные тональности (сфера субдоминанты, своего рода гармонический предыкт). А последовательность тональностей в номерах IV акта Фа — Ре — Соль — До вызывает аналогию с грандиозной гармонической каденцией: S — DD — D — T.

Окидывая взглядом все оперы Пашкевича, мы видим, что в его творчестве намечается и осуществляется характерная тенденция развития драматургии

G - D - A (Handlung) und dann F - D - B - Es (Gegenhandlung). Das Prinzip der tonalen Entwicklung ist jedoch in beiden Opern das gleiche. Sowohl in „Der Geizige“ als auch in „Unglück wegen einer Kutsche“ steht der Anfang in C-Dur, während die Höhepunkte der Opern (Skrjagins Monolog und die zweite Arie des Narren) in g-Moll gehalten sind. In den frühen Opern Paschkewitschs basieren die Prinzipien der dramaturgischen Organisation der Musik auf den Normen des klassizistischen Theaters; sie scheinen der Handlung des Stücks zu folgen.

In den späteren Opern des Komponisten („Feweј“ und die 2. Auflage von „Gostiny Dwor“) ist der dramaturgische Zusammenhang zwischen Musik und Text komplexer, der Komponist begreift die spezifisch musikalischen Gesetze erst spät und wendet sie auf die Operndramaturgie an.

Nehmen wir zum Beispiel das Klangschemata der Oper „Feweј“. Sie ist mit großer Sorgfalt durchdacht. Die Grundtonart ist C-Dur. Zu Beginn gibt es eine „Exposition“ der Tonarten, mit einer allmählichen Abweichung in die Dominante.

Im II. Akt erweitert sich die Palette der Kreuz-Tonalitäten noch weiter, aber es gibt auch B-Tonalitäten. Dies ist eine Art Eröffnungsphase. Im III. Akt, dem vorletzten Akt, dominieren rein flächige Tonalitäten (die Sphäre der Subdominante, eine Art harmonisches Präludium). Und die Tonartenfolge in den Nummern des vierten Aktes F- D- G- C erinnert an eine grandiose harmonische Kadenz: S - DD - D - T.

Betrachtet man alle Opern Paschkewitschs, so zeigt sich, dass in seinem Werk eine charakteristische Tendenz in der Entwicklung der Dramaturgie der russischen Oper des

русской оперы XVIII века: от характеристической и иллюстративно-жанровой роли музыки в драматургии пьесы — к собственно музыкальной оперной драматургии.

Наше представление об операх Пашкевича будет неполным, если мы оставим без внимания взаимодействие текста и контекста (как литературного, так и музыкального). Ассоциативные связи и «крупноструктурные» явления, воспринимаемые слушателями скорее подсознательно, чем осознанно, придают произведениям композитора рельефность и глубину.

Можно говорить о том, что в трех лучших операх Пашкевича есть идея (задача), выраженная текстом, и есть сверхидея (сверхзадача), выраженная контекстом.

Идея «Скупого» — победа любви над жадностью (своего рода «Несчастье от скупости»). Сверхзадача — обличение человеческих пороков и постановка вопроса о причинах, порождающих эти пороки.

Идея «Несчастья от кареты» — успех крестьян в их борьбе с галломанствующим расточительным помещиком («Несчастье от расточительства»). Сверхзадача — обличение крепостного права.

Идея «Гостиного двора» — торжество «святой истины». Сверхзадача — обличение общества, живущего «по законам коммерции» («Несчастье от золотого тельца»).

Идея опер прямо высказывается текстом, а сверхидея не может быть высказана прямо, она лишь подразумевается. И это обусловлено не только цензурными запретами, но и художественными законами. Если четко в тексте оперы сформулировать

18. Jahrhunderts skizziert und umgesetzt wird: von der charakteristischen und gattungsbildenden Rolle der Musik in der Dramaturgie eines Schauspiels zur eigentlichen musikalischen Operndramaturgie.

Unser Verständnis der Opern von Paschkewitsch wäre unvollständig, wenn wir die Interaktion zwischen Text und Kontext (sowohl literarisch als auch musikalisch) außer Acht lassen würden. Assoziative Verbindungen und „großstrukturelle“ Phänomene, die von den Hörern eher unbewusst als bewusst wahrgenommen werden, verleihen den Werken des Komponisten Relief und Tiefe.

Wir können sagen, dass es in den drei besten Opern von Paschkewitsch eine Idee (Aufgabe) gibt, die durch den Text ausgedrückt wird, und eine Super-Idee (Super-Aufgabe), die durch den Kontext ausgedrückt wird.

Die Idee von „Der Geizige“ ist der Sieg der Liebe über die Habgier (eine Art „Unglück des Geizes“). Das übergeordnete Ziel ist es, die menschlichen Laster aufzudecken und die Frage nach den Ursachen zu stellen, die diese Laster hervorbringen.

Die Idee von „Unglück wegen einer Kutsche“ ist der Erfolg der Bauern in ihrem Kampf gegen den gallomanischen, verschwenderischen Gutsbesitzer („Unglück wegen Verschwendung“). Die Hauptaufgabe ist die Anprangerung der Leibeigenschaft.

Die Idee von „Gostiny Dwor“ ist die Feier der „heiligen Wahrheit“. Die Hauptaufgabe ist die Anprangerung der Gesellschaft, die „nach den Gesetzen des Handels“ lebt („Das Unglück des Goldenen Kalbs“).

Die Idee einer Oper wird direkt durch den Text ausgedrückt, während die Überidee nicht direkt ausgedrückt werden kann, sondern nur impliziert wird. Dies ist nicht nur durch Zensurverbote, sondern auch durch künstlerische Gesetze bedingt. Wenn

сверхзадачи, то сочинение станет схематичным и назидательным. «Поучать, развлекая», проводить свою мысль ненавязчиво — вот один из важнейших принципов искусства XVIII столетия. Этот принцип влечет за собой и специфические приемы технологии.

Обратимся еще раз к области живописи и вспомним, как художники XVIII века нередко изображали на холсте «ложную раму». Портрет писался таким образом, что фигура или ее часть перспективно выступала за границы этой «ложной рамы». Иногда для усиления «достоверности» впечатления живописец перекрывал, «ложную раму» какой-либо деталью, например вниз свешивался цветочек или ленточка от платья. Возникало ощущение, будто изот браженный на холсте человек вышел из картины и готов вступить с нами в беседу.

Приемы такого рода мы встречаем и в музыкальном театре. Подчас это выход за пределы жанра, когда в процессе развития действия выясняется, что предварительно намеченные жанровые границы были ложными, намеренно суженными. В другом случае— это прямое обращение актера к зрителям (монолог Крючкодея из «Гостиного двора») или, наконец, хитроумный, косвенный способ общения со зрительным залом, когда слушатели договаривают про себя то, о чем умело умолчали авторы и актеры. Все эти приемы применены в операх Пашкевича.

Музыкальная драматургия, инструментовка, гармония, музыкальная форма, мелодия — во всех сферах проявилось мастерство и вдохновение композитора, во всех этих областях внес он значительный

die Überidee einer Oper klar im Text formuliert wird, wird das Werk schematisch und belehrend. „Lehren und unterhalten“, seine Gedanken unaufdringlich vermitteln - das ist einer der wichtigsten Grundsätze der Kunst des 18. Jahrhunderts. Dieser Grundsatz führt auch zu spezifischen Techniken der Kunst.

Wenden wir uns noch einmal der Malerei zu und erinnern uns daran, wie die Künstler des 18. Jahrhunderts häufig einen „falschen Rahmen“ auf der Leinwand darstellten. Das Porträt wurde so gemalt, dass die Figur oder ein Teil von ihr perspektivisch über die Grenzen dieses „falschen Rahmens“ hinausragte. Um die „Echtheit“ des Eindrucks zu verstärken, bedeckte der Maler den „falschen Rahmen“ manchmal mit einem Detail, z. B. einer Blume oder einem herunterhängenden Band von einem Kleid. Dadurch wurde der Eindruck erweckt, als ob die auf der Leinwand dargestellte Person aus dem Bild herausgetreten wäre und bereit wäre, mit uns zu sprechen.

Solche Techniken finden wir auch im Musiktheater. Manchmal handelt es sich um eine Transzendenz des Genres, wenn sich im Verlauf der Handlung herausstellt, dass die zuvor skizzierten Genregrenzen falsch waren, absichtlich verengt wurden. In anderen Fällen handelt es sich um eine direkte Ansprache des Schauspielers an das Publikum (Krjutschkodeis Monolog aus „Gostiny Dwor“) oder schließlich um eine geschickte, indirekte Art der Kommunikation mit dem Publikum, wenn dieses errät, worüber die Autoren und Schauspieler geschickt geschwiegen haben. Alle diese Techniken werden in den Opern von Paschkewitsch angewandt.

Musikdramaturgie, Instrumentation, Harmonie, musikalische Form und Melodie - in all diesen Bereichen zeigten sich das Können und die Inspiration des Komponisten, und in all diesen Bereichen leistete er einen bedeutenden

вклад в музыку своей эпохи. В творчестве Пашкевича соединяются явления, казалось бы, взаимоисключаемые и возникает неповторимая «поэзия контрастов»; безобразия жизни и божественная красота искусства, осуждение героя и одновременно сочувствие к нему, громадные обобщения, выражающиеся через мельчайшие детали.

Н. В. Гоголь, изучая русскую культуру XVIII века, обратил внимание на соединение в стихотворениях Г. Р. Державина «самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что никто не отважился кроме Державина. Кто бы посмел кроме его, выразиться так, как выразился он в одном месте о том же своем величественном муже, в ту минуту, когда он все уже исполнил, что нужно на земле:

И смерть, как гостью ожидает,  
Крутя задумавшись усы.

Кто кроме Державина, осмелился бы соединить такое дело, каково ожидание смерти, с таким ничтожным действием, каково кручение усов?» — спрашивает Гоголь (68, 374).

Вероятно, в поэзии одического стиля на это не был способен тогда никто, кроме Державина. Но в жанре русской комической оперы естественное сочетание «самых высоких слов с самыми низкими и простыми» составляет одно из неотъемлемых свойств музыкального языка Пашкевича.

Оперы Пашкевича, наряду с лучшими произведениями Фомина, с сонатами и вариациями Хандошкина, с духовными концертами Бортнянского, по праву привлекают внимание исследователей музыки и исполнителей. И в этом — лучшее доказательство значения творчества

Beitrag zur Musik seiner Epoche. Paschkewitschs Werk verbindet scheinbar einander ausschließende Phänomene und schafft eine einzigartige „Poesie der Gegensätze“: die Hässlichkeit des Lebens und die göttliche Schönheit der Kunst, die Verurteilung des Helden und die gleichzeitige Sympathie für ihn, enorme Verallgemeinerungen, die sich in kleinsten Details ausdrücken.

N. W. Gogol, der die russische Kultur des 18. Jahrhunderts studierte, wies darauf hin, dass in den Gedichten von G. R. Derschawin „die höchsten Worte mit den niedrigsten und einfachsten kombiniert werden, was niemand außer Derschawin wagte. Wer außer ihm hätte es gewagt, sich so auszudrücken, wie er sich an einer Stelle über denselben majestätischen Ehemann ausdrückt, in dem Moment, in dem er bereits alles erfüllt hat, was auf Erden notwendig ist:

Und den Tod erwartet er als Gast,  
Und dreht gedankenverloren den Schnurrbart.

Wer außer Derschawin würde es wagen, eine solche Angelegenheit wie das Warten auf den Tod mit einer so unbedeutenden Handlung wie dem Zwirbeln eines Schnurrbarts zu verbinden?“ - fragt Gogol (68, 374).

Wahrscheinlich war damals niemand in der Dichtung des odischen Stils dazu fähig, außer Derschawin. Aber in der Gattung der russischen komischen Oper ist die natürliche Verbindung „der höchsten Worte mit den niedrigsten und einfachsten“ eine der inhärenten Eigenschaften der musikalischen Sprache von Paschkewitsch.

Die Opern Paschkewitschs ziehen zusammen mit den besten Werken Fomins, den Sonaten und Variationen Chandoschkins und den geistlichen Konzerten Bortnjanskis zu Recht die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaftler und Interpreten auf sich. Dies ist der beste Beweis für

композитора в истории русской музыкальной культуры.

die Bedeutung des Werks des Komponisten in der Geschichte der russischen Musikkultur.

## **Е. И. ФОМИН**

## **J. I. FOMIN**

### **1.**

### **1.**

В плеяде русских композиторов XVIII века, утверждавших самобытные основы отечественного музыкального искусства, одной из самых ярких и интересных личностей является Евстигней Ипатьевич Фомин. Но история оказалась несправедливой к нему, как, впрочем, и ко многим его современникам. Уже вскоре после смерти Фомина о нем почти забыли и музыка его перестала звучать. В работах прошлого столетия по истории русской музыки и театра (см.: 6; 151) о нем сообщаются крайне путаные и недостоверные сведения; оценка же его творческого вклада в развитие отечественного искусства основывалась большей частью на одном произведении, в действительности ему не принадлежащем, — опере «Мельник — колдун, обманщик и сват».

Опера эта упорно продолжала приписываться Фомину, несмотря на то что источники XVIII века недвусмысленно указывают на М. Соколовского как автора ее музыки (см.: 87). В 1884 году издательством П. Юргенсона был напечатан клавиш «Мельника» в новой редакции с указанием на титуле фамилии Фомина. Во вступительной статье П. Каратыгин утверждал, что именно «Мельник» дает Фомину «неоспоримое право на название первого нашего национального композитора». И даже такой основательный исследователь, как Н. Ф. Финдейзен, писал уже в более

In der Reihe der russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, die die ursprünglichen Grundlagen der russischen Musik schufen, ist Jewstignej Ipatowitsch Fomin eine der strahlendsten und interessantesten Persönlichkeiten. Aber die Geschichte war ungerecht zu ihm, wie auch zu vielen seiner Zeitgenossen. Schon bald nach seinem Tod geriet Fomin fast in Vergessenheit, und seine Musik hörte auf zu klingen. Die Werke des letzten Jahrhunderts zur Geschichte der russischen Musik und des Theaters (siehe: 6; 151) berichten äußerst verwirrende und unzuverlässige Informationen über ihn; die Bewertung seines schöpferischen Beitrags zur Entwicklung der russischen Kunst stützte sich meist auf ein Werk, das nicht wirklich von ihm stammt - die Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heitartsvermittler“.

Die Oper wurde weiterhin Fomin zugeschrieben, obwohl die Quellen aus dem 18. Jahrhundert eindeutig auf M. Sokolowski als Autor der Musik hinweisen (siehe: 87). 1884 druckte der Verlag von P. Jurgenson den Klavierauszug von „Der Müller“ in einer neuen Ausgabe mit dem Namen von Fomin auf dem Titel. In seinem einleitenden Artikel behauptete P. Karatygin, dass es „Der Müller“ war, das Fomin „das unbestreitbare Recht gab, unser erster nationaler Komponist genannt zu werden“. Und selbst ein so gründlicher Forscher wie N. F. Findeisen schrieb zu einer Zeit, die der unseren näher steht: „Fomins Name in der

близкое к нам время: «Имя Фомина в истории русской оперы связано главным образом с оперой „Мельник“ ... и если отнять от Фомина приписываемую ему народной памятью музыку „Мельника“, то, несмотря на талантливость забытой музыки некоторых других его опер („Ямщики“, „Орфей“, „Американцы“), его имя теряет свое значение в истории русской музыки» (232, 218). Зная партитуру «Ямщиков на подставе», Финдейзен тем не менее упрекал композитора в том, что «он не сумел вывести на сцену хоровую народную песню» (232, 224). А. Н. Серов более чем за полстолетия до этого отмечал хоровую песню из «Ямщиков» — «Высоко сокол летает», как свидетельство того, что «элемент в самом деле русских народных напевов стал пробираться на сцену» (214, 1088).

Первой серьезной, документально обоснованной работой о Фомине оказался очерк А. В. Финагина, опубликованный в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927). Автору очерка удалось восстановить основные факты биографии композитора, отделив истинное от легендарного, составить критически проверенный и в целом достаточно точный список его сочинений. Не давая развернутой характеристики творчества Фомина, Финагин высказывает, однако, ряд верных суждений о его важнейших произведениях.

Но понадобилось еще двадцать лет для того, чтобы значение творческого вклада Фомина в русскую музыку было осознано во всем его масштабе. Этому в большой мере способствовало исполнение оперы «Ямщики на подставе» и мелодрамы «Орфей» в исторических концертах, организованных в 1947 году

Geschichte der russischen Oper ist hauptsächlich mit der Oper „Der Müller“ verbunden ... und wenn wir Fomin die Musik von „Der Müller“, die ihm vom Gedächtnis des Volkes zugeschrieben wird, wegnehmen, dann wird sein Name trotz des Talents der vergessenen Musik einiger seiner anderen Opern („Die Kutscher“, „Orpheus“, „Die Amerikaner“) seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik verlieren“ (232, 218). Findeisen, der die Partitur von „Die Kutscher auf der Poststation“ kennt, wirft dem Komponisten dennoch vor, dass es ihm nicht gelungen ist, „ein chorisches Volkslied auf die Bühne zu bringen“ (232, 224). Mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor hatte A. N. Serow das Chorlied aus „Die Kutscher“ – „Der Falke fliegt hoch“ - als Beweis dafür angeführt, dass „ein Element der russischen Volksmelodien tatsächlich begonnen hatte, seinen Weg auf die Bühne zu finden“ (214, 1088).

Die erste ernsthafte, dokumentierte Arbeit über Fomin war ein Aufsatz von A. W. Finagin, der in der Sammlung „Musik und Musikleben im alten Russland“ (L., 1927) veröffentlicht wurde. Dem Autor des Aufsatzes gelang es, die grundlegenden Fakten der Biographie des Komponisten wiederherzustellen, indem er das Wahre vom Legendären trennte, und eine kritisch geprüfte und im Allgemeinen recht genaue Liste seiner Werke zusammenzustellen. Ohne eine detaillierte Charakterisierung des Werks von Fomin zu geben, trifft Finagin jedoch eine Reihe von richtigen Einschätzungen zu seinen wichtigsten Werken.

Es dauerte jedoch weitere zwanzig Jahre, bis die Bedeutung von Fomins kreativem Beitrag zur russischen Musik in vollem Umfang erkannt wurde. Die Aufführung der Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ und des Melodrams „Orpheus“ in historischen Konzerten, die 1947 vom Staatlichen Zentralen Museum für Musikkultur Glinka

Государственным центральным музеем музыкальной культуры им. М. И. Глинки, а также издание партитуры «Орфея» под редакцией Б. В. Доброхотова. Позже была напечатана также партитура «Ямщиков на подставе» (236). Ряд произведений композитора полностью или в отрывках записан на граммофонные пластинки. Кроме специальной монографии Б. В. Доброхотова (83) творчество Фомина широко освещается и в общих работах по истории русской музыки (см.: 185, 85—105; 118, 325—364; 135, 164—179).

Тем не менее в биографии Фомина до сих пор многое остается неясным. Из документов Академии художеств, где он получил свое музыкальное образование, известно, что Фомин родился в Петербурге 5 мая 1761 года в семье солдата-артиллериста и в шестилетнем возрасте был зачислен в воспитательные классы при академии<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В протоколах Академии художеств Фомин обычно именуется Евстигнеем Ипатьевым.

В 1776 году, как видно из протоколов академии, Фомин вместе со старшим ее воспитанником П. Скоковым обучался «клавикордной музыке» у М. Буини и жил у него на пансионе (см.: 163). По-видимому, к этому времени уже определилась его музыкальная специализация (раньше он занимался в классе «архитектурного художества»). В 1777 году Буини сменил в академии художеств Г. Раупах, которому поручили руководство музыкальными классами и дирижирование ученическими концертами и спектаклями. После смерти Раупаха в декабре 1779 года «на капельмейстерскую вакансию для обучения юношества как в композиции, так вокальной и

организируются, erleichterte dies erheblich. M. I. Glinka, sowie die Veröffentlichung der Partitur von „Orpheus“, herausgegeben von B. W. Dobrochotow. Später wurde die Partitur von „Die Kutscher auf der Poststation“ (236). Eine Reihe von Werken des Komponisten wurde in Gänze oder in Auszügen auf Grammophonplatten aufgenommen. Neben der speziellen Monographie von B. W. Dobrochotow (83) wird Fomins Werk auch in allgemeinen Werken zur Geschichte der russischen Musik ausführlich behandelt (siehe: 185, 85-105; 118, 325-364; 135, 164-179).

Dennoch ist vieles in Fomins Biografie noch unklar. Aus den Unterlagen der Akademie der Künste, an der er seine musikalische Ausbildung erhielt, wissen wir, dass Fomin am 5. Mai 1761 in St. Petersburg in der Familie eines Artilleriesoldaten geboren wurde und im Alter von sechs Jahren in die Ausbildungsklassen der Akademie eingeschrieben wurde<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> In den Protokollen der Akademie der Künste wird Fomin gewöhnlich als Jewstignej Ipatjew bezeichnet.

Wie aus den Aufzeichnungen der Akademie hervorgeht, studierte Fomin 1776 zusammen mit seinem ältesten Schüler P. Skokow „Clavichord-Musik“ bei M. Buini und wohnte in dessen Pension (siehe: 163). Offenbar stand zu diesem Zeitpunkt seine musikalische Spezialisierung bereits fest (zuvor hatte er in der Klasse für „Baukunst“ studiert). 1777 wurde Buini an der Kunstakademie von G. Raupach abgelöst, dem die Leitung des Musikunterrichts und die Leitung der Schülerkonzerte und -spiele übertragen wurde. Nach Raupachs Tod im Dezember 1779 wurde „A. B. Sartori (siehe: 41, 400) auf die Kapellmeisterstelle berufen, um die jungen Leute sowohl in Komposition als auch in vokaler und instrumentaler



инструментальной клавикордной музыке» был приглашен А. Б. Сартори (см.: 41, 400), остававшийся в этой должности до 1782 года. Под руководством этих педагогов, по видимому, продолжал заниматься и Фомин.

Осенью 1782 года он успешно окончил Академию художеств. В протоколе от 5 сентября этого года были отмечены его «редкие таланты» и «перед многими отличное превосходство», проявленное за годы обучения. Но «как по уставу за превосходные успехи в музыке не положено золотой или серебряной медали», Совет академии постановил «выдать ему, другим не в образец, вместо золотой медали пятьдесят рублев» (163, 253).

Признанный достойным высшей награды, Фомин был направлен в качестве пенсионера Академии художеств за границу для совершенствования. Окончившие академию по одному из «трех знатнейших искусств» посылались обычно в Рим или в Париж, но для Фомина было сделано исключение и он поехал в Болонью, где находилась прославленная Филармоническая академия, во главе которой стоял выдающийся теоретик и педагог падре Мартини. Получить диплом Болонской академии считалось почетным для каждого европейского музыканта, и этой чести уже раньше был удостоен соотечественник Фомина Максим Березовский.

Поехав в Италию вместе с тремя другими пенсионерами через Вену, где они задержались на некоторое время, Фомин достиг цели своего путешествия в самом конце 1782 года (см.: 83, 11— 13). Падре Мартини порекомендовал ему в качестве педагога своего ученика и преемника на посту руководителя капеллы францисканского монастыря С. Маттеи, с которым Фомин занимался

Clavichordmusik zu unterrichten“ und blieb in dieser Position bis 1782. Fomin lernte offenbar weiterhin bei diesen Pädagogen.

Im Herbst 1782 schloss er sein Studium an der Akademie der Künste erfolgreich ab. Im Protokoll vom 5. September dieses Jahres wurden seine „seltenen Talente“ und „vor vielen ausgezeichneten Leistungen“, die er während seiner Studienjahre gezeigt hatte, vermerkt. Aber „da die Statuten keine Gold- oder Silbermedaille für hervorragende Erfolge in der Musik vorsehen“, beschloss der Akademierat, „ihm statt einer Goldmedaille fünfzig Rubel zu geben, nicht als Modell“ (163, 253).

Fomin, dem die höchste Ehre zuteil wurde, wurde als Pensionist der Akademie der Künste ins Ausland geschickt, um seine Fähigkeiten zu verbessern. Diejenigen, die die Akademie in einer der „drei edelsten Künste“ absolvierten, wurden normalerweise nach Rom oder Paris geschickt, aber für Fomin wurde eine Ausnahme gemacht, und er ging nach Bologna, wo es eine berühmte Philharmonische Akademie gab, die von dem herausragenden Theoretiker und Lehrer Padre Martini geleitet wurde. Ein Diplom der Akademie von Bologna zu erhalten, galt als Ehre für jeden europäischen Musiker, und Fomins Landsmann Maxim Beresowski hatte diese Ehre bereits zuvor erhalten.

Nachdem er mit drei anderen Pensionisten über Wien, wo sie sich einige Zeit aufhielten, nach Italien gereist war, erreichte Fomin Ende 1782 das Ziel seiner Reise (siehe: 83, 11- 13). Padre Martini empfahl als Lehrer seinen Schüler und Nachfolger als Leiter der Kapelle des Franziskanerklosters, S. Mattei, bei dem Fomin alle drei Jahre seines Studiums an der Akademie von Bologna studierte.

на протяжении всех трех лет своего обучения в Болонской академии.

По требованиям академического устава все пенсионеры обязаны были регулярно посылать в Петербург свои сочинения, служившие отчетом об их работе. Но ни одно из произведений Фомина, написанных за годы его пребывания в Италии, не сохранилось. В письме от 21 августа 1784 года он сообщает о посылке оратории «Жертвоприношение Авраамово» (см.: 83, 18—19). Здесь особенно интересна высказываемая Фоминым надежда, что ему удастся скоро «приняться за театральную музыку»; названную ораторию он рассматривает как первый опыт в этой области.

29 ноября 1785 года после соответствующего испытания Фомину было присуждено звание «иностранный маэстро композитора»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> По окончании академии присуждались звания *accademico cantore* (академик-певец), *accademico suonatore* (академик-инструменталист) и *accademico compositore* (академик-композитор). Последнее считалось самым высоким.

Экзаменационное задание состояло в контрапунктической обработке кантуса фирмуса из григорианского антифонария для четырех, пяти или восьми голосов.

Работа Фомина представляет собой пятиголосный мотет в строгом стиле с кантусом фирмусом в басу, над которым «надстраивается» имитационная сеть верхних голосов. Кроме того, сохранилась еще написанная им пятиголосная fuga инструментального типа с удержанным противосложением и стреттной кодой. Как мотет, так и fuga свидетельствуют о хорошем владении композитора техникой

Gemäß den Anforderungen des akademischen Statuts waren alle Pensionäre verpflichtet, ihre Werke regelmäßig nach St. Petersburg zu schicken, was als Bericht über ihre Arbeit diente. Von Fomins Werken, die er während seiner Jahre in Italien geschrieben hat, ist jedoch nichts erhalten geblieben. In einem Brief vom 21. August 1784 berichtet er von der Versendung des Oratoriums „Das Opfer Abrahams“ (siehe: 83, 18-19). Interessant ist hier vor allem Fomins Hoffnung, bald „Theatermusik machen“ zu können; er betrachtet dieses Oratorium als seine erste Erfahrung auf diesem Gebiet.

Am 29. November 1785 wurde Fomin nach einer entsprechenden Prüfung der Titel eines „ausländischen Maestro-Komponisten“<sup>2</sup> verliehen.

<sup>2</sup> Nach Abschluss der Akademie wurden die Titel *accademico cantore* (akademischer Sänger), *accademico suonatore* (akademischer Instrumentalist) und *accademico compositore* (akademischer Komponist) verliehen. Letzterer galt als der höchste.

Die Prüfungsaufgabe bestand aus einer kontrapunktischen Bearbeitung eines Cantus firmus aus dem gregorianischen Antiphonar für vier, fünf oder acht Stimmen.

Fomins Werk ist eine fünfstimmige Motette im strengen Stil mit einem Cantus firmus im Bass, über den ein imitatorisches Netz von Oberstimmen „gestülpt“ ist. Außerdem ist eine von ihm geschriebene fünfstimmige Fuge des instrumentalen Typs mit einer beibehaltenen Gegenposition und einer stratifizierten Coda erhalten geblieben. Sowohl die Motette als auch die Fuge zeugen von der guten Beherrschung des polyphonen Schreibens durch den

полифонического письма, хотя и не имеют самостоятельного художественного значения.

После успешной сдачи экзамена в Болонской академии, Фомин Оставался еще несколько месяцев в Италии и вернулся в Петербург осенью 1786 года. Здесь молодого композитора ожидало почетное поручение—написать оперу на либретто Екатерины II «Новгородский богатырь Боеславич», которая была поставлена 27 ноября того же года на сцене Эрмитажного театра. Никаких сведений о том, как она была встречена сановной публикой придворных спектаклей и осталась ли довольна работой Фомина сама императрица, не сохранилось. Но судя по тому, что опера прошла всего один раз и больше, не повторялась ни на придворной сцене, ни в публичных «городских» театрах, надо полагать, что она успеха не имела<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Есть сведения о постановке «Новгородского богатыря» в крепостном театре Н. П. Шереметева (см.: 95, 488).

По утверждению В. Чешихина, «императрица не весьма доверяла дарованию Фомина и давала его партитуры на просмотр Мартини и Ванжуре» (246, 45). В. Мартини-Солер появился в Петербурге только в 1788 году, то есть через два года после постановки «Новгородского богатыря». Что же касается Э. Ванжуры, то он работал в 1786—1787 годах в театральной дирекции и действительно мог повлиять на оценку оперы Фомина императрицей. И не случайно, быть может, именно Ванжуре была заказана музыка к следующему опыту Екатерины в области оперной либреттистики — «Храбрый витязь Ахридеич» (1787).

Компонистен, obwohl sie keine eigenständige künstlerische Bedeutung haben.

Nach erfolgreichem Bestehen der Prüfung an der Akademie von Bologna blieb Fomin noch einige Monate in Italien und kehrte im Herbst 1786 nach St. Petersburg zurück. Hier erwartete den jungen Komponisten ein ehrenvoller Auftrag: er sollte eine Oper nach einem Libretto von Katharina II. mit dem Titel „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ schreiben, die am 27. November desselben Jahres im Eremitage-Theater aufgeführt wurde. Es ist nicht überliefert, wie die Oper von den Würdenträgern der Hofaufführungen aufgenommen wurde und ob die Kaiserin selbst mit dem Werk Fomins zufrieden war. Die Tatsache, dass die Oper nur ein einziges Mal aufgeführt wurde und weder auf der Hofbühne noch in den öffentlichen Stadttheatern wiederholt wurde, lässt jedoch vermuten, dass sie kein Erfolg war<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Es gibt Informationen über die Aufführung von „Der Nowgoroder Bogatyr“ im Leibeigenen-Theater von N. P. Scheremetew (siehe: 95, 488).

Laut W. Tscheschichin „hatte die Kaiserin kein großes Vertrauen in Fomins Talent und gab seine Partituren Martini und Vančura zur Überprüfung“ (246, 45). V. Martín y Soler trat in St. Petersburg erst 1788 auf, d.h. zwei Jahre nach der Aufführung von „Der Nowgoroder Bogatyr“. Was E. Vančura betrifft, so arbeitete er 1786-1787 in der Theaterdirektion und konnte in der Tat die Beurteilung von Fomins Oper durch die Kaiserin beeinflussen. Und es mag kein Zufall sein, dass Vančura den Auftrag erhielt, die Musik für Katharinas nächste Erfahrung auf dem Gebiet der Opernlibretti zu schreiben – „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ (1787).

Как бы там ни было, но постановка «Новгородского богатыря» не способствовала успешной карьере Фомина у себя на родине и он остался не у дел, не получив никакой официальной должности.

В 1787 году написана следующая опера Фомина — «Ямщики на подставе». Об этом произведении существуют весьма разноречивые сведения. Начать с того, что либретто оперы приписывалось самому композитору и только в 1933 году, благодаря найденной в архиве Г. Р. Державина рукописной копии либретто, было установлено, что автором его является Н. А. Львов (см.: 8). Неясен вопрос и о постановке «Ямщиков». До недавнего времени во всех работах по истории русской музыки премьера оперы датировалась 2 января 1787 года. Но эта дата, заимствованная из таких ненадежных источников, как «Исторический очерк русской оперы» В. Моркова и «Указатель опер, шедших на русской сцене» В. В. Стасова, не подтверждается никакими документальными данными. В упомянутой копии либретто указана более поздняя дата—8 ноября 1787 года. Однако полное отсутствие каких бы то ни было сведений о постановке «Ямщиков на подставе» склоняет к предположению, что опера вообще не шла на сцене городских столичных театров. Н. А. Львов, которому принадлежит несколько оперных либретто, не предназначал их для публичного исполнения. Поэтому вполне вероятно, что «Ямщики на подставе», как и другие оперы на его тексты, были исполнены только в домашнем спектакле у самого Львова или кого-нибудь из его друзей (см.: 117).

Работа над «Ямщиками» сблизила Фомина с рядом видных представителей русской литературы и

Wie dem auch sei, die Produktion von „Der Nowgoroder Bogatyr“ trug nicht zur erfolgreichen Karriere von Fomin in seinem Heimatland bei und er wurde aus dem Geschäft gedrängt, ohne eine offizielle Position zu erhalten.

Im Jahr 1787 schrieb Fomin seine nächste Oper, „Die Kutscher auf der Poststation“. Über dieses Werk gibt es sehr unterschiedliche Informationen. Zunächst wurde das Libretto der Oper dem Komponisten selbst zugeschrieben, und erst 1933 wurde dank einer handschriftlichen Kopie des Librettos, die im Archiv von G. R. Derschawin gefunden wurde, festgestellt, dass sein Autor N. A. Lwow war (siehe: 8). Auch die Frage der Inszenierung von „Die Kutscher“ ist unklar. Bis vor kurzem datierten alle Werke über die russische Musikgeschichte die Uraufführung der Oper auf den 2. Januar 1787. Dieses Datum, das aus so unzuverlässigen Quellen wie W. Morkows „Historische Skizze der russischen Oper“ und W. W. Stassows „Verzeichnis der auf der russischen Bühne aufgeführten Opern“ stammt, wird jedoch durch keinerlei dokumentarische Daten gestützt. In der erwähnten Abschrift des Librettos wird ein späteres Datum, der 8. November 1787, angegeben. Das völlige Fehlen von Informationen über die Aufführung von „Die Kutscher auf der Poststation“ legt jedoch die Vermutung nahe, dass die Oper gar nicht auf den Bühnen der Hauptstadttheater gespielt wurde. N. A. Lwow, der mehrere Opernlibretti besitzt, hat sie nicht für eine öffentliche Aufführung vorgesehen. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass „Die Kutscher auf der Poststation“, wie auch andere Opern nach seinen Texten, nur in einer Hausaufführung in Lwows eigenem Haus oder im Haus eines seiner Freunde aufgeführt wurden (siehe: 117).

Die Arbeit an „Die Kutscher“ brachte Fomin in Kontakt mit einer Reihe prominenter Vertreter der russischen

искусства, группировавшихся около Львова<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> О кружке Н. А. Львова см. т. 2 настоящего издания, с. 268—269.

Общение с высокопросвещенным кругом лиц, собиравшихся у Львова, должно было благотворно сказаться на общекультурном и художественном развитии композитора. «Характерной чертой эстетической программы львовского кружка, — отмечает П. Н. Берков,— было стремление к реалистичности, народности и простоте, конечно, в том ограниченном смысле, какой вкладывался тогда в эти понятия» (25, 19).

Под влиянием самого Львова и других членов его кружка у Фомина вырабатывается более глубокое, вдумчивое отношение к народной песне, о чем убедительно свидетельствует уже сравнение двух его опер — «Новгородский богатырь» и «Ямщики на подставе». Можно считать несомненным и факт его участия в составлении «Собрания народных русских песен с их голосами» Львова — Прача.

Существует мнение, что Фомин находился на службе у Державина. Эта версия впервые была выдвинута З. З. Дуровым в его «Очерке истории музыки в России» (91, 585). На какие документальные данные опирался автор — не известно, но его предположение нашло поддержку и у некоторых современных исследователей (см.: 83, 69). Косвенным подтверждением этой гипотезы может служить издание либретто «Ямщиков на подставе» в Тамбове в 1788 году, когда Державин занимал там губернаторский пост. Поскольку публикация либретто была

литератур и Kunst, die sich um Lwow<sup>4</sup> gruppierten.

<sup>4</sup> Über den Kreis von N. A. Lwow, siehe Bd. 2 der vorliegenden Ausgabe, S. 268-269.

Die Kommunikation mit dem hochgradig aufgeklärten Kreis, der sich im Haus von Lwow versammelte, muss sich günstig auf die allgemeine kulturelle und künstlerische Entwicklung des Komponisten ausgewirkt haben. „Ein charakteristisches Merkmal des ästhetischen Programms des Lemberger Kreises“, bemerkt P. N. Berkow, „war das Streben nach Realismus, Volkstümlichkeit und Einfachheit, natürlich in dem begrenzten Sinne, in dem diese Begriffe damals verstanden wurden“ (25, 19).

Unter dem Einfluss von Lwow selbst und anderen Mitgliedern seines Kreises entwickelte Fomin eine tiefere, nachdenklichere Einstellung zum Volkslied, was ein Vergleich zweier seiner Opern — „Der Nowgoroder Bogatyr“ und „Die Kutscher auf der Poststation“ — überzeugend beweist. Seine Beteiligung an der Zusammenstellung der „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen“ durch Lwow-Pratsch kann ebenfalls als unzweifelhaft angesehen werden.

Es gibt die Meinung, dass Fomin in den Diensten von Derschawin stand. Diese Version wurde erstmals von S. S. Durow in seiner „Skizze zur Geschichte der Musik in Russland“ (91, 585) vertreten. Es ist nicht bekannt, auf welche dokumentarischen Daten sich der Autor stützte, aber seine Vermutung hat bei einigen zeitgenössischen Forschern Unterstützung gefunden (siehe: 83, 69). Eine indirekte Bestätigung dieser Hypothese findet sich in der Veröffentlichung des Librettos von „Die Kutscher auf der Poststation“ in Tambow im Jahr 1788, als Derschawin dort den Posten des

связана обычно с постановкой оперы, естественно предположить, что «Ямщики» были тогда же поставлены в тамбовском городском театре, открытию которого в немалой степени содействовал Державин.

Но если Фомин и находился в Тамбове в связи с постановкой своей оперы, то пребывание его там могло быть лишь кратковременным, так как в этом же 1788 году он пишет в Петербурге новую оперу «Американцы» на либретто И. А. Крылова. Однако постановка ее тогда не состоялась и опера увидела свет только через двенадцать лет, в 1800 году, уже незадолго до смерти композитора.

Фомину приписываются также две комические оперы народнобытового характера — «Вечеринки, или Гадай, гадай девица» и «Колдун, ворожея и сваха», либретто которых были изданы в Петербурге в 1788 и 1789 годах<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Либретто оперы «Колдун, ворожея и сваха» воспроизведено в 37 томе собрания «Российский феатр» (Спб., 1791).

Оба либретто не содержат никаких сведений о постановке, ни в том, ни в другом случае фамилия композитора не приводится, а в первом из названных либретто не указан и автор текста. Это послужило поводом для предположения, что как музыка, так и текст оперы принадлежат Фомину. Есть сведения о том, что эта опера в 90-х годах шла в крепостном театре А. Р. Воронцова. Текст оперы «Колдун, ворожея и сваха», принадлежащий перу третьестепенного литератора И. Юкина, напечатан с посвящением сыну известного купца и заводчика

Gouverneurs innehatte. Da die Veröffentlichung des Librettos in der Regel mit der Aufführung der Oper verbunden war, liegt die Vermutung nahe, dass „Die Kutscher“ damals auch im Tambower Stadttheater aufgeführt wurde, zu dessen Eröffnung Derschawin nicht unwesentlich beitrug.

Doch wenn Fomin im Zusammenhang mit der Produktion seiner Oper in Tambow war, kann sein Aufenthalt dort nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn im selben Jahr, 1788, schrieb er in St. Petersburg eine neue Oper, „Die Amerikaner“, nach einem Libretto von I. A. Krylow. Sie wurde damals jedoch nicht aufgeführt, und die Oper wurde erst zwölf Jahre später, im Jahr 1800, kurz vor dem Tod des Komponisten, aufgeführt.

Fomin werden auch zwei komische Opern mit volkstümlichem Charakter zugeschrieben – „Abendunterhaltungen, oder Rate, Mädchen, rate“ und „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“, deren Librettos 1788 und 1789 in St. Petersburg veröffentlicht wurden.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Das Libretto der Oper „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“ ist in Band 37 der Sammlung „Russische Feature“ (St. Petersburg, 1791) abgedruckt.

Beide Libretti enthalten keine Informationen über die Inszenierung, in keinem der beiden Fälle ist der Nachname des Komponisten angegeben, und im ersten dieser Libretti wird auch der Autor des Textes nicht genannt. Dies gab Anlass zu der Vermutung, dass sowohl die Musik als auch der Text der Oper von Fomin stammen. Es gibt Informationen, dass diese Oper in den 90er Jahren im Leibeigenen-Theater von A. R. Woronzow aufgeführt wurde. Der Text der Oper „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“, der von dem drittklassigen Schriftsteller I. Jukin

Саввы Яковлева Сергею Саввичу, в доме которого устраивались музыкальные вечера с участием известных композиторов и исполнителей.

И то в другое либретто написано под очевидным влиянием аблесимовского «Мельника». Главный их персонаж — мнимый колдун (в «Вечеринках» он также и мельник), устраивающий свадьбу молодых людей. Встречаются отголоски и других популярных комических опер того времени (например, сцена девичника в «Колдуне, ворожее и свахе», напоминающая аналогичную картину из «Санктпетербургского гостиного двора»). Самое интересное здесь — это вкрапленные в текст подлинные народные песни или стилизации в народном духе. Такова святочная «И я золото хороню, чисто серебро хороню», вошедшая в «Собрание народных русских песен» Львова — Прача. В сцене девичника привлекают к себе внимание песни «Из-за лесу, лесу темного» и «Отставала лебедушка», также представленные у Львова — Прача, но в другом варианте<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Оба текста даны под одним напевом, но отделены друг от друга тремя звездочками.

Песня «Дружинька хорошенькой» встречается в «Гостинном дворе», различия между обеими редакциями выражаются только в отдельных деталях<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Общим источником является, по видимому, песня из III части «Собрания разных русских песен» М. Д. Чулкова.

stammt, ist mit einer Widmung an den Sohn des berühmten Kaufmanns und Züchters Sawwa Jakowlewa Sergej Sawwitsch gedruckt, in dessen Haus musikalische Abende mit Beteiligung berühmter Komponisten und Interpreten veranstaltet wurden.

Beide Libretti wurden unter dem offensichtlichen Einfluss von Ablessimows „Der Müller“ geschrieben. Ihre Hauptfigur ist ein imaginärer Zauberer (in „Abendunterhaltungen“ ist er auch der Müller), der die Hochzeit junger Leute organisiert. Es gibt Anklänge an andere populäre komische Opern dieser Zeit (z. B. die Junggesellinnenabschiedsszene in „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“, die an eine ähnliche Szene aus „St. Petersburg Gostiny Dwor“ erinnert). Das Interessanteste sind die echten Volkslieder, die in den Text eingebettet sind, oder die Stilisierungen im Volksgeist. So zum Beispiel das Weihnachtslied „Und ich vergrabe Gold, reines Silber vergrabe ich“, das in Lwow-Pratschs Sammlung russischer Volkslieder enthalten ist. In der Szene des Jungfrauenfestes fallen die ebenfalls von Lwow-Pratsch, allerdings in einer anderen Fassung<sup>6</sup>, vorgetragenen Lieder „Hinter dem Wald, dem dunklen Wald“ und „Der Schwan blieb zurück“ auf.

<sup>6</sup> Beide Texte sind unter demselben Gesang aufgeführt, aber durch drei Sternchen voneinander getrennt.

Das Lied „Die gute Gesellschaft“ findet sich in „Gostiny Dwor“, die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen kommen nur in einigen Details zum Ausdruck<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Die gemeinsame Quelle ist offenbar ein Lied aus Teil III von M. D. Chulkows „Sammlung verschiedener russischer Lieder“.

К сожалению, ни одной ноты музыки «Вечеринок» и «Колдуна» не сохранилось.

Наибольшее признание Фомину принесла мелодрама «Орфей» на слова Я. Б. Княжнина, законченная в 1792 году. В биографическом очерке, предпосланном собранию сочинений Княжнина, сказано о мелодраме: «Она несколько раз была представлена на театре и заслужила большую похвалу. Г-н Дмитревский в роли Орфея короновал ее своею необычайною игрою». В примечании к этим строкам поясняется: «В мелодраме сей оперы была музыка Торелли, а после нашего русского г. Фомина, бывшего долго в чужих краях, который превосходным талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно, и хотя, ко всеобщему нашему сожалению, окончил течение дней своих, но в „Орфее“ оставил незабвенную по себе память» (120, 12).

Упомянутый здесь итальянский композитор Федерико Торелли в начале 80-х годов состоял придворным музыкантом Екатерины II (см.: 265, 409—410). Ему принадлежит первая музыкальная редакция княжнинского «Орфея», которая была исполнена при дворе в 1781 году. Однако бесцветная, маловыразительная музыка Торелли не привлекла к себе внимания и оказалась вскоре заслуженно забытой. Принадлежала ли мысль о создании новой музыки на тот же текст самому Фомину или она была подсказана кем-нибудь из его литературных друзей, мы не знаем. Но знаменателен самый факт появления такого произведения вскоре после смерти драматурга<sup>8</sup>, навлекшего на себя немилость императрицы смелыми тираноборческими трагедиями и, как утверждала народная молва, замученного в застенках.

Leider ist keine einzige Note der Musik von den „Abendunterhaltungen“ und dem „Zauberer“ erhalten geblieben.

Fomin wurde vor allem durch sein Melodrama „Orpheus“ nach den Worten von J. B. Knjaschnin, das 1792 fertiggestellt wurde. In der biografischen Skizze, die der Sammlung von Knjaschnins Werken vorangestellt ist, heißt es über das Melodram: „Es wurde mehrmals im Theater aufgeführt und erntete großes Lob. Herr Dmitrewski als Orpheus krönte es mit seiner außergewöhnlichen Schauspielkunst.“ Eine Anmerkung zu diesen Zeilen erklärt: „Im Melodram dieser Oper gab es Musik von Torelli und danach von unserem russischen Herrn Fomin, der lange in fremden Ländern gewesen war und der mit seinem ausgezeichneten Talent die frühere Musik völlig verdunkelte, und obwohl er zu unserem allgemeinen Bedauern den Lauf seiner Tage beendete, hinterließ er doch in „Orpheus“ eine unvergessliche Erinnerung an sich selbst“ (120, 12).

Der hier erwähnte italienische Komponist Federico Torelli war Anfang der 80er Jahre Hofmusiker Katharinas II. (siehe: 265, 409-410). Ihm wird die erste musikalische Bearbeitung von Knjaschnins „Orpheus“ zugeschrieben, die 1781 am Hof aufgeführt wurde. Torellis farblose, nichtssagende Musik erregte jedoch keine Aufmerksamkeit und geriet zu Recht bald in Vergessenheit. Ob die Idee, eine neue Musik zu demselben Text zu schaffen, von Fomin selbst stammte oder von einem seiner literarischen Freunde angeregt wurde, wissen wir nicht. Aber allein die Tatsache, dass ein solches Werk kurz nach dem Tod des Dramatikers<sup>8</sup> erschien, der sich durch seine kühnen, tyrannischen Tragödien die Missgunst der Kaiserin zugezogen hatte und, wie es im Volksmund hieß, im Kerker gefoltert worden war, ist bezeichnend.



<sup>8</sup> Княжнин умер 14 января 1791 года.

О первой петербургской постановке мелодрамы Фомина мы не располагаем никакими сведениями. Из опубликованного Б. В. Доброхотовым распоряжения Н. П. Шереметева от 3—4 октября 1792 года видно, что Фомин направил свою партитуру этому могущественному меценату, который остался очень доволен музыкой и поручил И. А. Дмитревскому подготовить крепостного актера Василия Жукова к исполнению роли Орфея (см.: 83, 95—96). Видимо, ответом на это распоряжение следует считать письмо Дмитревского о своих занятиях с Жуковым, где он сообщает: «Я занял его теперь 3-мя ролями: Пигмалионом, Орфеем и Солиманом из „Трех султанш...“» (цит. по: 95, 278). Из сопоставления двух приведенных документов ясно, что речь идет именно об «Орфее» Фомина.

Начиная с 1795 года мелодрама Фомина неоднократно с большим успехом исполнялась в Москве на сцене Петровского театра с П. Плавильчиковым в заглавной роли. В анонсе, напечатанном 3 февраля 1795 года в «Прибавлении к Московским ведомостям», читаем: «В понедельник, февраля 5, представлена будет, не в счет годовых лож, комедия „Школа злословия“ и при ней в первый раз новая мелодрама „Орфей“, с принадлежащими к ней балетами и хорами адских фурий; музыка хоров в древнем греческом вкусе и во всей мелодраме, сочинения г. Фомина, которая принята в Санктпетербурге с отменною благосклонностью. Сей третий и последний спектакль дается в пользу г. Плавильщикова, который, принося чувствительнейшую благодарность почтеннейшей публике за посещение двух данных в его

<sup>8</sup> Knjaschnin starb am 14. Januar 1791.

Über die erste St. Petersburger Inszenierung von Fomins Melodrama liegen uns keine Informationen vor. Aus dem veröffentlichten B. W. Dobrochotows Auftrag an N. P. Scheremetjew vom 3. und 4. Oktober 1792 geht hervor, dass Fomin seine Partitur an diesen mächtigen Kunstmäzen schickte, der mit der Musik sehr zufrieden war und I. A. Dmitrewski beauftragte, den Leibeigenenschauspieler Wassili Schukow auf die Rolle des Orpheus vorzubereiten (siehe: 83, 95-96). Offensichtlich ist Dmitrewskis Brief über sein Studium bei Schukow als Antwort auf diesen Auftrag zu verstehen, in dem er berichtet: "Ich habe ihn jetzt auf drei Rollen vorbereitet: Pygmalion, Orpheus und Soliman aus den „Drei Sultaninen...“ (zitiert in: 95, 278). Aus der Gegenüberstellung dieser beiden Dokumente wird deutlich, dass es sich um Fomins „Orpheus“ handelt.

Seit 1795 wird Fomins Melodram mit großem Erfolg in Moskau auf der Bühne des Petrowski-Theaters mit P. Plawilyzikow in der Titelrolle aufgeführt. In der Ankündigung, die am 3. Februar 1795 in der „Beilage zur Moskauer Wedomosti“ abgedruckt wurde, heißt es: „Am Montag, den 5. Februar, wird, nicht in den Belegen der jährlichen Logen, die Komödie „Die Schule der Verleumdung“ und mit ihr zum ersten Male ein neues Melodram „Orpheus“, mit dazu gehörigen Balletten und Chören der höllischen Furien, aufgeführt; die Musik der Chöre im altgriechischen Geschmack und im ganzen Melodram, komponiert von Herrn Fomin, der in St. Petersburg mit ausgezeichnete Gunst angenommen wird. Diese dritte und letzte Aufführung wird zu Gunsten von Herrn Plawilyzikow gegeben, der, indem er die empfindlichste Dankbarkeit gegenüber dem ehrenwerten Publikum für den Besuch der beiden zu seinen

пользу, ласкается надеждою, что и сей спектакль удостоен будет также благосклонным посещением».

Из ссылки на благосклонный прием мелодрамы столичной публикой явствует, что она была исполнена в Петербурге уже до 1795 года. Если учесть, что Плавильщиков оставался бессменным исполнителем роли Орфея до начала XIX века, то легко допустить, что он же был участником, а возможно и инициатором петербургской премьеры этого произведения. Горячий поборник национального репертуара, состоявший до 1793 года руководителем русской театральной труппы в Петербурге, он должен был, естественно, обратить внимание на новое талантливое сочинение двух выдающихся представителей русской литературы и музыки— Княжнина и Фомина.

«Орфей» сохранялся в репертуаре на протяжении почти двух десятилетий. Последнее его исполнение в Петербурге зафиксировано 10 октября 1811 года.

После создания «Орфея» в биографии Фомина вновь возникает лакуна. Из опубликованных Б. В. Доброхотовым архивных документов выясняется, что он обучал некоторых крепостных актеров Шереметева пению и игре на скрипке (см.: 83, 95—96),— занятие более чем скромное для музыканта такого масштаба дарования. Принадлежность Фомину приписываемого ему хора к трагедии Княжнина «Владисан» в постановке 1795 года сомнительна. В 1780-х годах эта трагедия шла с музыкой А. Булландта, в 1800-х годах —с новой музыкой О. А. Козловского. Никаких указаний на заказ Фомину в документах театральной дирекции не сохранилось, равно как неизвестна и сама музыка.

Gunsten gegebenen Aufführungen zum Ausdruck bringt, von der Hoffnung beseelt ist, dass auch diese Aufführung mit einem günstigen Besuch geehrt wird“.

Aus dem Hinweis auf die positive Aufnahme des Melodrams durch das Publikum der Hauptstadt geht hervor, dass es bereits vor 1795 in St. Petersburg aufgeführt wurde. Wenn man bedenkt, dass Plawiltschikow die Rolle des Orpheus bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ständig spielte, kann man davon ausgehen, dass er an der Petersburger Uraufführung dieses Werks beteiligt war und sie möglicherweise initiiert hat. Als glühender Verfechter des nationalen Repertoires, der bis 1793 Leiter der russischen Theatertruppe in St. Petersburg war, muss er natürlich auf die neue talentierte Komposition von zwei herausragenden Vertretern der russischen Literatur und Musik - Knjaschnin und Fomin - aufmerksam geworden sein.

Der „Orpheus“ blieb fast zwei Jahrzehnte lang im Repertoire. Seine letzte Aufführung in St. Petersburg wurde am 10. Oktober 1811 dokumentiert.

Nach der Erschaffung von „Orpheus“ gibt es erneut eine Lücke in Fomins Biografie. Aus den von B. W. Dobrochotow veröffentlichten Archivadokumenten geht hervor, dass er einigen von Scheremetews Leibeigenen das Singen und Geigenspiel beibrachte (siehe: 83, 95-96), eine mehr als bescheidene Tätigkeit für einen Musiker dieser Größenordnung. Ob der Fomin zugeschriebene Chor für Knjaschnins Tragödie „Wladisan“, die 1795 aufgeführt wurde, von ihm stammt, ist zweifelhaft. In den 1780er Jahren wurde diese Tragödie mit Musik von A. Bullandt aufgeführt, in den 1800er Jahren mit neuer Musik von O. A. Koslowski. In den Dokumenten der Theaterdirektion ist kein Hinweis auf einen Auftrag an Fomin erhalten

Можно предполагать, что Фомин был автором еще одной оперы на либретто Н. А. Львова — «Парисов суд», хотя в нашем распоряжении и нет данных, прямо подтверждающих это предположение.

Либретто, сохранившееся в рукописной копии в архиве Г. Р. Державина (ГПБ, ф. 247, № 37), имеет подзаголовок «героическое игрище» и дату: «Октябрь, 17-го 1796-го в С. П. Бурге». Далее следует посвящение в стихах:

Брату Василию Васильевичу творцу  
Ябеды Рапорт и приношение

В силу вашего веленья  
Учинил я исполненье  
И при сем вам подношу  
Обыденную проказу  
Суд Парисов по заказу.  
Земно, государь, прошу  
Помянутое творенье  
Взять в свое благоволенье  
И решенье учинить:  
Ябедой своей покрыть.  
А доколе не решится,  
Ябеде повинен суд униженно  
поклониться  
С припсью подьячий  
сочинитель  
Ванька Ямщик.

Адресатом этого посвящения является член Львовского кружка В. В. Капнист, окончивший около 1796 года свою сатирическую комедию «Ябеда». Из текста посвящения явствует, что либретто было написано по просьбе Капниста и находилось в какой-то связи с его комедией. Как известно, «Ябеда» была поставлена в петербургском театре только в 1798 году и после четырех представлений снята со сцены, а весь отпечатанный тираж изъят. Возможно, что в ожидании публичной постановки

геблиен, и даже сама музыка сама является неизвестной.

Es ist anzunehmen, dass Fomin der Autor einer weiteren Oper war, die auf einem Libretto von N. A. Lwow basiert, „Das Urteil des Paris“, obwohl uns keine Daten zur Verfügung stehen, die diese Vermutung direkt bestätigen.

Das Libretto, das in einer handschriftlichen Abschrift im Archiv von G. R. Derschawin (GPB, Inventarnr. 247, Nr. 37) erhalten ist, trägt den Untertitel „heroisches Stück“ und das Datum: „17. Oktober 1796 in S. P. Burg“. Es folgt eine Widmung in Versen:

An Bruder Wassili Wassiljewitsch, den  
Schöpfer des Verleumdungs-Berichts,  
der Folgendes anbietet

Gemäß Ihrem Befehl  
Habe ich die Aufgabe erfüllt  
Und bringe Ihnen hiermit  
Eine gewöhnliche Possenreißerei  
Das Urteil des Paris nach Auftrag  
Demütig, Herr, bitte ich  
Das genannte Werk  
In Ihre Gnade zu nehmen  
Und ein Urteil zu fällen:  
Mit meiner Verleumdung zu überziehen.  
Aber bis es entschieden ist  
Muss sich der Gerichtshof der  
Verleumdung unterwerfen  
Mit der Unterschrift des Schreibers

Wanka Jamschtschik.

Der Adressat dieser Widmung ist W. W. Kapnist, ein Mitglied des Lwower Kreises, der um 1796 seine satirische Komödie „Verleumdung“ fertigstellte. Aus dem Text der Widmung geht hervor, dass das Libretto auf Wunsch von Kapnist geschrieben wurde und in irgendeinem Zusammenhang mit seiner Komödie stand. Bekanntlich wurde die „Verleumdung“ erst 1798 im St. Petersburger Theater aufgeführt und nach vier Aufführungen von der Bühne genommen, und die gesamte gedruckte Ausgabe wurde beschlagnahmt. Es ist

возникла мысль показать пьесу в домашнем спектакле, для узкого круга друзей, а «Парисов суд» исполнить после комедии в виде дивертисмента, как это часто практиковалось в то время.

Легко заметить внутреннюю связь между комедией и оперой: в «Ябеде» бичевались пороки екатерининских судей, опера пародийно трактовала античный миф о суде Париса, который должен отдать предпочтение одной из трех первых красавиц мира. Мифологические персонажи выступают здесь travestированными в духе «ироикомиической поэмы». Сам Парис оказывается фригийским пастухом, богиня Юнона выезжает в колеснице «в наряде богатой купчихи» и, хвалясь своей родословной, заявляет: «в Можайске пращур наш уж луком торговал». Минерва, почитавшаяся в античной мифологии как богиня мудрости, покровительница наук и искусств, а также войн, выходит «одетая в куртке, юбка коло- менковская, на ней португеза, а вместо сабли циркуль, на голове шишак». Можно предположить здесь намек на саму императрицу Екатерину II. Нарочитую бытовую сниженность образов характеризует ремарка в самом начале действия: «Военная симфония, пересекается словами и песнею Парисовою, который под дубом ковыряет лапти, кнут за поясом и котомка за плечами».

Определив жанр оперы как «игрище» (хотя и героическое), Львов тем самым подчеркнул ее близость к народным комедийным представлениям, а подпись «Ванька Ямщик» прямо напоминает о «Ямщиках на подставе». Из композиторов Львовского окружения (Бортнянский, Н. П. Яхонтов) вряд ли кто-нибудь кроме Фомина мог верно

возникла мысль показать пьесу в домашнем спектакле, для узкого круга друзей, а «Парисов суд» исполнить после комедии в виде дивертисмента, как это часто практиковалось в то время.

Die Verbindung zwischen Komödie und Oper ist leicht zu erkennen: in „Verleumdung“ werden die Laster der Richter Katharinas gegeißelt, während die Oper den antiken Mythos des Urteils von Paris parodiert, der eine der drei ersten Schönheiten der Welt begünstigen muss. Mythologische Figuren werden hier im Geiste eines „ironisch-komischen Gedichts“ travestiert. Paris selbst entpuppt sich als phrygischer Hirte, die Göttin Juno reitet in einem Wagen „im Gewand einer reichen Kaufmannsfrau“ und verkündet, sich ihrer Abstammung rühmend: „In Moskau hat unser Urgroßvater Pfeile verkauft“. Minerva, die in der antiken Mythologie als Göttin der Weisheit, der Wissenschaften und Künste sowie des Krieges verehrt wird, erscheint „in einem Wams, einem bunten Rock, mit einem Harnisch, und statt eines Säbels mit einem Zirkel, mit einem Schild auf dem Kopf“. Man kann hier eine Anspielung auf die Kaiserin Katharina II. selbst vermuten. Eine Bemerkung gleich zu Beginn der Handlung kennzeichnet die bewusste häusliche Reduktion der Bilder: „Eine militärische Symphonie, durchzogen von den Worten und dem Gesang des Paris, der unter einer Eiche Lapti flocht, eine Peitsche am Gürtel und eine Tasche über den Schultern“.

Indem er die Gattung der Oper als „Theaterstück“ (wenn auch ein heroisches) definierte, betonte Lwow die Nähe zur Volkskomödie, und die Unterschrift „Wanka Jamschtschik“ erinnert direkt an „Die Kutscher auf der Poststation“. Von den Komponisten aus Lwows Umfeld (Bortnjanskij, N. P. Jachontow) konnte außer Fomin kaum jemand die "Tonalität" dieses Werks

ощутить «тональность» этого произведения и написать к нему соответствующую музыку.

Если все эти соображения верны и соответствуют действительности, то мы имеем возможность прибавить к списку сочинений Фомина еще один опус.

В 1797 году Фомин был зачислен на службу в театральную дирекцию на должность «репетитора партий и композитора», что создавало ему определенное положение в музыкальном мире и в какой-то степени обеспечивало материально. А. В. Финагин связывает изменившееся отношение к Фомину со стороны двора и правящей бюрократии со смертью Екатерины II и вступлением на престол ее сына Павла. Известно, что Павел, питавший давнюю вражду к матери, придя к власти, отстранял всех ее фаворитов и выдвигал людей почему-либо неугодных ей. В число последних, возможно, попал и Фомин.

В приказе о зачислении Фомина в штат от 16 сентября 1797 года его обязанности определялись следующим образом: «Чтоб выучивать ему актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые; також что потребно будет переменять в музыке; сверх сего должен он учить пению учеников и учениц в школах и ходить на дом к оперистам кто имеет клавиорты, а которые не имеют оных, то для тех быть в пробном зале в назначенные к тому дни от режиссера и на всех пробах оперных; також в случае надобности аккомпанировать в оркестре французские и итальянские оперы...» (цит. по: 230, 112).

За всю эту работу Фомину было назначено жалование 600 рублей и 120 рублей квартирных — вознаграждение весьма скромное по сравнению с теми огромными суммами, которые уплачивались иностранным музыкантам даже не

правильно erfassen und eine entsprechende Musik dazu schreiben.

Wenn alle diese Überlegungen zutreffen und der Realität entsprechen, haben wir die Möglichkeit, der Liste der Werke von Fomin ein weiteres Werk hinzuzufügen.

1797 wurde Fomin in den Dienst der Theaterdirektion als „Tutor der Partien und Komponist“ aufgenommen, was ihm eine gewisse Stellung in der Musikwelt verschaffte und ihn bis zu einem gewissen Grad finanziell absicherte. A. W. Finagin bringt die veränderte Haltung des Hofes und der herrschenden Bürokratie gegenüber Fomin mit dem Tod Katharinas II. und der Thronbesteigung ihres Sohnes Paul in Verbindung. Es ist bekannt, dass Paul, der seit langem mit seiner Mutter verfeindet war, nach seiner Machtübernahme alle ihre Favoriten absetzte und ihr unerwünschte Personen vortsetzte. Zu letzteren könnte auch Fomin gehört haben.

In der Anweisung über die Aufnahme Fomins in den Stab vom 16. September 1797 wurden seine Aufgaben wie folgt definiert „Ihm Schauspieler und Schauspielerinnen aus neuen Opern beizubringen und die alten Rollen zu bestehen; sowie was in der Musik zu ändern sein wird; außerdem muss er Schülern und Studenten in Schulen Gesang beibringen und ins Opernhaus gehen, die ein Clavichord haben, und die, die es nicht haben, dann für diese an den vom Direktor festgesetzten Tagen im Probesaal und bei allen Opernvorspielen sein; sowie, wenn nötig, im Orchester französische und italienische Opern begleiten ...“ (zitiert in: 230, 112).

Für all diese Arbeit erhielt Fomin ein Gehalt von 600 Rubel und 120 Rubel Pauschale, eine sehr bescheidene Vergütung im Vergleich zu den riesigen Summen, die ausländischen Musikern gezahlt wurden, die nicht einmal den ersten Rang hatten. Martin-y-Soler

первого ранга. Мартин-и-Солер по контракту, заключенному им с театральной дирекцией в 1790 году, за выполнение примерно того же круга обязанностей получал годовой оклад в размере 3000 рублей и 600 рублей квартирных.

Творчески Фомин оставался малопродуктивным. В 1795 году в каталоге нотного магазина Х. Б. Гена было объявлено о продаже его духовного концерта «Услыши ты, господь», а в 1797 году— четырехголосной «Херувимской»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Оба произведения до сих пор не были известны. Недавно Е. М. Левашев обнаружил и свел в партитуру голоса «Херувимской».

В 1798 году Фомин написал хор для трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег». Но эти произведения не занимают значительного места в творчестве композитора.

С приходом в апреле 1799 года нового директора петербургских театров А. Л. Нарышкина возник вопрос о долгожданной постановке «Американцев». В предисловии к изданному в 1800 году либретто оперы прямо говорится, что ее постановка была вызвана желанием директора «дать публике новую русскую оперу». Это событие могло быть источником нового творческого подъема, наступающего у Фомина уже на исходе жизни. За короткое время им были написаны две оперы: «Клоринда и Милон» на слова В. Капниста<sup>10</sup> и «Золотое яблоко» по либретто И. Иванова...

<sup>10</sup> Капнист, с которым Фомин должен был быть знаком по кружку Н. А. Львова, работал в театральной дирекции с 1799 года.

erhielt gemäß dem Vertrag, den er 1790 mit der Theaterleitung abschloss, für ungefähr den gleichen Aufgabenbereich ein Jahresgehalt von 3000 Rubel und 600 Rubel Wohnung.

Kreativ blieb Fomin wenig produktiv. 1795 wurde in einem Katalog des Musikgeschäfts von Ch. B. Gena der Verkauf seines geistlichen Konzerts „Höre uns, Herr“ angekündigt, 1797 der vierstimmigen „Cherubim-Hymnus“<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Beide Werke waren bisher nicht bekannt. Kürzlich entdeckte J. M. Lewaschew die Stimmen der „Cherubim-Hymnus“ und stellte sie in einer Partitur zusammen.

1798 schrieb Fomin einen Chor für die Tragödie „Jaropolk und Oleg“ von W. A. Oserow. Aber diese Werke nehmen keinen bedeutenden Platz im Schaffen des Komponisten ein.

Mit der Ankunft des neuen Direktors der Petersburger Theater, A. L. Naryschkin, im April 1799 stellte sich die Frage nach der lang erwarteten Inszenierung von „Die Amerikaner“. In der Vorrede zum Libretto der Oper, die 1800 veröffentlicht wurde, heißt es ausdrücklich, dass die Inszenierung dem Wunsch des Direktors entsprang, „dem Publikum eine neue russische Oper zu geben“. Dieses Ereignis könnte die Quelle eines neuen kreativen Aufschwungs gewesen sein, den Fomin am Ende seines Lebens erlebte. In kurzer Zeit schrieb er zwei Opern: „Klorinda und Milon“ nach einem Text von W. Kapnist<sup>10</sup> und „Der goldene Apfel“ nach einem Libretto von I. Iwanow....

<sup>10</sup> Kapnist, den Fomin aus dem Kreis von N. A. Lwow gekannt haben muss, war seit 1799 in der Theaterdirektion tätig.

Премьера «Американцев» состоялась 8 февраля 1800 года, а в апреле того же года Фомин умер на тридцать девятом году жизни<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Точная дата его смерти неизвестна.

Обе последние оперы были поставлены после смерти композитора: «Клоринда и Милон» — 6 ноября 1800 года<sup>12</sup>, а «Золотое яблоко» — 16 апреля 1803 года.

<sup>12</sup> Автор либретто выражал удовлетворение тем, как оперу приняла публика (см.: 112, 752).

## 2.

Из всего написанного Фоминым, если не считать случайных и малозначительных работ (духовные песнопения, хор из «Ярополка и Олега»), до нас полностью дошло только три произведения: «Ямщики на подставе», «Американцы» и «Орфей». Частично сохранились «Новгородский богатырь Боеславич» и «Золотое яблоко». Но несмотря на малочисленность этого наследия, оно дает возможность судить о разносторонней одаренности композитора, его умении найти верные и точные средства для воплощения самых разных замыслов — от легкой, изящной шутки до высокой трагедии.

В тех условиях, в которых приходилось тогда работать русскому композитору, он не мог свободно, по собственному вкусу выбирать темы для своих сочинений и вынужден был выполнять порученные ему задания. Отсюда и художественная неравноценность оперных текстов Фомина. Либретто «Новгородского богатыря Боеславича»,

Die Premiere von „Die Amerikaner“ fand am 8. Februar 1800 statt, und im April desselben Jahres starb Fomin im neununddreißigsten Lebensjahr<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Das genaue Datum seines Todes ist unbekannt.

Die letzten beiden Opern wurden beide nach dem Tod des Komponisten aufgeführt: „Klorinda und Milon“ am 6. November 1800<sup>12</sup> und „Der goldene Apfel“ am 16. April 1803.

<sup>12</sup> Der Autor des Librettos zeigte sich zufrieden mit der Resonanz, die die Oper beim Publikum fand (siehe: 112, 752).

## 2.

Von allen Werken Fomins sind, wenn man gelegentliche und unbedeutende Werke (geistliche Gesänge, den Chor aus „Jaropolk und Oleg“) nicht mitzählt, nur drei Werke vollständig erhalten: „Die Kutscher auf der Poststation“, „Die Amerikaner“ und „Orpheus“. Teilweise erhalten sind „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ und „Der goldene Apfel“. Doch trotz des geringen Umfangs dieser Hinterlassenschaft lässt sich die vielseitige Begabung des Komponisten und seine Fähigkeit, die richtigen und präzisen Mittel zu finden, um die unterschiedlichsten Ideen zu verwirklichen - vom leichten, anmutigen Witz bis zur großen Tragödie - ermessen.

Unter den Bedingungen, unter denen der russische Komponist damals arbeiten musste, konnte er die Themen für seine Werke nicht frei nach seinem eigenen Geschmack wählen und musste die ihm gestellten Aufgaben erfüllen. Daraus ergibt sich die künstlerische Ungleichheit von Fomins Operntexten. Das Libretto des „Nowgoroder Bogatyr Wassili

представляющее собой продукт литературного творчества Екатерины II, было грубой и неуклюжей подделкой под народность. Сюжет, взятый из новгородской былины о Василии Буслаеве<sup>13</sup>, искажен и трактован в монархически-верноподданническом плане.

<sup>13</sup> На титуле либретто сказано, что опера «составлена из сказки, песней русских и иных сочинений». Как установлено П. Бессоновым, источником либретто послужило издание Чулкова «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях», ч. 5. Спб. 1781 (см.,; 28, 16). Собственно же песенных цитат в либретто нет.

Буйный дворянский сын превращен в княжича, которому в конце концов покоряются посадники и вся «сила новгородская», признавая его своим властителем. Образ его мудрой матери Амелфы должен был напоминать саму императрицу. Пьеса рассчитана на пышную постановку с обилием декоративных эффектов.

От оперы сохранились только оркестровые голоса. Из-за отсутствия вокальных партий мы лишены возможности судить о ее музыке в целом. Полностью восстановлены могут быть только оркестровые эпизоды — увертюра, антракты и развернутые балетные сцены.

Вставные балетные сцены в оперных спектаклях были явлением обычным для музыкального театра XVIII века, но, как правило, они носили характер самостоятельных интермедий, не имеющих прямой сюжетной связи с исполняемой оперой, и музыка их сочинялась большей частью не самим автором оперы, а особыми специалистами этого дела. В данном лее случае

Boeslajewitsch“, ein Produkt der literarischen Arbeit Katharinas II., war eine plumpe und ungeschickte Nachahmung der Volkskunst. Die Handlung, die der Nowgoroder Bylina über Wassili Buslajew<sup>13</sup> entnommen war, wurde verzerrt und nach einem monarchietreuen Plan interpretiert.

<sup>13</sup> Im Titel des Librettos heißt es, die Oper sei „aus Märchen, russischen Liedern und anderen Kompositionen zusammengestellt“. Wie P. Bessonow feststellte, war die Quelle des Librettos Chulkows Ausgabe der „Russischen Märchen, welche die ältesten Geschichten über ruhmreiche Bogatyrn enthalten“, Teil 5, St. Petersburg 1781 (siehe; 28, 16). Im Libretto finden sich keine eigentlichen Liedzitate.

Der übermütige Adelssohn wird in einen Prinzen verwandelt, dem sich die Posadniks und die gesamte „Macht von Nowgorod“ schließlich unterwerfen und ihn als ihren Herrscher anerkennen. Das Bild seiner weisen Mutter Amelfa sollte der Kaiserin selbst ähneln. Das Stück war für eine aufwendige Inszenierung mit vielen dekorativen Effekten konzipiert.

Von der Oper sind nur die Orchesterstimmen erhalten geblieben. Aufgrund des Fehlens der Gesangsstimmen können wir die Musik nicht als Ganzes beurteilen. Nur die orchestralen Episoden - die Ouvertüre, die Pausen und die ausgedehnten Ballettszenen - können vollständig wiederhergestellt werden.

Eingefügte Ballettszenen in Opereaufführungen waren ein übliches Phänomen für das Musiktheater des 18. Jahrhunderts. In der Regel waren sie eigenständige Intermezzi, die keine direkte inhaltliche Verbindung zur gespielten Oper hatten. Die Musik wurde größtenteils nicht vom Komponisten der Oper selbst, sondern von spezialisierten Ballettkomponisten geschrieben. In diesem Fall ist das



балет является неотъемлемой частью самого действия. Образцы такого «действенного» танца мы находим в некоторых итальянских операх, шедших на русской придворной сцене («Альцеста» Траэтты). Новым было то, что танец этого рода из трагедийной сферы перенесен в область бытового комедийного жанра<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Жанр «Новгородского богатыря» определяется в либретто как «комическая опера».

В опере три большие балетные картины, в начале I, II и IV действия. Их содержание следующим образом поясняется в либретто: «Феатр изображает улицу Рогатину в Новгороде; балет изображает кулачный бой. Василий Боеславич тут же действует с усатыми, с бородатыми и прибьет всех; чернь взволнуется и сделается драка. Василий с помощью Потанюшки прогонит всех с феатра». — «Василий, получа дозволение от своей матушки, делает празднество у своего дворца белокаменна, у своих широких ворот. Феатр представляет площадь у того дворца. Балет, в котором чаны дубовые, наливают в них зелена вина и пива пьяного». — «Феатр представляет площадь перед дворцом Амелфы. Утро лишь приспело; балет: идет сила новгородская, окружили посадники и люди новгородские широкий двор Василия Боеславича. Выбивают они широко ворота из петы, валятся они на широкий двор...»

Музыка этих сцен по своему значению выходит за рамки простого сопровождения танца и представляет самостоятельный интерес. В основу всех трех сцен положен народно-песенный материал. При этом, обращаясь к подлинным народным темам, Фомин не просто экспедирует их, а свободно развивает, дополняет и

Ballett ein integraler Bestandteil der eigentlichen Handlung. Beispiele für einen solchen „dramatischen“-Tanz finden wir in einigen italienischen Opern, die auf der russischen Hofbühne aufgeführt wurden (Traettas „Alceste“). Neu war, dass diese Art von Tanz aus der Sphäre der Tragödie in den Bereich der Alltagskomödie übertragen wurde<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Das Genre des „Nowgoroder Bogatyr“ wird im Libretto als „komische Oper“ definiert.

In der Oper gibt es drei große Ballettszenen, zu Beginn des ersten, zweiten und vierten Aktes. Ihr Inhalt wird im Libretto wie folgt erläutert: „Die Bühne stellt die Rogentin-Straße in Nowgorod dar; das Ballett stellt einen Faustkampf dar. Wassili Boeslawitsch tritt sofort gegen die Bärtigen und Schnurrbärtigen an und besiegt sie alle. Das Volk wird aufgewühlt und es kommt zu einer Schlägerei. Wassili vertreibt alle mit Hilfe von Potanjuka von der Bühne.“ — „Wassili erhält die Erlaubnis seiner Mutter und veranstaltet ein Fest an seinem weißen Steinpalast, vor seinen breiten Toren. Die Bühne stellt den Platz vor diesem Palast dar. Das Ballett zeigt Eichenfässer, in die grüner Wein und berauschendes Bier gegossen wird.“ — „Die Bühne stellt den Platz vor Amelfas Palast dar. Es ist gerade Morgen; das Ballett: Die nowgorodische Macht ist unterwegs, die Bojaren und das Volk von Nowgorod umzingeln den breiten Hof von Wasili Boeslawitsch. Sie brechen die breiten Tore aus den Angeln und fallen in den breiten Hof ein.“

Die Musik dieser Szenen geht über die bloße Begleitung des Tanzes hinaus und ist von eigenständigem Interesse. Alle drei Szenen basieren auf volksliedhaftem Material. Dabei greift Fomin auf authentische volkstümliche Themen zurück, verarbeitet sie aber nicht einfach weiter, sondern entwickelt, ergänzt und verändert sie frei. A. S.

видоизменяет. А. С. Рабинович (185, 89) обратил внимание на то, как композитор «досочиняет» мелодию песни «Ах, во саду, саду люблю зеленую грушу садовую» в балетной сцене II действия (пример 13). Народный напев, взятый из сборника Трутовского (ч. I, № 15), занимает только первые четыре такта, дальнейшее развитие основано на интонационных элементах данной мелодии. По форме этот номер приближается к рондо; роль рефрена выполняет народный напев в подлинном виде, а эпизоды строятся на различных его видоизменениях.

Следующий номер той же сцены сохраняет интонационное родство с предыдущим, и основное его тематическое построение подвергается в дальнейшем разнообразному варьированию (пример 14).

Особенно развернута по масштабу балетная сцена IV действия, начинающаяся оркестровым вступлением идиллического характера, рисующим картину рассвета («утро лишь приспело»). В основу вступления положены начальные мелодические обороты песни «Сказали про молодца, будто без вести пропал»<sup>15</sup>, самостоятельно развиваемые далее композитором (пример 15).

<sup>15</sup> Песня была опубликована только в IV части «Собрания» Трутовского, вышедшей в свет в 1795 году, и следовательно, не могла быть заимствована Фоминым из печатного источника.

Прозрачная оркестровая фактура с солирующим гобоем окрашивает музыку в светлые пасторальные тона.

На том же материале построена ария Амелфы, после чего идет балетная картина, изображающая

Rabinowitsch (185, 89) hat auf die Art und Weise aufmerksam gemacht, in der der Komponist die Melodie des Liedes „Ach, im Garten, im Garten liebe ich die grüne Gartenbirne“ in der Ballettszene des zweiten Aktes (Beispiel 13) vervollständigt. Die Volksmelodie, die aus Trutowskis Sammlung (Teil I, Nr. 15) stammt, nimmt nur die ersten vier Takte ein, wobei die weitere Entwicklung auf Intonationselementen dieser Melodie beruht. Von der Form her kommt diese Nummer einem Rondo nahe; die Rolle des Refrains wird von der Volksmelodie in ihrer ursprünglichen Form übernommen, während die Episoden auf verschiedenen Abwandlungen davon basieren.

Die nächste Nummer derselben Szene behält ihre intonatorische Verwandtschaft mit der vorhergehenden bei, und ihre grundlegende thematische Struktur wird weiter variiert (Beispiel 14).

Die Ballettszene des IV. Aktes ist besonders groß angelegt und beginnt mit einer orchestralen Einleitung, die einen idyllischen Charakter hat und ein Bild der Morgendämmerung malt („der Morgen ist gerade erst gekommen“). Die Einleitung basiert auf den ersten melodischen Wendungen des Liedes „Sie sagten über den jungen Mann, als ob er verschwunden wäre“<sup>15</sup>, das der Komponist eigenständig entwickelt (Beispiel 15).

<sup>15</sup> Das Lied wurde nur in Teil IV von Trutowskis „Sammlung“ veröffentlicht, die 1795 erschien, und kann daher nicht von Fomin aus einer gedruckten Quelle entlehnt worden sein.

Die transparente orchestrale Struktur mit Solo-Oboe färbt die Musik in leichte pastorale Töne.

Amelfas Arie basiert auf demselben Material, gefolgt von einem Ballettbild, das die Belagerung von Wassilis Hof

осаду двора Василия «новгородской силой». Музыка этой картины состоит из пяти эпизодов, образующих своего рода сюиту, построенную по принципу контрастного сопоставления. Здесь также обращает на себя внимание творческое отношение к фольклорному материалу. Так, популярная в XVIII веке плясовая песня «Ах, деревня от деревни неподалеку стоит» из сборника Трутовского (ч. I, № 4), лежащая в основе третьего эпизода, звучит совершенно по-иному благодаря изменению темпа (Andante вместо Allegro) и плавному певучему оркестровому изложению (пример 16).

Два последних эпизода составляют обширную коду, основанную на сопоставлении различных по жанру и характеру народных тем: протяжной лирической «Помнишь ли меня, мой свет» и плясовой «Ах, по мосту, мосту». Первая из них помещена у Трутовского и Львова — Прача в разных вариантах, ни с одним из которых ее изложение Фоминым не совпадает. Трудно сказать, имеем ли мы дело с особым, третьим вариантом, бытовавшим в это время, или композитор комбинировал элементы обоих вариантов, создавая свою авторскую редакцию (пример 17).

Вторая песня у Фомина дана также в варианте, отличающемся от того, который мы находим во II части «Собрания» Трутовского, но очень близком к варианту в сборнике Львова — Прача, появившемся через четыре года после постановки «Новгородского богатыря» (пример 18). Это дает основание предполагать, что уже тогда у Фомина установилась связь с кружком Н. А. Львова и он воспользовался известным там вариантом песни.

Обе темы излагаются сначала по отдельности, а затем переплетаются

дурч die „Nowgoroder Truppe“ darstellt. Die Musik zu diesem Bild besteht aus fünf Episoden, die eine Art Suite bilden, die auf dem Prinzip des kontrastierenden Nebeneinanders beruht. Auch hier wird die Aufmerksamkeit auf die kreative Verwendung von Folklorematerial gelenkt. Das populäre Tanzlied aus dem 18. Jahrhundert „Ach, die Dörfer stehen nicht weit voneinander entfernt“ aus der Sammlung von Trutowski (Teil I, Nr. 4), das die Grundlage der dritten Episode bildet, klingt beispielsweise dank des Tempowechsels (Andante statt Allegro) und der sanften, sanglichen Orchesterdarbietung völlig anders (Beispiel 16).

Die letzten beiden Episoden bilden eine ausgedehnte Coda, die auf der Gegenüberstellung von volkstümlichen Themen unterschiedlicher Gattung und unterschiedlichen Charakters beruht: das lange lyrische „Erinnerst du dich an mich, mein Licht“ und der Tanz „Ach, über die Brücke, die Brücke“. Ersteres findet sich bei Trutowski und Lwow-Pratsch in verschiedenen Versionen, von denen keine mit Fomins Darstellung übereinstimmt. Es ist schwer zu sagen, ob es sich um eine spezielle, dritte Variante handelt, die zu dieser Zeit in Gebrauch war, oder ob der Komponist Elemente beider Varianten zu seiner eigenen Version kombiniert hat (Beispiel 17).

Fomins zweites Lied wird ebenfalls in einer Variante wiedergegeben, die sich von der in Teil II der „Sammlung“ Trutowskis unterscheidet, aber der Variante in der Sammlung von Lwow-Pratsch sehr nahe kommt, die vier Jahre nach der Produktion von „Nowgoroder Bogatyr“ erschien (Beispiel 18). Dies deutet darauf hin, dass Fomin bereits eine Verbindung zum Kreis von N. A. Lwow hergestellt hatte und die dort bekannte Version des Liedes verwendete.

Die beiden Themen werden zunächst getrennt dargestellt und dann im Laufe

в ходе развития и сближаются между собой. Здесь можно усмотреть отдаленное предвосхищение той идеи, которая спустя более шестидесяти лет получила гениальное воплощение в «Камаринской» Глинки.

Финалом оперы служит большая массовая сцена, в которой хор поет на следующий нравоучительный текст:

Силу, храбрость награждали  
Издревле, как и ныне;  
От кого мы все ожидали,  
От того и видели все ныне.  
Здравствуй князь со княгинями,  
Со будущими всеми детками.

Однако по музыке эта сцена, выдержанная в духе торжественной чаканы, представляет меньше интереса. Такой же внешне парадный характер носит и шумная, но бесцветная по тематическому материалу увертюра.

В целом музыка «Новгородского богатыря Боеславича» производит неровное впечатление: наряду с интересными находками в ней есть и трафаретные общие места, в которых дарование композитора не нашло яркого выражения.

Написанная годом позже опера «Ямщики на подставе» интересна главным образом разнообразием представленного в ней фольклорного материала и оригинальностью его музыкальной трактовки. Либретто Н. А. Львова не лишено известной обличительной окраски. Его содержание сводится к тому, как вороватый бобыль Филька Пролаза, находящийся в услужении у исправника, пытается обманном путем отдать вместо себя в рекруты молодого ямщика Тимофея, но ему это не удается: разоблаченный перед всем народом, он вынужден идти в солдаты. Мотив несправедливой

der Entwicklung miteinander verflochten und einander angenähert. Hier kann man einen fernen Vorgriff auf die Idee erkennen, die mehr als sechzig Jahre später in Glinkas „Kamarinskaja“ brillant umgesetzt wurde.

Das Finale der Oper ist eine große Massenszene, in der der Chor zu dem folgenden moralisierenden Text singt:

Stärke und Mut wurden belohnt  
Seit jeher, wie auch heute;  
Von dem, von dem wir alle erwarteten,  
Von dem sahen wir alle heute.  
Grüß dich, Fürst mit Fürstinnen,  
Mit allen zukünftigen Kindern.

Musikalisch ist diese Szene im Geiste einer feierlichen Chaconne jedoch weniger interessant. Die Ouvertüre, die zwar lärmend, aber thematisch farblos ist, hat denselben äußerlich paradeartigen Charakter.

Insgesamt macht die Musik des „Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ einen uneinheitlichen Eindruck: neben interessanten Funden gibt es auch schablonenhafte Generalpassagen, in denen das Talent des Komponisten keinen lebendigen Ausdruck gefunden hat.

Die Oper wurde ein Jahr später geschrieben. Die Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ ist vor allem wegen der Vielfalt des darin dargebotenen folkloristischen Materials und der Originalität der musikalischen Interpretation interessant. Das Libretto von N. A. Lwow ist nicht frei von einer gewissen denunziatorischen Färbung. Inhaltlich geht es darum, dass der diebische Bettler Filka Prolasa, der in den Diensten des Inspektors steht, in betrügerischer Absicht einen jungen Kutscher, Timofej, anstelle von sich selbst als Rekruten anwerben will, was ihm jedoch nicht gelingt: er wird vor dem ganzen Volk bloßgestellt und muss

отдачи в рекруты не был новым для русской оперы, уже несколькими годами раньше он получил отражение в «Несчастье от кареты». Но в «Ямщиках на подставе» нет драматических ситуаций, свойственных опере Княжнина и Пашкевича. Рыхлая и малодейственная драматургическая фабула служит только поводом для развертывания ряда забавных комедийных сцен и песенных эпизодов, что подчеркнуто авторским подзаголовком «игрище невзначай».

Есть еще один момент в либретто, указывающий на обстоятельства, с которыми связано возникновение, а возможно, и постановка оперы. Неоднократно на протяжении действия упоминается о приезде «матушки», то есть императрицы Екатерины, а в словах заключительного хора содержится прямое обращение: «Погоди ты у нас, матушка, немножко, от нас со двора никогда яе пора, ура, ура, ура!»

В литературе высказывалось мнение, что «Ямщики на подставе» были написаны в связи с поездкой Екатерины II по южным областям Российской империи в 1787 году, длившейся с начала января до июля (см.: 106, 447). По пути следования императрицы ей устраивались повсюду торжественные встречи и в некоторых городах в ее честь показывались спектакли, поставленные силами местных любителей или крепостных актеров (см.: 99). Возможно, что и либретто Львова было написано с такой же целью. Обладая некоторой долей социального критицизма, опера вместе с тем льстила показному либерализму Екатерины. Ямщика Тимофея и его молодую жену Фадеевну спасает не «безделица», как в «Несчастье от кареты», а приезд великодушной императрицы,

Soldat werden. Das Motiv der ungerechten Rekrutierung war für die russische Oper nicht neu; es war bereits einige Jahre zuvor in „Unglück wegen einer Kutsche“ aufgegriffen worden. Aber in „Die Kutscher auf der Poststation“ gibt es keine dramatischen Situationen, wie sie für die Opern von Knjaschnin und Paschkewitsch typisch sind. Die lockere und wirkungslose dramaturgische Handlung dient nur als Vorwand für die Entfaltung einer Reihe amüsanter Komödienszenen und Gesangseinlagen, was durch den Untertitel des Autors „ein Stück aus Versehen“ unterstrichen wird.

Es gibt noch einen weiteren Moment im Libretto, der auf die Umstände der Entstehung und möglicherweise der Inszenierung der Oper hinweist. Immer wieder wird im Verlauf der Handlung die Ankunft der „Mutter“, d. h. der Kaiserin Katharina, erwähnt, und die Worte des Schlusschors enthalten einen direkten Appell: „Warte mit uns, Mutter, ein Weilchen, es ist nie Zeit für dich, unseren Hof zu verlassen, hurra, hurra, hurra!“

In der Literatur wird vermutet, dass „Die Kutscher auf der Poststation“ im Zusammenhang mit der Reise Katharinas II. in die südlichen Regionen des Russischen Reiches im Jahr 1787 geschrieben wurde, die von Anfang Januar bis Juli dauerte (siehe: 106, 447). Auf der Reise der Kaiserin fanden überall feierliche Treffen statt, und in einigen Städten wurden ihr zu Ehren Aufführungen von lokalen Amateur- oder Leibeigenenschauspielern aufgeführt (siehe: 99). Es ist möglich, dass das Libretto von Lwow zu demselben Zweck geschrieben wurde. Mit einem gewissen Maß an Sozialkritik schmeichelte die Oper gleichzeitig Katharinas scheinbarem Liberalismus. Der Kutscher Timofej und seine junge Frau Fadejewna werden nicht durch eine „Kleinigkeit“ gerettet, wie in „Unglück wegen einer Kutsche“, sondern durch die Ankunft der großmütigen Kaiserin,

покровительствующей своим подданным. Развязка, типичная для некоторых французских комических опер и немецких зингспиелей XVIII века, приобретала в данных обстоятельствах особое значение. Однако сюжетная сторона имеет второстепенное значение в опере Львова и Фомина. Как верно замечает Л. И. Кулакова, «интерес ее в ином — в песнях, которыми она начинается и кончается,— песнях, фактически создающих пьесу» (106, 447).

В «Ямщиках на подставе» широко представлены песни различных жанров. Среди них мы находим высокоценные образцы народно-песенного творчества, ранее нигде не публиковавшиеся. К их числу относится, например, протяжная «Высоко сокол летает», которая была известна в исполнении певца С. Митрофанова. Возможно, что Митрофановым были сообщены и некоторые другие песни, вошедшие в оперу. Есть основания предполагать, что он вместе с руководимым им хором принимал участие и в постановке «Ямщиков» (см.: 117, 192—197). Песни, использованные в «Ямщиках», — «Высоко сокол летает», «Дорогая ты моя матушка», «Во поле береза стояла» — были затем включены в «Собрание народных русских песен» Львова — Прача в тех же вариантах, в которых они даны в опере Фомина.

Не меньший интерес, чем самый выбор песен, представляет их обработка. От довольно примитивных, как правило трехголосных хоровых обработок, характерных для большинства русских народно-бытовых опер XVIII века, хоры «Ямщиков» отличаются своей масштабностью и развитой многоголосной фактурой.

Песенный характер носит и увертюра, непосредственно вводящая в действие. В ней не без основания

die ihre Untertanen bevormundet. Die Auflösung, die für einige französische komische Opern und deutsche Singspiele des 18. Jahrhunderts typisch ist, erhielt unter diesen Umständen eine besondere Bedeutung. In der Oper von Lwow und Fomin ist der Handlungsaspekt jedoch von untergeordneter Bedeutung. Wie L. I. Kulakowa richtig bemerkt, „liegt ihr Interesse woanders - in den Liedern, mit denen sie beginnt und endet - den Liedern, die das Stück tatsächlich schaffen“ (106, 447).

Lieder verschiedener Genres sind in „Die Kutscher auf der Poststation“ stark vertreten. Darunter befinden sich wertvolle Beispiele für das Schaffen von Volksliedern, die bisher nirgendwo veröffentlicht wurden. Dazu gehört z. B. das lange „Hoch fliegt der Falke“, das durch den Auftritt des Sängers S. Mitrofanow bekannt wurde. Es ist möglich, dass Mitrofanow auch einige andere in der Oper enthaltene Lieder überliefert hat. Es besteht Grund zu der Annahme, dass er zusammen mit dem von ihm geleiteten Chor auch an der Aufführung von „Die Kutscher“ beteiligt war (siehe: 117, 192-197). Die in den „Die Kutscher“ verwendeten Lieder - „Hoch fliegt der Falke“, „Meine liebe Mutter“, „Es stand eine Birke auf dem Felde“ - wurden später in Lwow-Pratschs „Sammlung russischer Volkslieder“ in denselben Fassungen aufgenommen, in denen sie in Fomins Oper erscheinen.

Nicht weniger interessant als die Auswahl der Lieder ist ihre Bearbeitung. Die Chöre in „Die Kutscher“ unterscheiden sich von den eher primitiven, meist dreistimmigen Chorarrangements, die für die meisten russischen Volks- und Heimatoper des 18. Jahrhunderts typisch sind, durch ihren Umfang und ihre entwickelte polyphone Struktur.

Auch die Ouvertüre, die direkt in die Handlung einführt, hat einen liedhaften Charakter. Nicht umsonst wurden in ihr

усматривались черты программности. «Она навеяна ритмом быстрой езды, впечатлениями придорожных пейзажей, покрикиваниями и прищелкиваниями ямщика», — замечает А. С. Рабинович (185, 92). В основе, главной партии лежит тема песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь», впервые опубликованная в сборнике Львова — Прага. Ее широкий мелодический размах вызывает ощущение простора и удалства. Композитор взял не весь напев в целом, а только первую его фразу (пример 19). Четырехкратное повторение этой фразы с непрерывным динамическим нарастанием, начиная от *pp*, вызывает эффект постепенного приближения.

Второй элемент главной партии в параллельном миноре с задорным острым ритмом как бы подхлестывает движение (пример 20). Этот мотив с соответствующим тональным изменением повторяется наподобие рефрена и в побочной партии, первое построение которой основано на типичных народных попевках плясового характера (пример 21).

В довольно обширном среднем разработочном разделе развитие осуществляется не столько посредством классических приемов дробления и сжатия, сколько путем сопоставления и вариантного преобразования разных тематических элементов.

Увертюра не имеет устойчивого завершения и непосредственно (*atacca*) переходит в хор, поющий за сценой (в либретто указано: «В середине театр а большой куст, за которым хористов прятать. Слышны издали колокольчик и песня: „Не у батюшки соловей поет“»). По-видимому, эта песня не была заимствована из фольклорного источника и представляет собой очень тонкую стилизацию в народном духе. Особенно примечательна ее

программатические Зüge gesehen. „Sie ist inspiriert vom Rhythmus einer rasanten Fahrt, den Eindrücken der Straßenlandschaft, den Schreien und Schnalzlauten des Kutschers“, notiert A. S. Rabinowitsch (185, 92). Der Hauptteil basiert auf dem Thema des Liedes „Hauptmannstochter, geh nicht um Mitternacht spazieren“, das erstmals in der Sammlung Lwow-Pratsch veröffentlicht wurde. Der weite melodische Rahmen vermittelt ein Gefühl von Weite und Kraft. Der Komponist hat nicht die ganze Melodie übernommen, sondern nur die erste Phrase (Beispiel 19). Die vierfache Wiederholung dieser Phrase mit einem kontinuierlichen dynamischen Aufbau, beginnend mit *pp*, evoziert den Effekt einer allmählichen Annäherung.

Das zweite Element des Hauptteils in parallelem Moll mit einem fröhlichen, scharfen Rhythmus scheint die Bewegung zu beflügeln (Beispiel 20). Dieses Motiv mit einem entsprechenden Tonartwechsel wird wie ein Refrain in der Nebenstimme wiederholt, deren erste Struktur auf typischen Volkstanzmelodien beruht (Beispiel 21).

Im recht umfangreichen Mittelteil erfolgt die Entwicklung weniger durch die klassischen Techniken der Fragmentierung und Komprimierung, sondern vielmehr durch das Nebeneinanderstellen und die variantenreiche Umwandlung verschiedener thematischer Elemente.

Die Ouvertüre hat keinen festen Schluss und geht direkt (*atacca*) in den hinter der Bühne singenden Chor über (im Libretto heißt es: „In der Mitte des Theaters steht ein großer Busch, hinter dem die Chorsänger versteckt sind. Aus der Ferne sind eine Glocke und ein Lied zu hören: „Die Nactigall singt nicht in Väterchens Haus““). Offensichtlich wurde dieses Lied nicht aus einer volkstümlichen Quelle entlehnt und ist eine sehr subtile Stilisierung im Geiste des Volkes. Besonders bemerkenswert

многоголосная фактура: отдельные попевки основной темы проходят в разных голосах хора, обладающих высокой степенью мелодической самостоятельности. Композитору удалось таким образом чутко воспроизвести подголосочную фактуру русских хоровых народных песен (пример 22).

О втором хоре «Высоко сокол летает» было уже много написано. В основе его лежат подлинная народная песня лирически протяжного склада, которую Львов в предисловии к «Собранию народных русских песен» выделяет как одну из древнейших и самых замечательных по «разнообразности армонических перемен» (мы сказали бы теперь — ладовому богатству). В другом месте он замечает, что песни, аналогичные ей по характеру, часто «начинаются выходкою одного голоса, а возвышаются потом общим хором».

Запево-припевочное построение сохранено и в опере: сначала запевают два тенора, затем вступает хор, причем хоровой припев расширен за счет полифонической разработки отдельных мотивов песенной мелодии<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> В сборнике Львова — Прача разные голоса были механически «вытянуты» в одну мелодическую линию, что привело в некоторых местах к интонационной шероховатости и искусственности (см.: 23, 20—22; 198, 28—80).

В полифоническое развитие включается и оркестр, который не просто удваивает голоса хора, но временами создает самостоятельные подголоски.

В творчестве русских композиторов XVIII века мы не находим другого равного по масштабу примера

ist seine mehrstimmige Struktur: einzelne Gesänge des Hauptthemas werden in verschiedenen Stimmen des Chores gesungen, die ein hohes Maß an melodischer Eigenständigkeit aufweisen. Auf diese Weise gelang es dem Komponisten, die subvokalisierte Struktur russischer Chor-Volkslieder einfühlsam wiederzugeben (Beispiel 22).

Über den zweiten Refrain „Hoch fliegt der Falke“ ist schon viel geschrieben worden. Er basiert auf einem authentischen Volkslied von lyrischer und ausgedehnter Struktur, das Lwow in seinem Vorwort zu den „Gesammelten Russischen Volksliedern“ als eines der ältesten und bemerkenswertesten in Bezug auf die „Vielfalt der harmonischen Veränderungen“ (wir würden heute sagen - harmonischen Reichtum) bezeichnet. An anderer Stelle merkt er an, dass ähnliche Lieder oft „mit einer einzigen Stimme beginnen und dann von einem allgemeinen Refrain gesteigert werden“.

Die Strophen-Refrain-Struktur wurde auch in der Oper beibehalten: zuerst singen zwei Tenöre, dann tritt der Chor ein, wobei der Chor-Refrain durch eine polyphone Entwicklung einzelner Motive der Liedmelodie erweitert wird<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> In der Sammlung von Lwow-Pratsch wurden die verschiedenen Stimmen mechanisch in eine melodische Linie „hineingezogen“, was an einigen Stellen zu intonatorischer Rauheit und Künstlichkeit führte (siehe: 23, 20-22; 198, 28-80).

Auch das Orchester wird in die polyphone Entwicklung einbezogen, indem es die Stimmen des Chores nicht nur verdoppelt, sondern bisweilen eigenständige Nebenstimmen bildet.

Im Werk der russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts finden wir kein anderes Beispiel für eine komplexe polyphone Entwicklung eines



сложной многоголосной разработки народной песни.

На подлинном фольклорном материале построены и остальные номера «Ямщиков на подставе», но трактовка народно-песенных тем в них большей частью довольно свободна. Фомин не придерживается в точности оригинала и наносит на мелодический рисунок песен свою авторскую ретушь.

Как одну из особенностей оперы надо отметить преобладание ансамблевого начала. В ней только один сольный номер — песня Тимофея «Ретиво сердце молодецкое» (№ 3), основанная на мелодии народной песни городского типа «Дорогая ты моя матушка». Остальные номера написаны в форме дуэта, трио или квартета, иногда с участием хора.

Дуэт двух ямщиков Тимофея и Яньки (№ 4) интересен соединением песенных попевок с речевой интонацией. Реплики обоих персонажей построены на попевках плясовых песен «Ах, во саду, саду, люблю садовую» и «Во саду ли, в огороде», сходных ритмически, а отчасти и интонационно, но различных по своей ладовой окраске (пример 23). Сопоставление мажора и минора оттеняет бодрый тон речи Яньки и тревогу Тимофея, которому грозит рекрутчина и разлука с молодой женой.

Примечателен терцет с хором «Во поле береза бушевала» (№ 8). Широко популярная плясовая песня здесь переосмыслена и приобретает характер лихости и удалства. Слова терцета были сочинены Львовым с использованием отдельных поэтических элементов народной песни. Изменение одного слова в первой строке — «бушевала» вместо «стояла» — меняет эмоциональный строй текста. Стремительный же темп

Volksliedes auf einer gleichmäßigen Skala.

Die übrigen Nummern von „Die Kutscher auf der Poststation“ basieren auf authentischem Folklorematerial, aber die Interpretation der Volksliedthemen in ihnen ist meist recht frei. Fomin hält sich nicht genau an das Original und fügt dem melodischen Muster der Lieder seine eigene Autorenretusche hinzu.

Eine der Besonderheiten der Oper ist die Vorherrschaft des Ensemble-Anfangs. Es gibt nur eine Solonummer in der Oper - Timofeys Lied „Ein beflissenes Herz eines jungen Mannes“ (Nr. 3), das auf der Melodie eines städtischen Volksliedes „Meine liebe Mutter“ basiert. Die übrigen Nummern sind in Form eines Duos, Trios oder Quartetts geschrieben, manchmal mit Beteiligung eines Chors.

Das Duett der beiden Kutscher Timofey und Janka (Nr. 4) ist interessant, weil es Liedmelodien mit Sprachintonation verbindet. Die Zeilen der beiden Figuren basieren auf den Gesängen der Tanzlieder „Ach, im Garten, im Garten, ich liebe den Garten“ und „Im Garten, im Gemüsegarten“, die rhythmisch und teilweise intonatorisch ähnlich sind, sich aber in ihrer Harmonie unterscheiden (Beispiel 23). Die Gegenüberstellung von Dur und Moll unterstreicht den heiteren Ton von Jankas Rede und die Angst von Timofej, der von der Einberufung und der Trennung von seiner jungen Frau bedroht ist.

Bemerkenswert ist das Terzett mit dem Refrain „Auf dem Felde stand eine Birke“ (Nr. 8). Das weit verbreitete Tanzlied wird hier neu interpretiert und erhält den Charakter von Verwegenheit und Kühnheit. Der Text des Terzetts wurde von Lwow unter Verwendung bestimmter poetischer Elemente des Volksliedes verfasst. Die Änderung eines Wortes in der ersten Zeile – „tobend“ statt „stehend“ - verändert die emotionale Struktur des Textes. Das

музыки, бойкие «перехваты» мелодии разными исполнителями (Тимофей, затем Фадеевна и Янька) создают настроение безудержного веселья и разгула, достигающее кульминации в последнем куплете, где к солистам присоединяется хор. Весь этот номер идет с сопровождением одних струнных, которые играют все время *piccato*, подражая звучанию балалайки<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> В авторской партитуре на первой странице сверху приписана нотная строчка с указанием: «строй балалайки». В соответствующем месте либретто дана ремарка: «Ладя балалайку на колени, в оркестре мандолина играет». Но композитор, по-видимому, отказался от мысли ввести в оркестр мандолину или балалайку, прибегнув к уже использованному в русской опере приему имитирования балалаечной звучности с помощью *piccato* смычковых.

В заключительном хоре «Вы раздайтесь, расступитесь» использованы начальные слова плясовой песни, напев которой, однако, .значительно изменен и сохраняет только ритмический рисунок. Центр тяжести перенесен на оркестровое развитие. Ровное скандирование хора расцвечивается оживленными фигурациями струнных, напоминающими народные приемы инструментального варьирования мелодии.

Совершенно иная образная сфера нашла отражение в следующей опере Фомина - «Американцы», либретто которой принадлежит И. А. Крылову: Действие ее происходит где-то в Южной Америке в период покорения индейских племен испанцами. «Гишпанский вельможа» дон Гусман со своим неизменным спутником Фолетом отправляется на поиски

rasante Tempo der Musik und die munteren „Eingriffe“ in die Melodie durch verschiedene Interpreten (Timofei, dann Fadejewna und Janka) schaffen eine Stimmung von hemmungslosem Spaß und Ausgelassenheit, die in der letzten Strophe, in der die Solisten vom Chor begleitet werden, einen Höhepunkt erreicht. Die ganze Nummer wird nur von Streichern begleitet, die die ganze Zeit *piccato* spielen und so den Klang der Balalaika imitieren<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> In der Partitur des Autors ist auf der ersten Seite oben eine Notenzeile mit der Angabe: „Balalaika-Formation“. An der entsprechenden Stelle im Libretto findet sich die Bemerkung: „Die Balalaika auf meinen Schoß legend, spielt die Mandoline im Orchester“. Aber der Komponist hat offenbar die Idee aufgegeben, eine Mandoline oder Balalaika in das Orchester einzuführen, und auf die bereits in der russischen Oper verwendete Technik zurückgegriffen, den Balalaika-Klang mit *Piccicato*-Bögen zu imitieren.

Im Schlusschor „Macht euch auf, macht Platz“ werden die Anfangsworte eines Tanzliedes verwendet, dessen Melodie jedoch stark verändert wurde und nur noch das rhythmische Muster enthält. Der Schwerpunkt wird auf die orchestrale Entwicklung verlagert. Der sanfte Gesang des Chors wird durch lebhaftere Figurationen der Streicher gefärbt, die an die volkstümlichen Methoden der instrumentalen Variation der Melodie erinnern.

Eine ganz andere Vorstellungswelt spiegelt sich in Fomins nächster Oper – „Die Amerikaner“, deren Libretto von I. A. Krylow stammt: die Handlung spielt irgendwo in Südamerika zur Zeit der Eroberung der Indianerstämme durch die Spanier. Der „Gischpanski-Edelmann“ Don Gusman begibt sich mit seinem ständigen Begleiter Foleta auf die Suche nach seiner Schwester Elvira,

сестры Эльвиры, захваченной в плен «начальником американцев» Ацемом. По пути они встречают сестер Ацема Цимару и Сорету и влюбляются в них. Ацем, застигая своих сестер ночью в лесу во время свидания с испанцами, приходит в неистовый гнев, повелевает схватить дерзких пришельцев и предать их огню. Вбегает Эльвира и молит о спасении брата. Ацем, узнав, что Гусман брат Эльвиры, отменяет казнь. Тут поспевают отряд вооруженных испанцев, связывающих Ацема. Но Гусман отвечает на великодушие «американца» тем лее и приказывает его освободить. Опера кончается общим согласием: три счастливые пары — Гусман с Цимарой, Фолет с Соретой и Ацем с Эльвирой — все вместе отправляются в Испанию.

Этот бесхитростный сюжет носит, казалось бы, чисто анекдотический характер. Но в тексте оперы есть ряд не совсем невинных с точки зрения тогдашних российских властей моментов, которые могли вызывать нежелательные ассоциации с отечественной действительностью. Это и послужило причиной того, что «Американцы» долгое время не были поставлены. Директор театра П. А. Соймонов указывал, в частности, на сцену готовящегося сожжения двух европейцев, которая, по его словам, может «револютировать» (та есть возмущать) слушателей. Если вспомнить о непрекращающихся крестьянских восстаниях в последний период царствования Екатерины II и расправах, чинимых над помещиками их крепостными, то легко себе представить, чего опасался этот высокопоставленный царский чиновник.

Крылов, которого уже не в первый раз постигла неудача на поприще оперного либреттиста, реагировал на

die von dem „Häuptling der Amerikaner“ Azem gefangen genommen wurde. Unterwegs lernen sie Azems Schwestern Zimara und Soreta kennen und verlieben sich in sie. Als Azem seine Schwestern nachts im Wald ertappt, während sie mit den Spaniern unterwegs sind, wird er wütend und befiehlt, die unverschämten Fremden zu ergreifen und ins Feuer zu werfen. Elvira rennt hinein und fleht um die Rettung ihres Bruders. Als Azem erfährt, dass Gusman Elviras Bruder ist, sagt er die Hinrichtung ab. Ein Trupp bewaffneter Spanier stürmt herein und fesselt Azem. Doch Gusman erwidert die Großzügigkeit des „Amerikaners“ auf die gleiche Weise und ordnet seine Freilassung an. Die Oper endet mit einer allgemeinen Übereinkunft: die drei glücklichen Paare - Gusman und Zimara, Folet und Soreta sowie Azem und Elvira - reisen alle gemeinsam nach Spanien ab.

Diese raffinierte Handlung ist scheinbar rein anekdotischer Natur. Der Text der Oper enthält jedoch eine Reihe von Momenten, die aus der Sicht der damaligen russischen Behörden nicht ganz unschuldig waren und unerwünschte Assoziationen mit der heimischen Realität hervorrufen konnten. Dies war der Grund, warum „Die Amerikaner“ lange Zeit nicht inszeniert wurde. Der Theaterdirektor P. A. Soimonow verwies insbesondere auf die Szene der drohenden Verbrennung zweier Europäer, die seiner Meinung nach das Publikum „empören“ könnte. erinnert man sich an die unaufhörlichen Bauernaufstände in der letzten Regierungszeit Katharinas II. und an die Massaker an Grundherren durch ihre Leibeigenen, kann man sich leicht vorstellen, was dieser hochrangige zaristische Beamte befürchtete.

Krylow, der nicht zum ersten Mal als Opernlibrettist gescheitert war, reagierte auf die Ablehnung von „Die Amerikaner“

отклонение «Американцев» очень остро. В письме к Соймонову по этому поводу он писал, отстаивая необходимость сцены жертвоприношения: «Во-первых, что сочиняя сию оперу, я имел намерение забавлять, трогая сердца, и в сем то состоит должность автора, ибо вывезть на театр шута не есть еще сделать драмму.

Смешить безрассудно—дар подлая души.

И я думал, что вашему превосходительству для театра угодна опера, где можно и смеяться, и чувствовать, — я же писал не комическую, но героическую оперу: образ писания, который и в драммах и в музыкальных творениях от публики принимается, чему свидетельствует опера „Французской Дезертёр“ и многие другие драмы Мольера, Мерсьера и Бомарше» (125, 400).

Как видно из этих слов, образцом для Крылова в данном случае служила высокая классическая комедия и французская комическая опера зрелого периода, приближающаяся часто к сентиментальной драме. В «Американцах» есть и героический элемент, связанный с борьбой народа за свободу и независимость, и ряд драматических ситуаций, разрешаемых, однако, в комедийном плане. Свой замысел Крылов облек в драматургическую форму, типичную для итальянской оперы-буффа. Здесь соблюдены все основные ее каноны. В опере шесть действующих лиц, группирующихся попарно: Гусман и Цимара, Ацем и Эльвира, Фолет и Сорета. Характерной ее чертой является обилие ансамблей: два дуэта, два квартета, квинтет и, наконец, развернутые финалы, в которых участвуют все действующие лица.

sehr heftig. In einem Brief an Soimonow schrieb er aus diesem Anlass und verteidigte die Notwendigkeit der Opferszene: „Erstens, dass ich mit der Komposition dieser Oper die Absicht hatte, zu amüsieren und die Herzen zu berühren, und das ist die Position des Autors, denn einen Narren auf das Theater zu bringen, ist noch kein Drama.

Dummes Lachen ist die Gabe einer bösen Seele.

Und ich dachte, dass Euer Exzellenz eine Oper für das Theater mögen würden, in der man sowohl lachen als auch fühlen kann - ich schrieb keine komische, sondern eine heroische Oper: ein Bild der Schrift, das sowohl in Dramen als auch in musikalischen Schöpfungen vom Publikum akzeptiert wird, wie die Oper „Der französische Deserteur“ und viele andere Dramen von Molière, Mercier und Beaumarchais beweisen“ (125, 400).

Wie aus diesen Worten hervorgeht, war das Vorbild für Krylow in diesem Fall die hohe klassische Komödie und die französische komische Oper der reifen Periode, die sich oft dem sentimentalen Drama annähert. In „Die Amerikaner“ gibt es ein heroisches Element, das mit dem Kampf des Volkes für Freiheit und Unabhängigkeit verbunden ist, und eine Reihe dramatischer Situationen, die jedoch auf komödiantische Weise gelöst werden. Krylow kleidete seine Idee in eine dramaturgische Form, die typisch für die italienische Opera buffa ist. Alle ihre Grundregeln werden hier beachtet. Die Oper hat sechs Schauspieler, die in Paaren auftreten: Gusman und Zimara, Azem und Elvira, Folet und Soreta. Charakteristisch für die Oper ist die Fülle der Ensembles: zwei Duette, zwei Quartette, ein Quintett und schließlich das ausgedehnte Finale, an dem alle Akteure beteiligt sind.

Музыку «Американцев» критиковали за некоторую ее «нейтральность» и отсутствие национальной характерности. «В его (Фомина) музыке, — писал А. С. Рабинович, — нет ни воплощения руководящей антитезы идиллических туземцев и порочных колонизаторов, ни индивидуальных зарисовок отдельных персонажей» (185, 97). Что касается первого, то сам литературный материал не давал основания для национальных характеристик: испанцы и американцы в крыловском либретто говорят одинаковым языком и легко друг друга понимают. Упрек же в неиндивидуализированности персонажей вряд ли можно считать справедливым. Образы действующих лиц очерчены достаточно определенно, хотя их музыкальная обрисовка и носит обобщенный, типизированный характер.

Фомин следовал в «Американцах» сложившимся формам и стилистическим канонам итальянской оперы-буффа в пору ее высокой зрелости, представленной именами таких выдающихся мастеров, как Пиччинни и Паизиелло. Исключение составляла только замена речитативов разговорными сценами, что было связано с традицией русского музыкального театра, устойчиво сохранявшейся вплоть до появления глинкаевского «Сусанина». Если музыка «Американцев» и не отличается особой оригинальностью, то она привлекает мелодической свежестью, остроумием характеристик, тонкостью и изяществом фактуры, наконец, мастерством построения больших, развернутых ансамблевых сцен.

В обрисовке трех пар действующих лиц — условно говоря, лирической, героической и комической — композитор пользуется различными средствами, Первая из них наименее интересна и характерна. Партия

Die Musik von „Die Amerikaner“ wurde wegen ihrer „Neutralität“ und ihres Mangels an nationalem Charakter kritisiert. „In seiner (Fomins) Musik“, schrieb A. S. Rabinowitsch, „gibt es weder die Verkörperung des leitenden Gegensatzes von idyllischen Eingeborenen und böartigen Kolonisatoren noch individuelle Skizzen einzelner Charaktere“ (185, 97). Was ersteres betrifft, so gibt die literarische Vorlage selbst keinen Anlass für eine nationale Charakterisierung: die Spanier und Amerikaner in Krylows Libretto sprechen dieselbe Sprache und verstehen sich problemlos. Der Vorwurf, die Figuren seien nicht individualisiert, kann kaum als gerechtfertigt angesehen werden. Die Bilder der Figuren sind ziemlich eindeutig, auch wenn ihre musikalische Darstellung verallgemeinert und typisiert ist.

In „Die Amerikaner“ folgte Fomin den etablierten Formen und dem stilistischen Kanon der italienischen Opernbühne zur Zeit ihrer hohen Reife, die durch die Namen so herausragender Meister wie Piccinni und Paisiello repräsentiert wird. Die einzige Ausnahme war die Ersetzung der Rezitative durch gesprochene Szenen, was mit der Tradition des russischen Musiktheaters zusammenhing, die bis zum Erscheinen von Glinkas „Sussanin“ beibehalten wurde. Auch wenn die Musik von „Die Amerikaner“ nicht besonders originell ist, besticht sie doch durch ihre melodische Frische, den Witz ihrer Charakterisierungen, die Subtilität und Eleganz ihrer Struktur und schließlich durch die meisterhafte Konstruktion großer, ausgedehnter Ensembleszenen.

Der Komponist verwendet verschiedene Mittel, um die drei Charakterpaare - das lyrische, das heroische und das komische - darzustellen, wobei das erste das am wenigsten interessante und

Гусмана — стандартное амплуа лирического тенора — музыкально довольно бесцветна. Не лишена привлекательности партия его избранницы Цимары, хотя и она основана на общеупотребительных приемах характеристики такого рода персонажей в опере-буффа. Музыкальный портрет этой героини дан в ее арии из I действия, особенно выразительна первая часть арии с томными интонациями вздохов и нежно воркующими флейтами в оркестровых ритурнелях (пример 24).

Иными красками обрисована Сорета. Она наивнее и простодушнее своей сестры, чувства ее проще и, может быть, искреннее и непосредственнее. В пасторально окрашенной арии из I действия, где она высказывает свои мечты о беззаботной жизни с Фолетом на лоне природы, мягкий и светлый лиризм соединяется с известной долей иронии (пример 25).

Но Сорета не только мечтает, она умеет, когда нужно, и постоять за себя. Ее характеристику дополняет комический дуэт с Фолетом из второй картины I действия, воспроизводящий их забавную перебранку. Родная сестра «начальника американцев» превращается здесь в бойкую разбитную субретку, вполне под стать избраннику — плебею. Весь дуэт построен на коротких имитационных репликах, произносимых торопливой скороговоркой (пример 26).

Образы Эльвиры и Ацема не укладываются в рамки традиционных амплуа оперы-буффа. Именно они являются носителями того героического начала, которое подчеркивал в своем замысле Крылов. Патетические интонации в партии Эльвиры достигают порой драматического звучания. Центральный момент ее партии — большая ария в начале II действия

характеристична. Гусманс Rolle - die Standardrolle des lyrischen Tenors - ist musikalisch eher farblos. Die Rolle seiner geliebten Zimara ist nicht unattraktiv, obwohl sie auf den üblichen Methoden der Charakterisierung solcher Figuren in der Opera buffa beruht. Ein musikalisches Porträt dieser Heldin findet sich in ihrer Arie aus dem ersten Akt. Der erste Teil der Arie ist besonders ausdrucksstark, mit schmachtenden Seufzern und sanft gurrenden Flöten in den Orchesterritornellen (Beispiel 24).

Soreta ist in anderen Farben gemalt. Sie ist naiver und einfältiger als ihre Schwester, ihre Gefühle sind einfacher und vielleicht auch aufrichtiger und direkter. In der pastoral gefärbten Arie aus dem ersten Akt, in der sie ihre Träume von einem sorglosen Leben mit Folet im Schoß der Natur zum Ausdruck bringt, verbindet sich weiche und leichte Lyrik mit einem gewissen Maß an Ironie (Beispiel 25).

Aber Soreta träumt nicht nur, sie kann auch für sich selbst eintreten, wenn es nötig ist. Ihre Charakterisierung wird durch ein komisches Duett mit Folet im zweiten Akt des ersten Aktes ergänzt, in dem ihr amüsanter Gezänk wiedergegeben wird. Die einheimische Schwester des „Häuptlings der Amerikaner“ verwandelt sich hier in eine übermütige, schmetternde Subrette, ganz nach dem Geschmack ihres auserwählten Plebejers. Das ganze Duett besteht aus kurzen imitatorischen Zeilen, die in einer eiligen Kurzschrift gesprochen werden (Beispiel 26).

Die Bilder von Elvira und Azem passen nicht in die traditionellen Rollen einer Opera buffa. Sie sind die Träger des heroischen Anfangs, den Krylow in seiner Idee hervorhob. Die pathetischen Intonationen in Elvira's Rolle erreichen manchmal einen dramatischen Klang. Das zentrale Moment ihrer Rolle ist die große Arie zu Beginn des zweiten Aktes, „Ich sehe das Schlachtfeld“. Zu diesem Zeitpunkt findet hinter der Bühne eine

«Вижу поле я сраженья». В это время за сценой происходит бой между отрядами Гусмана и Ацема, оканчивающийся победой последнего и захватом в плен двух испанцев. Музыка арии, выражающей страх и беспокойство Эльвиры, вместе с тем содержит в себе изобразительное начало, приближаясь к типу батально-описательных арий оперы-серия с характерными для них фанфарными ходами мелодии по ступеням аккордов, стремительными гаммообразными пассажами, тремоло, синкопами и т. п. Структура арии приближается к сонатной форме с тематически родственными главной и побочной партиями (пример 27а, б).

Что касается партии воинственного индейского вождя Ацема, то она получилась довольно схематичной и трафаретной. Он характеризуется фанфарными оборотами, сопровождающими каждый его выход, причем большей частью в той же самой тональности (пример 28 а, б).

Самая яркая фигура в опере — это, бесспорно, Фолет, которому либреттист и композитор уделили наибольшее внимание. У него три арии, тогда как остальные действующие лица имеют по одной или по две арии. При этом арии Фолета отличаются развернутостью масштабов и порой (ария в I действии — «Здесь кто-то есть — не обманулся!») представляют собой целую сцену.

Фолет напоминает известные образы мировой литературы — Санчо Пансо, Лепорелло, а отчасти, может быть, и прямо списан с них Крыловым. Ловкий, пронырливый слуга, признающийся сам в минуту грозящей смерти, что он был «великий плут», трус и бездельник, Фолет вместе с тем не лишен здравого смысла и высказывает иногда острые, меткие суждения. Так, поссорившись со своим господином доном Гусманом, он говорит:

Schlacht zwischen Guscman und Azems Truppen statt, die mit dem Sieg der letzteren und der Gefangennahme von zwei Spaniern endet. Die Musik der Arie, die Elviras Angst und Beklemmung zum Ausdruck bringt, enthält gleichzeitig einen bildhaften Anfang, der sich dem Typus der kampfbeschreibenden Arien der Opera seria annähert, mit ihren charakteristischen fanfarenartigen Melodiepassagen durch Akkordschritte, schnelle leiterartige Passagen, Tremoli, Synkopen usw. Die Struktur der Arie nähert sich der Sonatenform mit thematisch verwandten Haupt- und Nebenstimmen (Beispiel 27a, b).

Die Rolle des kriegerischen Indianerhäuptlings Azem ist eher schematisch und schablonenhaft ausgefallen. Sie ist gekennzeichnet durch Fanfarenschwünge, die jeden seiner Abgänge begleiten, und zwar zumeist in derselben Tonart (Beispiel 28 a, b).

Die auffälligste Figur der Oper ist zweifellos Folet, dem der Librettist und Komponist die meiste Aufmerksamkeit widmete. Er hat drei Arien, während die anderen Akteure jeweils eine oder zwei Arien haben. Gleichzeitig zeichnen sich Folets Arien durch ihren großen Umfang aus und bilden manchmal (die Arie im ersten Akt — „Hier ist jemand - ich habe mich nicht getäuscht!“) eine ganze Szene.

Folet ähnelt den bekannten Figuren der Weltliteratur - Sancho Panso, Leporello - und wurde von Krylow vielleicht teilweise direkt von ihnen kopiert. Folet ist ein flinker, gewitzter Diener, der im Moment seines drohenden Todes selbst zugibt, dass er „ein großer Schurke“, ein Feigling und ein Faulpelz war, aber gleichzeitig ist er nicht frei von gesundem Menschenverstand und trifft manchmal scharfe, treffende Urteile. So sagt er nach einem Streit mit seinem Herrn Don

«Кланяюсь за твою любовь. Она самая сентиментальная: на конюшню, да в палки. Экая любовь выехала! — Я знаю все твои силлогизмы: первая посылка — пятьдесят палок; вторая — прибавь ему; ломай руки и ноги — вот те заключение!» Обличительный смысл этих слов легко достигал цели в крепостнической России.

Прямые или косвенные намеки на родные российские нравы есть и в ариях Фолета. Первая его ария «Что начать теперь?» обращена в «публику», подобно знаменитой арии моцартовского Фигаро «Мужья, откройте очи!» Размышляя о том, ехать ли ему вместе с Соретой в Европу или остаться в Америке у ее сородичей, Фолет вспоминает о легких нравах европейских женщин и их любви к роскоши, необходимости заискивать перед знатными господами, нечестности судей и приходит к заключению:

С ними жизни быв не рад,  
Буду беден и рогат,  
Сверх того жене наряды —

Нет, терпеть сии досады

Я не в силах навсегда;  
Нет, не еду я туда.

Ария начинается речитативом *accompagnato*, в котором краткие реплики Фолета прерываются длительными паузами, заполняемыми звучанием оркестра. С помощью этого приема остроумно передается растерянность тугодума Фолета, с трудом собирающегося с мыслями (пример 29).

В самой арии, построенной трехчастно, используются приемы комедийной характеристики, типичные для амплуа баса-буффо: скороговорка, стаккато, упорное повторение одних и тех же коротких

Gusman: „Ich verneige mich vor deiner Liebe. Sie ist die sentimentalste: im Pferdestall, ja im Gehölz. Solche Liebe ist aus! - Ich kenne alle deine Syllogismen: die erste Prämisse sind fünfzig Stöcke; die zweite, füge sie hinzu; breche Arme und Beine - das ist die Schlussfolgerung!“ Die denunziatorische Bedeutung dieser Worte erreichte im Russland der Leibeigenschaft leicht ihren Zweck.

Direkte oder indirekte Anspielungen auf die russischen Sitten finden sich auch in den Arien von Folet. Seine erste Arie „Was nun?“ ist an das „Publikum“ gerichtet, ähnlich wie die berühmte Arie aus Mozarts Figaro „Männer, öffnet die Augen!“ Während er darüber nachdenkt, ob er mit Soreta nach Europa gehen oder bei ihren Verwandten in Amerika bleiben soll, erinnert sich Folet an die leichten Manieren der europäischen Frauen und ihre Liebe zum Luxus, an die Notwendigkeit, sich bei den Adligen einzuschmeicheln, an die Unehrllichkeit der Richter und kommt zu dem Schluss:

Mit ihnen war ich nicht glücklich,  
Ich werde arm und gehöhrt sein,  
Darüber hinaus die Kleider meiner Frau

-  
Nein, diese Unannehmlichkeiten zu ertragen

Ich bin nicht für immer in der Lage;  
Nein, ich fahre nicht dorthin.

Die Arie beginnt mit einem *Accompagnato*-Rezitativ, bei dem Folets kurze Zeilen durch lange Pausen unterbrochen werden, die vom Orchesterklang gefüllt werden. Diese Technik vermittelt auf witzige Weise Folets Verwirrung, während er darum ringt, seine Gedanken zu sammeln (Beispiel 29).

Die Arie selbst, die aus drei Teilen besteht, verwendet die für die Bass-*Buffo*-Rolle typischen Techniken der komödiantischen Charakterisierung: Kürze, *Staccato* und ständige Wiederholung der gleichen kurzen



мелодических фраз. Как любопытную характеристическую деталь можно отметить удвоение фаготами вокальной партии или своеобразную их переключку с голосом (пример 30).

Не менее интересна и вторая ария Фолета, остающегося ночью в одиночестве среди глухого леса. Во вступительном Adagio страх и трепет перетрусившего «героя» передаются посредством пародийного использования приемов, служивших в опере-серия для выражения трагической скорби и ужаса: внезапные динамические контрасты, тремоло струнных, неаполитанские обороты в гармонии. Но вспомнив о своей заветной бутылочке, Фолет прикладывает к ней, и его страх сменяется радостным весельем (Vivace). Выделяется эпизод Andantino в духе грациозного, жеманного гавота, где Фолет пьет за здоровье своих друзей и «всех четырех света стран» (пример 31).

Введение в партию простонародного комедийного персонажа этого манерного аристократического танца носит также пародийный характер, напоминая использование Моцартом менуэта в арии Лепорелло. Тонко и остроумно написано заключение арии, в котором постепенное затухание оркестровой звучности изображает засыпающего Фолета.

Третья ария Фолета, из II действия, не вносит существенно нового в его музыкальную характеристику, но интересна по тексту и сценической ситуации. Слуга, возмущенный неблагодарностью своего господина, обращается к нему с дерзкими, вызывающими словами, которые, наверное, не решился бы произнести, находясь в Европе:

melodischen Phrasen. Als kuriosos charakteristisches Detail kann man die Verdoppelung der Gesangsstimme durch die Fagotte oder ihren eigentümlichen Einsatz mit der Singstimme bemerken (Beispiel 30).

Nicht weniger interessant ist die zweite Arie von Folet, die er nachts allein in einem abgelegenen Wald singt. Im einleitenden Adagio werden die Angst und die Beklemmung des überwältigten „Helden“ durch den parodistischen Einsatz von Techniken vermittelt, die in der Opera seria verwendet werden, um tragischen Kummer und Schrecken auszudrücken: plötzliche dynamische Kontraste, Tremolo-Streicher, neapolitanische Wendungen in der Harmonik. Aber als Folet sich an seine geliebte Flasche erinnert, berührt er sie, und seine Angst wird durch freudige Heiterkeit ersetzt (Vivace). Die Andantino-Episode zeichnet sich durch den Geist einer anmutigen Gavotte aus, in der Folet auf die Gesundheit seiner Freunde und „alle vier Länder der Welt“ trinkt (Beispiel 31).

Die Einführung dieses manierten aristokratischen Tanzes in die Rolle einer gewöhnlichen komischen Figur hat auch parodistischen Charakter und erinnert an Mozarts Verwendung des Menuetts in der Arie des Leporello. Der Schluss der Arie ist subtil und witzig geschrieben, wobei das allmähliche Ausklingen des Orchesterklangs das Einschlafen von Folet darstellt.

Die dritte Arie von Folet aus dem zweiten Akt trägt nicht viel zu seiner musikalischen Charakterisierung bei, ist aber in Bezug auf Text und Bühnensituation interessant. Der Diener, verärgert über die Undankbarkeit seines Herrn, wendet sich mit frechen, trotzig Worten an ihn, die er in Europa wahrscheinlich nicht zu sagen gewagt hätte:

Зватых гнев немножко вздорен,  
Не охотник я сносить.  
Хоть не знатен, не чиновен,  
Но я всем буду здесь ровен.

Самое примечательное в «Американцах» — это большие развернутые ансамбли, приходящиеся на наиболее напряженные критические моменты действия. Одним из таких ансамблей является квинтет в I действии. Содержание его таково: Сорета и Фолет, Цимара и Гусман ищут друг друга в ночной тьме<sup>18</sup>, пробираясь ощупью через лесную чащу.

<sup>18</sup> В партитуре указано: «La notte» («Ночь»).

Вдруг слышится грозный голос Ацема, преследующего ненавистных европейцев и своих неблагодарных сестер. Цимара и Сорета, а вместе с ними и Фолет трепещут от страха, умоляя Гусмана спасти их. В конце концов двум влюбленным парам удается потихоньку неслышно уйти. Ацем, оставаясь один, в ярости грозит обagrить поле кровью пришельцев.

Весь этот большой ансамбль разделяется на несколько частей: 1. Tempo giusto, до мажор — на фоне лесных шорохов (тремоло и «кружащиеся» фигуры струнных) перекликаются две пары, пришедшие на свидание. 2. Vivace, ми-бемоль мажор (тональность Ацема) — комическая ситуация, при которой преследователь и его жертвы, находясь рядом, не видят друг друга и сетуют на ночную темноту. 3. Allegro assai до минор — неистовство Ацема и ужас преследуемых достигают своего предела. 4. Adagio, ми-бемоль мажор — небольшой эпизод благополучного спасения двух

Der Zorn der Angeber ist etwas lächerlich,  
Ich bin nicht derjenige, der ihn ertragen möchte.  
Obwohl ich nicht gebildet oder angesehen bin,  
Aber ich werde hier allen gleich sein.

Am bemerkenswertesten in „Die Amerikaner“ sind die großen erweiterten Ensembles, die in den intensivsten kritischen Momenten der Handlung auftreten. Ein solches Ensemble ist das Quintett im ersten Akt. Sein Inhalt ist folgender: Soreta und Folet, Zimara und Gusman suchen einander in der Dunkelheit der Nacht<sup>18</sup> und tasten sich durch den Wald.

<sup>18</sup> In der Partitur steht „La notte“ („Die Nacht“).

Plötzlich ertönt die bedrohliche Stimme von Azem, der die verhassten Europäer und seine undankbaren Schwestern verfolgt. Zimara und Soreta, und mit ihnen Folet, zittern vor Angst und flehen Gusman an, sie zu retten. Schließlich gelingt es den beiden verliebten Paaren, leise und ungehört zu verschwinden. Azem, der allein ist, droht, das Feld mit dem Blut der Fremden zu besudeln.

Dieses ganze große Ensemble ist in mehrere Teile gegliedert: 1. Tempo giusto, in C-Dur - vor dem Hintergrund von Waldrauschen (Tremolo und „wirbelnde“ Streicherfiguren) eboten zwei Paare bei einem Rendezvous. 2. Vivace, Es-Dur (Azem-Tonart) - eine komische Situation, in der der Verfolger und seine Opfer einander nicht sehen und sich über die nächtliche Dunkelheit beklagen, obwohl sie sich nahe sind. 3. Allegro assai in c-Moll - Azems Raserei und der Schrecken der Verfolgten erreichen ihren Höhepunkt. 4. Adagio, Es-Dur - eine kurze Episode der sicheren Rettung der beiden Spanier mit ihren Geliebten. 5. Vivace, in C-Dur -

испанцев с их возлюбленными. 5. *Vivace*, до мажор — проклятия и угрозы одураченного Ацема.

Показателен для ансамблевого письма Фомина небольшой фрагмент из кульминационного третьего раздела. Несмотря на гомофонно-гармонический склад целого, здесь возникает бесконечный канон между группами мужских и женских голосов (пример 32).

Моментом наивысшего напряжения, в котором все нити действия завязываются в один узел, по традиции оперы-буффа являлся финал I акта. В «Американцах» этот номер не уступает по масштабу развитым финалам Паизиелло и других итальянских мастеров второй половины XVIII века. Он построен по типу так называемых «цепных финалов», в которых каждый сдвиг в ходе действия отмечался появлением нового музыкального материала, изменением тональности и тактового размера. Вся цепь эпизодов скреплялась единым тональным обрамлением.

Начинается финал картиной безмятежного счастья двух любящих пар, которые, укрывшись в доме Гусмана, чувствуют себя в полной безопасности. Сначала поют попарно Гусман и Цимара, Фолет и Сорета, Гусман и Фолет, Цимара и Сорета, затем все голоса соединяются в едином ансамбле. Это нежное воркование нарушается внезапным шумом (*Presto, poco a poco forte*, си-бемоль мажор), вызывающим общую тревогу. Все выходят, и только Фолет прячется в темноте, дрожа от страха (*Andante non troppo*, ми-бемоль мажор). Этот комический эпизод вносит некоторую разрядку в драматическую ситуацию. Ацем, вторгаясь со своими воинами (*Presto assai* ми-бемоль мажор), приказывает всех схватить. Небольшим

Flüche und Drohungen des getäuschten Azem.

Ein kleines Fragment aus dem kulminierenden dritten Abschnitt ist bezeichnend für Fomins Ensemblearbeit. Trotz der homophon-harmonischen Struktur des Ganzen entsteht hier ein endloser Kanon zwischen Gruppen von Männer- und Frauenstimmen (Beispiel 32).

Nach der Tradition der Opera buffa war das Finale des I. Aktes der Moment höchster Spannung, in dem alle Fäden der Handlung zu einem einzigen Knoten verknüpft werden. In „Die Amerikaner“ steht diese Nummer den entwickelten Finalen von Paisiello und anderen italienischen Meistern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in nichts nach. Sie basiert auf dem Typus der so genannten „Kettenfinale“, bei denen jede Verschiebung im Handlungsverlauf durch das Auftauchen neuen musikalischen Materials, eine Änderung der Tonalität und der Taktgröße gekennzeichnet war. Die gesamte Kette von Episoden wurde durch einen einzigen tonalen Rahmen zusammengehalten.

Das Finale beginnt mit einem Bild des heiteren Glücks zweier Liebespaare, die sich in Gusmans Haus vollkommen sicher und geborgen fühlen. Zunächst singen Gusman und Zimara, Folet und Soreta, Gusman und Zimara, Zimara und Soreta paarweise, dann vereinigen sich alle Stimmen zu einem einzigen Ensemble. Dieses sanfte Gurren wird durch ein plötzliches Geräusch unterbrochen (*Presto, poco a poco forte*, B-Dur), was einen allgemeinen Alarm auslöst. Alle kommen heraus, und nur Folet versteckt sich in der Dunkelheit und zittert vor Angst (*Andante non troppo*, Es-Dur). Diese komische Episode bringt etwas Entspannung in die dramatische Situation. Azem, der mit seinen Kriegern einfällt (*Presto assai* in Es-Dur), befiehlt, alle gefangen zu nehmen. Das Duettino von Zimara und

лирическим интермеццо служит дуэтино Цимары и Гусмана, в котором каждый из них упрекает себя в том, что стал виновником несчастья другого.

Заключительный раздел финала (Vivace, ре мажор), служащий тональной репризой, в то же время резко контрастирует его началу. Патетические мольбы захваченных в плен соединяются с грозными репликами Ацема. Следует, впрочем, признать, что этот раздел получился несколько формальным и настоящий драматизм подменяется в нем внешней суетой в оркестре, не могущей компенсировать недостаточную выразительность вокальных партий.

Финал I действия «Американцев» убедительно свидетельствует о мастерском владении Фомина искусством построения крупной оперной формы. Несмотря на все разнообразие составляющих его эпизодов, композиция финала стройна и логична, чему способствуют как единство и завершенность тонального плана, так и последовательно развивающаяся драматургическая линия непрерывно нарастающего напряжения.

Говоря о музыке «Американцев», нельзя не отметить изящно написанную, подвижную, легко звучащую увертюру, которая хорошо вводит в атмосферу живого комедийного действия.

Обратившись к форме итальянской оперы-буффа, Фомин создал произведение, не уступающее большинству образцов этого жанра, шедших на русской сцене. Но поставленная через двенадцать лет после своего создания, в условиях изменившихся вкусов и художественных представлений, опера не могла занять того места в русской театрально-музыкальной жизни, какое по праву должно было бы ей принадлежать.

Gusman dient als kleines lyrisches Intermezzo, in dem sich jeder von ihnen Vorwürfe macht, das Unglück des anderen verursacht zu haben.

Der Schlussteil des Finales (Vivace, D-Dur), der als klangliche Reprise dient, steht gleichzeitig in scharfem Kontrast zu seinem Beginn. Die pathetischen Bitten der Gefangenen werden mit Azems bedrohlichen Äußerungen kombiniert. Man muss jedoch zugeben, dass dieser Abschnitt etwas formal ist und dass die eigentliche Dramatik in ihm durch die äußere Geschäftigkeit des Orchesters ersetzt wird, die die unzureichende Ausdruckskraft der Gesangsstimmen nicht kompensieren kann.

Das Finale des ersten Aktes von „Die Amerikaner“ ist ein überzeugender Beweis für Fomins Beherrschung der Kunst, eine große Opernform zu konstruieren. Trotz der Vielfalt seiner Episoden ist die Komposition des Finales schlank und logisch, was sowohl durch die Einheit und Vollständigkeit des Tonplans als auch durch die sich konsequent entwickelnde dramaturgische Linie mit stetig zunehmender Spannung unterstützt wird.

Was die Musik von „Die Amerikaner“ betrifft, so kommt man nicht umhin, die elegant geschriebene, bewegende, leicht klingende Ouvertüre zu bemerken, die die lebhaft komödiantische Handlung gut einleitet.

Fomin wandte sich der Form der italienischen Opera buffa zu und schuf ein Werk, das den meisten Beispielen dieses Genres auf der russischen Bühne in nichts nachstand. Zwölf Jahre nach ihrer Entstehung und unter den Bedingungen veränderter Geschmäcker und künstlerischer Vorstellungen konnte die Oper jedoch nicht den Platz im russischen Theater- und Musikleben einnehmen, der ihr eigentlich zustehen sollte.

Для этого спектакля текст Крылова по поручению директора петербургских театров А. Л. Нарышкина заново отредактировал и переработал А. И. Клушин. Целью переработки было, очевидно, смягчение сатирической направленности пьесы. В предисловии к изданному в 1800 году либретто Клушин писал: «Я хотел поправить Американцев, и вылилось, что кроме стихов в ней не осталось ни строки, принадлежащей перу г. Крылова». Это утверждение подвергается теперь сомнению литературоведами, считающими, что в редакции Клушина сохранилась значительная часть прозаического текста Крылова. Вместе с тем «исправления» Клушина частично коснулись и стихотворных разделов, предназначенных для пения. Так, значительно различается в обеих редакциях текст арии Фолета из II действия. В хоре индейских женщин, выходящих навстречу своим мужьям, вернувшимся с победой:

Нашу вольность защитивши  
И врагам нашим злость отмстивши,  
К нам придите взять покой —

«нежелательное» слово «вольность» было заменено более благонамеренным «права». Второе трехстишие хора, где есть слово «свобода», оказалось совсем снято.

Однако в партитуре все эти изменения не были внесены. Поэтому есть основания предполагать, что опера, или, по крайней мере, ее вокальная часть, исполнялась с подлинным крыловским текстом<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Курьезный недосмотр был допущен в клавира «Американцев», изданном в Петербурге в 1800 году и перепечатанном без изменений П. Юргенсоном в 1895 году. Под нотами подписан подлинный крыловский текст, скопированный с партитуры, в

Für diese Aufführung wurde Krylows Text von A. I. Kluschin im Auftrag des Direktors des St. Petersburger Theaters A. L. Naryschkin neu bearbeitet und überarbeitet. Ziel der Überarbeitung war es offenbar, die satirische Ausrichtung des Stücks abzumildern. Im Vorwort des 1800 veröffentlichten Librettos schrieb Kluschin: „Ich wollte den Amerikaner korrigieren, und es stellte sich heraus, dass außer den Versen darin keine einzige Zeile aus der Feder von Herrn Krylow stammte“. Diese Aussage wird heute von Literaturkritikern angezweifelt, die glauben, dass in der Ausgabe von Kluschin ein bedeutender Teil des Prosatextes von Krylow erhalten geblieben ist. Gleichzeitig haben Kluschins „Korrekturen“ teilweise die für den Gesang bestimmten Versabschnitte betroffen. So unterscheidet sich der Text von Folets Arie aus Akt II in den beiden Ausgaben erheblich. Im Chor der indischen Frauen, die ihren siegreich zurückgekehrten Männern entgegenkommen:

Unsere Freiheit verteidigend  
Und unseren Feinden Rache gebend,  
Kommt zu uns, um Ruhe zu finden –

das „unerwünschte“ Wort „Freiheit“ wurde durch das günstigere „Rechte“ ersetzt. Die zweiten drei Strophen des Chors, die das Wort „Freiheit“ enthalten, wurden ganz gestrichen.

All diese Änderungen wurden jedoch nicht an der Partitur vorgenommen. Daher gibt es Gründe für die Annahme, dass die Oper, oder zumindest ihr Gesangsteil, mit dem authentischen Krylow-Text aufgeführt wurde<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Ein merkwürdiges Versehen wurde in dem Klavierauszug von „Die Amerikaner“ gemacht, der 1800 in St. Petersburg veröffentlicht und 1895 von P. Jurgenson unverändert nachgedruckt wurde. Der aus der Partitur kopierte Originaltext von Krylow ist unter den

напечатанном же перед нотами либретто дана «исправленная» редакция. Подробный сравнительный анализ обеих редакций см.: 17.

Бесспорной вершиной творчества Фомина явилась мелодрама «Орфей» — произведение, не имеющее себе равного в русской музыке того времени по силе и благородству выражения, цельности замысла и симфоничности масштабов. Если искать параллелей к нему, то мы их найдем скорее в хоровом творчестве Березовского и Бортнянского, нежели в области театральных или соприкасающихся с театром жанров. Но ни один из хоровых концертов этих композиторов все же не достигает той степени напряженности и остроты контрастов, которыми отличается мелодрама Фомина. Его «Орфей» — произведение подлинного высокого трагизма, соединяющее в себе черты строгой классичности с предромантическими страстными порывами и неистовством чувств.

Жанр мелодрамы, создателем которого принято считать Ж. Ж. Руссо, возникнув во Франции в середине XVIII века, получил затем широкое развитие в творчестве немецких и чешских композиторов, примыкавших к движению «Бури и натиска». В своих истоках она была связана с различными музыкально-драматическими жанрами. Так, Аберт подчеркивал значение для нее приемов итальянской оперы-серия предглюковского и глюковского периода (развитые речитативы *accompagnato*), а также реформаторских течений в области балета, связанных с деятельностью Ж. Новерра (см.: 261). Вместе с тем мелодрама использовала достижения раннеклассических симфонических школ, подготовивших творчество

Нотен unterzeichnet, während das vor den Noten gedruckte Libretto eine „korrigierte“ Fassung wiedergibt. Für eine detaillierte vergleichende Analyse beider Ausgaben siehe: 17.

Der unbestrittene Höhepunkt von Fomins Schaffen war das Melodram „Orpheus“, ein Werk, das in der russischen Musik jener Zeit in Bezug auf Kraft und Noblesse des Ausdrucks, Integrität des Konzepts und symphonischen Umfangs seinesgleichen suchte. Wenn wir nach Parallelen zu diesem Werk suchen, werden wir sie eher in den Chorwerken von Beresowski und Bortnjanski finden als im Bereich der theatralischen oder theaterbezogenen Gattungen. Keines der Chorkonzerte dieser Komponisten erreicht jedoch den Grad an Spannung und Schärfe der Kontraste, der Fomins Melodrama auszeichnet. Sein „Orpheus“ ist ein Werk von wahrhaft hoher Tragik, das Merkmale strenger Klassizität mit vorromantischen leidenschaftlichen Impulsen und Gefühlsrausch verbindet.

Die Gattung des Melodrams, als deren Schöpfer im Allgemeinen J. J. Rousseau angesehen wird, entstand Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich und wurde dann von deutschen und tschechischen Komponisten, die der „Sturm-und-Drang“-Bewegung anhängen, weit entwickelt. In seinen Ursprüngen war er mit verschiedenen musikalischen und dramatischen Gattungen verbunden. So betonte Abert die Bedeutung der Techniken der italienischen Opera seria der Vor-Gluck- und Gluck-Periode (entwickelte *recitatives accompagnato*) sowie der Reformbewegungen im Bereich des Balletts, die mit den Aktivitäten von J. Noverre verbunden sind (siehe: 261). Zugleich knüpfte das Melodram an die Errungenschaften der frühklassischen sinfonischen Schulen an, die das Werk der großen Meister der Wiener Klassik vorbereitet hatten.

великих мастеров венского классицизма.

В России некоторые из образцов западноевропейской мелодрамы были известны уже с конца 70-х годов. В 1779 году в немецком театре Книппера была исполнена мелодрама И. Бенды «Ариадна на Накосе»<sup>20</sup>, в 1781 году—другое его произведение того же жанра, «Медея».

<sup>20</sup> Изданное в 1788 году в Петербурге либретто «Ариадны» в русском переводе позволяет предполагать, что мелодрама исполнялась и по-русски.

Но Бенда, как справедливо замечает А. Н. Глумов, не поднимался до такой трагической силы звучания, какая присуща фоминскому «Орфею» (66, 406).

Оставшись единственным произведением этого жанра в русской музыке XVIII века, «Орфей» Фомина оказал заметное влияние на развитие театральной музыки в начале следующего столетия. Характеризуя музыку А. Н. Титова к трагедии Княжнина «Андромеда и Персей», Глумов подчеркивает: «Данное произведение написано по образцу „Орфея“ Фомина и хранит следы сильного его влияния, так же как мелодрама А. Я. Княжнина „Цирцея и Улисс“ с музыкой того же А. Н. Титова» (66, 60).

Некоторые исследователи (А. С. Рабинович, Б. В. Доброхотов) усматривали в «Орфее» бетховенское начало. Думается, однако, что подобное сближение является анахронизмом. Бетховена-симфониста еще не существовало в начале 1790-х годов. Некоторые моменты музыки «Орфея» вызывают в памяти моцартовского «Дон Жуана», но было ли это произведение знакомо Фомину—неизвестно<sup>21</sup>.

In Russland waren einige Beispiele für westeuropäische Melodramen bereits seit Ende der 70er Jahre bekannt. 1779 wurde I. Bendas Melodrama „Ariadne auf Naxos“<sup>20</sup> im deutschen Theater Knipper aufgeführt, und 1781 sein anderes Werk desselben Genres, „Medea“.

<sup>20</sup> Das Libretto von Ariadne in russischer Übersetzung, das 1788 in St. Petersburg veröffentlicht wurde, lässt vermuten, dass das Melodram in russischer Sprache aufgeführt wurde.

Aber Benda hat sich, wie A. N. Glumow zu Recht bemerkt, nicht zu einer solch tragischen Klangmacht erhoben, wie sie Fomins „Orpheus“ innewohnt (66, 406).

Fomins „Orpheus“ blieb das einzige Werk dieser Gattung in der russischen Musik des 18. Jahrhunderts und hatte einen bemerkenswerten Einfluss auf die Entwicklung der Theatermusik zu Beginn des nächsten Jahrhunderts. Die Charakterisierung der Musik von A. N. Titow zu Knjaschnins Tragödie „Andromeda und Perseus“, betont Glumow: „Dieses Werk ist Fomins „Orpheus“ nachempfunden und trägt Spuren seines starken Einflusses, ebenso wie A. J. Knjaschnins Melodram „Circea und Odysseus“ mit Musik desselben A. N. Titow“ (66, 60).

Einige Forscher (A. S. Rabinowitsch, B. W. Dobrochotow) sahen in „Orpheus“ einen Beethovenschen Anfang. Es scheint jedoch, dass eine solche Annäherung ein Anachronismus ist. Den Symphoniker Beethoven gab es in den frühen 1790er Jahren noch nicht. Einige Momente der Musik des Orpheus erinnern an Mozarts „Don Giovanni“, aber ob Fomin dieses Werk kannte, ist nicht bekannt<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> В России «Дон Жуан» был впервые показан петербургским немецким театром не ранее 1793 года.

Стилистически «Орфей» Фомина стоит на уровне раннего классицизма, но с сильной сентименталистской окраской. Самый жанр мелодрамы был порожден сентиментализмом, на что верно указывает А. С. Рабинович: «Мелодрама вообще есть форма сентимента- листическая по преимуществу. Это рекорд разорванности формы, далеко превосходящий и эпизоды речитатива *accompagnato* в операх, и импровизационную разбросанность органических и клавирных „фантазий“... разрозненные клочья музыки исключают всякую формальную закругленность, но зато выразительным образом иллюстрируют мельчайшие изгибы смысловой линии текста» (185, 101).

Но эта разорванность, дробность формы в значительной степени преодолеваются Фоминым с помощью развитой системы интонационно-тематических связей, тональных-соотношений, применения (хотя и довольно свободного) принципа репризности. И в этом отношении его «Орфею» следует отдать предпочтение перед многими произведениями того же жанра в западноевропейской музыкальной, литературе.

Музыкальная драматургия «Орфея» основана на контрасте и взаимодействии нескольких интонационных сфер, которые условно можно определить как «ламентозная», «фуриозная» (неистово драматическая) и лирически-просветленная. Все эти три сферы сопоставлены в развернутой по масштабу увертюре — замечательном и уникальном для русской музыки того времени образце

<sup>21</sup> In Russland wurde „Don Giovanni“ vom deutschen Theater in St. Petersburg frühestens 1793 uraufgeführt.

Stilistisch steht „Orpheus“ von Fomin auf der Ebene des frühen Klassizismus, jedoch mit einer starken sentimentalischen Färbung. Die Gattung des Melodrams selbst ist aus dem Sentimentalismus hervorgegangen, worauf A. S. Rabinowitsch zutreffend hinweist: „Das Melodrama ist im Allgemeinen eine Form des Sentimentalismus. Es ist eine Aufzeichnung der zerrissenen Form, die sowohl die Episoden des rezitativen *Accompagnato* in den Opern als auch die improvisatorische Streuung der Orgel- und Klavier-„Fantasien“ weit übertrifft. .... Die verstreuten Musikfetzen schließen jede formale Rundung aus, illustrieren aber auf expressive Weise die kleinsten Kurven der semantischen Linie des Textes“ (185, 101).

Doch diese Diskontinuität und Fragmentierung der Form überwindet Fomin weitgehend mit Hilfe eines gut entwickelten Systems von Intonation und thematischen Verbindungen, tonalen Beziehungen und der (wenn auch recht freien) Anwendung des Prinzips der Reprise. Und in dieser Hinsicht ist sein „Orpheus“ vielen Werken der gleichen Gattung in der westeuropäischen Musikliteratur vorzuziehen.

Die musikalische Dramaturgie von „Orpheus“ basiert auf dem Kontrast und der Interaktion mehrerer Intonationssphären, die konventionell als „lamentosa“, „furiosa“ (gewaltsam dramatisch) und lyrisch erleuchtet definiert werden können. Alle drei Sphären stehen in der groß angelegten Ouvertüre nebeneinander, einem bemerkenswerten und für die russische Musik jener Zeit einzigartigen Beispiel für dramatische Konfliktsymphonik<sup>22</sup>.



драматического конфликтного симфонизма<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Следует заметить, что ни одна из мелодрам зарубежных композиторов не имеет такой развитой увертюры. В «Ариадне» Бенда ограничился только кратким оркестровым вступлением.

Медленное вступление сосредоточенного, скорбного характера сменяется бурной, стремительной главной партией и грациозной, легко и прозрачно инструментованной побочной (пример 33 а, б, в).

В разработке появляется еще одна тема ламентозного типа, которая имеет важное значение в дальнейшем, как тема скорби и сожаления о безвременно погибшей Эвридики (пример 34).

Несмотря на некоторую механичность сопоставлений, увертюра впечатляет яркой экспрессией и драматической напряженностью. Главная партия, лишенная ясно очерченного рельефного тематизма, захватывает главным образом стремительным нарастанием звучности от *pp* до *ff*. Фомин достигает очень сильного эффекта с помощью приема, введение которого приписывается представителям мангеймской школы (знаменитые мангеймские *crescendi*).

Мелодрама может быть разделена на четыре эпизода, которые отграничиваются друг от друга хорами, звучащими как грозный голос рока: 1. отчаяние Орфея, потерявшего горячо любимую Эвридику; 2. подчиняясь велению богов, Орфей спускается в ад, чтобы умоливать его вернуть Эвридику; 3. счастье Орфея и Эвридики, вновь обретших друг друга; 4. Орфей, снова и уже навечно потеряв Эвридику, проклиная жестокость богов.

<sup>22</sup> Es ist anzumerken, dass keines der Melodramen ausländischer Komponisten eine derart ausgearbeitete Overtüre aufweist. In „Ariadne“ beschränkte sich Benda auf eine kurze orchestrale Einleitung.

Auf eine langsame Einleitung von konzentriertem, schwermütigem Charakter folgen ein stürmischer, ungestümer Hauptteil und ein anmutiger, leicht und transparent instrumentierter Seitenteil (Beispiel 33 a, b, c).

In der Durchführung taucht ein weiteres klagendes Thema auf, das später als Thema der Trauer und des Bedauerns über den frühen Tod von Eurydike von Bedeutung ist (Beispiel 34).

Trotz einiger mechanischer Nebeneinanderstellungen besticht die Overtüre durch lebendigen Ausdruck und dramatische Spannung. Der Hauptteil, dem eine klar umrissene Reliefthematik fehlt, besticht vor allem durch die rasche Klangsteigerung von *pp* bis *ff*. Fomin erzielt eine sehr starke Wirkung mit einer Technik, deren Einführung Vertretern der Mannheimer Schule zugeschrieben wird (die berühmten Mannheimer *Crescendi*).

Das Melodram lässt sich in vier Episoden unterteilen, die durch Refrains voneinander getrennt sind, die wie die drohende Stimme des Untergangs klingen: 1. die Verzweiflung des Orpheus über den Verlust seiner geliebten Eurydike; 2. Orpheus steigt, dem Diktat der Götter gehorchend, in die Hölle hinab, um deren Herrscher Pluto zu besänftigen und ihn zu bitten, Eurydike zurückzugeben; 3. das Glück von Orpheus und Eurydike, die wieder zueinander gefunden haben; 4. Orpheus, der Eurydike wieder und für

Княжнин отступает здесь от античного мифа, согласно которому Орфей был растерзан вакханками. В мелодраме он остается стоять у дверей ада, бросая вызов его властителям:

Да будет фурий сонм твоих, о, ад,  
удвоен.  
Орфей от стиковых берегов не  
отойдет.

В ответ на эти слова раздается вой и свист адских вихрей. Завершается мелодрама танцем фурий.

Если крайние эпизоды, особенно последний, отличаются разорванностью формы, быстрой сменой контрастных фрагментов, то в двух средних разделах мы находим довольно значительные по своей протяженности законченные оркестровые построения. Во втором эпизоде это большое соло кларнета, драматургическое значение которого поясняется ремаркой; «Орфей поет, сопровождая себя на лире». Партия кларнета сопровождается струнными *pizzicato*, имитирующими звучание древнего инструмента. Это построение, охватывающее 40 тактов в темпе *Adagio*, несмотря на некоторую импровизационность, представляет собой вполне самостоятельный номер (применяя оперную терминологию). Теплый тембр кларнета и мягкий чувствительный характер мелодических интонаций должны были передать завораживающую силу пения мифического певца, смягчающего даже грозных повелителей ада (пример 36).

Звучание кларнета служит лейттембром Орфея. Еще раз он появляется в качестве солирующего инструмента в диалоге Орфея и Эвридики из третьего эпизода.

immer verloren hat, verflucht die Grausamkeit der Götter.

Knjaschnin weicht hier von dem antiken Mythos ab, wonach Orpheus von den Bacchantinnen belästigt wurde. Im Melodram bleibt er vor den Toren der Hölle stehen und trotz ihren Herrschern:

Möge der Schwarm deiner Furien, o Hades, verdoppelt werden.  
Orpheus wird die Steilküsten des Styx nicht verlassen.

Diese Worte werden mit dem Heulen und Pfeifen höllischer Wirbelstürme beantwortet. Das Melodrama endet mit dem Tanz der Furien.

Während die äußersten Episoden, vor allem die letzte, durch eine Diskontinuität der Form, einen raschen Wechsel von kontrastierenden Fragmenten gekennzeichnet sind, finden wir in den beiden mittleren Abschnitten vollständige Orchesterstrukturen, die in ihrer Länge recht bedeutend sind. In der zweiten Episode ist es ein großes Klarinettensolo, dessen dramaturgische Bedeutung durch die Bemerkung „Orpheus singt, während er sich selbst auf der Leier begleitet“ erklärt wird. Der Klarinettenpart wird von *Pizzicato*-Streichern begleitet, die den Klang des antiken Instruments imitieren. Diese Struktur, die 40 Takte im *Adagio*-Tempo umfasst, ist trotz einiger Improvisationen eine recht eigenständige Nummer (um die Opernterminologie zu verwenden). Das warme Timbre der Klarinette und der weiche, empfindsame Charakter der melodischen Intonationen sollten die hypnotisierende Kraft des Gesangs des mythischen Sängers vermitteln, der sogar die furchterregenden Herren der Hölle erweichen konnte (Beispiel 36).

Der Klang der Klarinette dient als Orpheus' Leittimbre. Sie erscheint noch einmal als Soloinstrument im Dialog zwischen Orpheus und Eurydike in der dritten Episode. Das Auftauchen von

Появление Эвридики, выходящей на свет из мрачного царства теней, сопровождается энгармонической модуляцией из ля-бемоль мажора в ля мажор. Сравнил тельно небольшое (28 тактов), но законченное по форме оркестровое построение представляет собой как бы музыкальный портрет геронни. По характеру оно переключается с побочной партией увертюры (пример 36).

Суровые и грозно величественные хоры басов, выполняя функцию своего рода иятермедии между, отдельными эпизодами мелодрамы, одновременно становятся конструктивно объединяющим началом, поддерживая всю композицию подобно монументальным столбам или аркам. Поскольку мелодрамы исполнялись в России как сценические произведения, возможно, что эти хоры служили и для перемены декораций. Фомин находит здесь очень впечатляющий прием скандирования низкими мужскими голосами одного звука с постепенным, хроматически нисходящим движением, напоминающим оститатный бас старинного оперного *lamento*. В сочетании с мощными ударами оркестрового *tutti*, подкрепленного звучанием рогового оркестра, это создает зловещий трагический эффект. Отметим, что ходы басов в хорах совпадают с движением нижнего голоса во вступительном *Largo* увертюры (пример 37).

Заключительная пляска фурий тонально и тематически переключается с главной партией увертюры, создавая таким образом обрамление всей драмы.

Последовательно проведенная система тональных соответствий, частичных или полных тематических реприз, наконец, хорошо рассчитанные пропорции определяют

Eurydike aus dem düsteren Reich der Schatten wird von einer enharmonischen Modulation von As-Dur nach A-Dur begleitet. Die vergleichsweise kleine (28 Takte), aber formvollendete Orchesterstruktur ist wie ein musikalisches Porträt der Heldin. Vom Charakter her erinnert es an den Seitenteil der Ouvertüre (Beispiel 36).

Die rauen und ungeheuer majestätischen Chöre der Bässe, die als eine Art Zwischenspiel zwischen den einzelnen Episoden des Melodrams fungieren, werden gleichzeitig zu einer verbindenden Struktur, die die gesamte Komposition wie monumentale Säulen oder Bögen stützt. Da Melodramen in Russland als Bühnenwerke aufgeführt wurden, ist es möglich, dass diese Chöre dazu dienten, die Szenerie zu wechseln. Fomin findet hier eine sehr beeindruckende Technik tiefer Männerstimmen, die einen einzigen Ton mit einer allmählichen, chromatisch absteigenden Bewegung skandieren, die an den ostinaten Bass eines alten Opernlamentos erinnert. In Verbindung mit den kraftvollen Schlägen des Orchestertuttis, unterstützt durch den Klang des Hornorchesters, entsteht eine bedrohliche, tragische Wirkung. Man beachte, dass die Bewegungen der Bässe in den Chören mit den Bewegungen der tiefen Stimme im einleitenden *Largo* der Ouvertüre übereinstimmen (Beispiel 37).

Der Schlusstanz der Furien knüpft klanglich und thematisch an den Hauptteil der Ouvertüre an und rahmt so das gesamte Drama ein.

Das System der tonalen Korrespondenzen, der teilweisen oder vollständigen thematischen Reprisen und schließlich die wohlkalkulierten Proportionen bestimmen die Struktur

стройность и законченность композиции фоминского «Орфея». В то же время там, где этого требовало драматическое действие, Фомин прибегает к неожиданным контрастам, сопоставлениям далеких тональностей и т. д. Чрезвычайно ярко проявилось в этом произведении присущее композитору чувство оркестрового колорита. Он превосходно пользуется сменами оркестровых тембров, сопоставлениями плотного tutti и легкой прозрачной звучности небольших групп, постепенными наложениями инструментов в напряженных динамических *crescendi*. Удачно применяются им и особые оркестровые краски, как, например, уже указанные соло кларнета или введение рогового оркестра в моментах мрачного, сурово-трагического характера.

Как произведение большой выразительной силы и высокого мастерства, проникнутое страстным гуманистическим протестом против зла и жестокости, «Орфей» может быть отнесен к самым выдающимся достижениям русской художественной культуры XVIII века.

В последние годы жизни Фомин не создал ничего равного этому шедевру. Написанный им в 1798 году приветственный хор к трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег» оказался для композитора случайной, «проходной» работой. Да и сама пьеса — первое еще незрелое театральное сочинение драматурга, впоследствии ставшего любимцем русской публики, не представляет сколько-нибудь значительного интереса <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> П. А. Вяземский считал трагедию «Ярополк и Олег» Озерова «первой и последней данью, заплаченной им веку Княжнина и Сумарокова» (55, 138).

und Vollständigkeit der Komposition von Fomins „Orpheus“. Gleichzeitig griff Fomin dort, wo es die dramatische Handlung erforderte, auf unerwartete Kontraste, Nebeneinanderstellungen entfernter Tonalitäten usw. zurück. Das dem Komponisten innewohnende Gespür für orchestrale Farben kam in diesem Werk äußerst lebendig zur Geltung. Er nutzt in hervorragender Weise Veränderungen in den Klangfarben des Orchesters, das Nebeneinander von dichten Tutti und dem leichten, transparenten Klang kleiner Gruppen sowie die allmähliche Überlagerung von Instrumenten in spannungsreichen dynamischen *Crescendi*. Er setzt auch erfolgreich besondere Orchesterfarben ein, wie die bereits erwähnten Klarinettensoli oder die Einführung des Hornorchesters in Momenten von düsterer, herber Tragik.

Als ein Werk von großer Ausdruckskraft und hoher Kunstfertigkeit, durchdrungen von leidenschaftlichem humanistischem Protest gegen das Böse und die Grausamkeit, kann „Orpheus“ zu den herausragenden Errungenschaften der russischen künstlerischen Kultur des 18. Jahrhunderts gezählt werden.

In den letzten Jahren seines Lebens schuf Fomin nichts, was diesem Meisterwerk gleichkam. Der Begrüßungschor zu W. A. Oserows Tragödie „Jaropolk und Oleg“, den er 1798 schrieb, erwies sich für den Komponisten als ein zufälliges „passables“ Werk. Und das Stück selbst - das erste unausgereifte Theaterstück des Dramatikers, der später zum Liebling des russischen Publikums wurde - ist von keinem nennenswerten Interesse <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> P. A. Wjasemski betrachtete Oserows Tragödie „Jaropolk und Oleg“ als „die erste und letzte Hommage, die er dem Zeitalter von Knjaschnin und Sumarokow erwies“ (55, 138).

Ординарный и довольно казенный текст хора едва ли мог особенно увлечь композитора:

Славься, Киев, град щастливый,  
Храбрый к нам идет Олег,  
Ты струею торопливой  
Днепр теки до печенег;  
Им скажи; váš победитель,  
Гром сложив, сердец пленитель.

Фомин написал на эти слова музыку торжественного маршевого склада в духе парадно-официозных композиций Сарти.

От последней оперы композитора — «Золотое яблоко» — сохранились только оркестровые голоса и полная партитура финала I действия. Так как либретто тоже не существует и было ли оно напечатано к постановке 1803 года — не известно, то восстановить содержание действия в целом не представляется возможным. Судя по имеющемуся финалу, это пародийная перелицовка античных образов в «ироикомиическом» плане. Золотое яблоко выполняет здесь совершенно иную роль, чем в известном греческом мифе, и действующие лица оперы не имеют ничего общего с античными героями, кроме имен. Так, красавец Парис (или Парид), которому доверено решить спор между тремя прекраснейшими богинями, выступает в виде баса-буффо, во многом напоминающего Фолета из «Американцев».

В финале I действия шесть персонажей, наделенных античными именами: три мужских—Миртил, Дафнис (тенора), Парид (бас) и три женских — Эглия, Клиция и Хлоя (сопрано). На Клицию, а затем на Париду набрасывается лев, но увидя золотое яблоко, он сразу смиряется и

Der gewöhnliche und ziemlich abscheuliche Text des Chors kann den Komponisten kaum besonders fasziniert haben:

Ehre sei dir, Kiew, glückliche Stadt,  
Der tapfere Oleg kommt zu uns.  
Du, schnell fließender Strom,  
Dnjepr, fließe zu den Petschenegen;  
Sag ihnen: Euer Bezwinger,  
Der Donner hat sich gelegt, der Herzen  
Bezwingen.

Fomin schrieb zu diesen Worten eine feierliche Marschmusik im Geiste von Sartis Paradekompositionen.

Von der letzten Oper des Komponisten, „Der goldene Apfel“, sind nur die Orchesterstimmen und die vollständige Partitur des Finales des ersten Aktes erhalten geblieben. Da auch das Libretto nicht existiert und nicht bekannt ist, ob es für die Aufführung von 1803 gedruckt wurde, ist es nicht möglich, den Inhalt der Handlung als Ganzes zu rekonstruieren. Nach dem vorliegenden Finale zu urteilen, handelt es sich um eine parodistische Umdeutung antiker Bilder auf „ironisch-komische“ Weise. „Der Goldene Apfel“ erfüllt hier eine ganz andere Rolle als im berühmten griechischen Mythos, und die Protagonisten der Oper haben mit den antiken Helden außer ihren Namen nichts gemeinsam. So tritt der schöne Paris (oder Parid), der den Streit zwischen den drei schönsten Göttinnen schlichten soll, als Bass-buffo auf, der in vielerlei Hinsicht an Folet aus „Die Amerikaner“ erinnert.

Im Finale des ersten Aktes gibt es sechs Figuren mit antiken Namen: drei männliche Figuren - Myrtilus, Daphnis (Tenor), Parid (Bass) - und drei weibliche Figuren - Egleia, Clitia und Chloe (Sopran). Ein Löwe stürzt sich auf Clitia und dann auf Parid, doch als er den goldenen Apfel sieht, gibt er sofort

оставляет свою жертву. В заключение все поют:

О, яблоко чудесно,  
Тобой мы спасены.  
Хвалить тебя всеместно  
Все смертные должны.

Стилистически «Золотое яблоко», насколько можно судить по сохранившимся материалам, близко к «Американцам». Музыка оперы, отличающаяся ясностью и тонкостью письма, соединяет шутливую грацию с мягкой и нежной чувствительностью. Однако поверхностный развлекательный характер либретто определил некоторую ее одноплановость.

Финал, как и в «Американцах», построен по принципу «цепного» нанизывания контрастных эпизодов, охватываемых единой тональной аркой (в данном случае — одноименные тональности ре минор и ре мажор). Легкостью, изяществом фактуры отличаются три оркестровых антракта («перемены декораций»), среди которых особенно привлекателен второй, с мелодией элегически-романсного типа (пример 38 а, б, в).

Жизнь Фомина прервалась в тот момент, когда его положение, упрочилось и перед ним, казалось бы, открывались широкие перспективы. Конечно, судить о том, как бы развивалось творчество композитора дальше, было бы рискованно. В последнем своем произведении «Золотое яблоко» он остается всецело композитором XVIII века. Художник больших и далеко не полностью реализованных творческих возможностей, Фомин выделяется среди своих русских современников удивительной разносторонностью дарования. Трудно назвать произведения более отличные друг от друга, чем «Ямщики на подставе»,

nach und lässt sein Opfer im Stich. Zum Schluss singen alle:

Oh, Wunderapfel,  
Du hast uns gerettet.  
Alle Sterblichen müssen  
Dich überall preisen.

Stilistisch steht „Der goldene Apfel“, soweit sich das überlieferte Material beurteilen lässt, den „Amerikanern“ nahe. Die Musik der Oper, die sich durch Klarheit und Subtilität der Komposition auszeichnet, verbindet eine spielerische Anmut mit einer weichen und sanften Sensibilität. Der oberflächlich unterhaltsame Charakter des Librettos hat jedoch einen Teil seines eindimensionalen Charakters bestimmt.

Das Finale ist wie in „Die Amerikaner“ auf dem Prinzip der „Aneinanderreihung“ kontrastierender Episoden aufgebaut, die von einem einzigen Tonbogen umschlossen werden (in diesem Fall die gleichnamigen Tonarten in d-Moll und D-Dur). Drei orchestrale Zwischenspiele („Szenenwechsel“) zeichnen sich durch Leichtigkeit und Eleganz der Struktur aus, von denen das zweite mit einer elegisch-romantischen Melodie (Beispiel 38 a, b, c) besonders attraktiv ist.

Fomins Leben wurde zu einem Zeitpunkt beendet, an dem sich seine Position gefestigt hatte und er eine große Perspektive vor sich zu haben schien. Natürlich wäre es riskant, zu beurteilen, wie sich das Werk des Komponisten weiterentwickelt hätte. In seinem letzten Werk, dem „Goldenen Apfel“, bleibt er ganz und gar ein Komponist des 18. Jahrhunderts. Als Künstler mit einem großen und bei weitem nicht ausgeschöpften kreativen Potenzial zeichnet sich Fomin unter seinen russischen Zeitgenossen durch die erstaunliche Vielseitigkeit seines Talents aus. Es wäre schwierig, Werke zu nennen, die sich stärker voneinander unterscheiden als „Die Kutscher auf der

«Американцы» и «Орфей». Но при всем несхождении задач автор их везде предстает перед нами как взыскательный и требовательный мастер, находивший верные средства для воплощения столь разных по характеру тем и образов.

Poststation“, „Die Amerikaner“ und „Orpheus“. Doch bei aller Unterschiedlichkeit der Aufgabenstellungen erscheint uns ihr Autor überall als ein anspruchsvoller und fordernder Meister, der die richtigen Mittel für die Verkörperung so unterschiedlicher Themen und Bilder gefunden hat.

## ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА

Процесс быстрой эволюции русского искусства в 60—90-х годах XVIII столетия в полной мере выявился и в сфере хорового творчества. Впитав в себя богатейший опыт культового и народного пения предшествующих эпох и вместе с тем выработав новые художественные приемы и средства, хоровая музыка достигла к концу века замечательного расцвета. Этому благоприятствовали, такие существенные факторы, как многовековая традиция отечественной хоровой культуры, а также демократизм, общедоступность хоровой музыки — и ее исполнения, и восприятия. В хоровых жанрах были созданы произведения, которые не только сыграли выдающуюся роль в музыкальной жизни своего времени, но и приобрели художественно непреходящее значение. Лучшие из них — например, концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости», «Херувимские» Бортнянского, его же поздние концерты — принадлежат к числу образцов подлинно классического уровня и по праву входят в золотой фонд русского искусства.

Положение хоровой музыки в контексте русской музыкальной культуры и ее место в жанровой системе того времени во многом определялись строем ее

## CHOR-KULTUR

Der Prozess der rasanten Entwicklung der russischen Kunst in den 60-90er Jahren des 18. Jahrhunderts kam im Bereich des Chorschaffens voll zum Tragen. Nachdem sie die reichsten Erfahrungen des Kult- und Volksgesangs früherer Epochen aufgesogen und gleichzeitig neue künstlerische Methoden und Mittel entwickelt hatte, erreichte die Chormusik gegen Ende des Jahrhunderts eine bemerkenswerte Blütezeit. Wesentliche Faktoren wie die jahrhundertelange Tradition der russischen Chorkultur sowie die Demokratisierung und öffentliche Zugänglichkeit der Chormusik, sowohl in der Aufführung als auch in der Wahrnehmung, begünstigten dies. Es entstanden Werke in Chorgattungen, die nicht nur eine herausragende Rolle im Musikleben ihrer Zeit spielten, sondern auch eine künstlerisch bleibende Bedeutung erlangten. Die besten von ihnen - z. B. Beresowskis Konzert „Verstoße mich nicht im Alter“, Bortnjanskis „Cherubim-Hymnus“ und seine späteren Konzerte - gehören zu den Beispielen eines wirklich klassischen Niveaus und werden zu Recht in den goldenen Fundus der russischen Kunst aufgenommen.

Die Stellung der Chormusik im Kontext der russischen Musikkultur und ihr Platz im Gattungssystem der Zeit wurden weitgehend durch die Struktur ihrer künstlerischen Bildsprache bestimmt.

художественной образности. При всем многообразии и даже пестроте тематики хоровых произведений, бытовавших тогда в России, пожалуй, самая устойчивая из образных доминант хорового искусства состояла в выявлении возвышенно-духовного начала, в раскрытии вопросов обобщенно-нравственного плана, в этическом осмыслении человеческих чувств и стремлений. В этом ни один из других музыкальных жанров не мог сравниться с хоровым. Как известно, опера-серия, перенесенная на русскую почву, все же не стала вполне национальным достоянием. Исторический путь камерно-инструментальных жанров лишь начинался, а отечественная симфония, по существу, даже не зародилась. Тем самым хоровое творчество было для мастеров русской композиторской школы едва ли не единственной областью музыкального выражения этико-философских идей.

Развитие русского хорового искусства во второй половине XVIII века характеризуется как линиями преемственности, так и принципиально новыми явлениями. С одной стороны, продолжали развиваться традиционные жанры церковного пения, а также различные виды светских хоровых сочинений, которые были введены в придворный быт еще в петровскую эпоху и затем утвердились в нашей музыкальной культуре в 30—40-х годах. Это хоровая музыка торжественных обедов, балов, маскарадов, шествий, фейерверков, хоровые прологи и кантаты, сочиненные по случаю особо важных событий или памятных дат и т. п.

С другой стороны, с начала 60-х годов несомненно наступает новый этап в истории русской хоровой культуры, о чем свидетельствуют серьезные изменения в области

Bei aller Vielfalt und sogar Verschiedenartigkeit der Themen der damals in Russland gebräuchlichen Chorwerke bestand die vielleicht stabilste der bildlichen Dominanten der Chorkunst in der Offenbarung des erhabenen geistigen Anfangs, in der Offenlegung allgemeiner moralischer Fragen, im ethischen Verständnis menschlicher Gefühle und Bestrebungen. Darin konnte sich keine der anderen musikalischen Gattungen mit der Chorkunst messen. Bekanntlich wurde die Opernserie, auf russischen Boden übertragen, dennoch nicht zu einem echten Nationalschatz. Der historische Weg der kammermusikalischen Gattungen begann gerade erst, und die russische Sinfonie war noch nicht einmal geboren. Für die Meister der russischen Kompositionsschule war die Chorkomposition daher fast der einzige Bereich, in dem ethische und philosophische Ideen musikalisch zum Ausdruck kamen.

Die Entwicklung der russischen Chorkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist sowohl durch Kontinuitätslinien als auch durch grundlegend neue Phänomene gekennzeichnet. Einerseits entwickelten sich die traditionellen Gattungen des kirchlichen Gesangs weiter, andererseits verschiedene Arten von weltlichen Chorkompositionen, die bereits in der Petrinischen Ära in das höfische Leben eingeführt wurden und sich dann in den 30er und 40er Jahren in unserer Musikkultur etablierten. Dabei handelt es sich um Chormusik für festliche Diners, Bälle, Maskeraden, Prozessionen, Feuerwerke, Chorprologe und Kantaten, die anlässlich besonders wichtiger Ereignisse oder denkwürdiger Daten komponiert wurden, usw.

Andererseits beginnt mit dem Beginn der 60er Jahre zweifellos eine neue Etappe in der Geschichte der russischen Chorkultur, die sich in gravierenden Veränderungen im Bereich



хорового творчества, бурный процесс повсеместного распространения светских хоровых жанров, появление концертных форм бытования хоровой музыки и ряд других особенностей.

Прежде всего обращает на себя внимание довольно быстрый по историческим срокам переход отечественного хорового искусства в русло классицизма. Если вся первая половина XVIII века для русской хоровой музыки прошла в целом под знаком барокко, то уже в середине 60-х годов появляются произведения для хора а capella, выдержанные в классицистском стиле, — духовные концерты Березовского и Галуппи. Их успех при дворе, по-видимому, наиболее рельефно обозначил момент стилистического перелома, и начиная с этого времени классицистские нормы мышления становятся господствующими как в светских, так и в церковных, хоровых жанрах. Сочинения композиторов нового направления исполняются в столицах и постепенно проникают в провинцию.

Существенное отличие наступившего периода от предыдущих выявилося также в значительном расширении сферы деятельности композиторов, писавших хоровую музыку. В отличие от мастеров! русского хорового концерта рубежа XVII—XVIII столетий—Титова, Калашникова, Бавыкина и других, их преемники в 70—90-х годах — Березовский, Бортиянский, Пашкевич, Фомин, затем Дегтярев, Козловский, Давыдов — далеко не ограничивали себя областью чисто хоровых сочинений. Напротив, многие из них нашли свое подлинное призвание в иных жанрах, а те, кто, как Бортиянский, внесли основной вклад в развитие именно хорового искусства, тоже владели разнообразным арсеналом средств оркестровой, оперной и камерно-вокальной музыки той эпохи, что ие

des Chorschaffens, in der raschen Verbreitung weltlicher Chorgattungen, in der Entstehung konzertanter Formen der Chormusik und in einer Reihe anderer Merkmale äußert.

Zunächst einmal ist der Übergang der russischen Chorkunst in den Mainstream des Klassizismus historisch gesehen recht schnell. Während die gesamte erste Hälfte des 18. Jahrhunderts für die russische Chormusik allgemein im Zeichen des Barocks stand, erschienen bereits Mitte der 1860er Jahre Werke für A-cappella-Chor im klassizistischen Stil - die geistlichen Konzerte von Beresowski und Galuppi. Ihr Erfolg bei Hofe scheint den Moment des stilistischen Wandels am deutlichsten markiert zu haben, und von diesem Zeitpunkt an wurden klassizistische Denkweisen sowohl in den weltlichen als auch in den kirchlichen und chорischen Gattungen dominant. Die Werke von Komponisten der neuen Richtung wurden in den Hauptstädten aufgeführt und drangen allmählich in die Provinzen vor.

Ein signifikanter Unterschied zwischen der gegenwärtigen und der vorangegangenen Periode zeigt sich auch in der bedeutenden Ausweitung des Wirkungskreises von Komponisten, die Chormusik schrieben. Im Gegensatz zu den Meistern des russischen Chorkonzerts der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert - Titow, Kalaschnikow, Bawykin und andere - waren ihre Nachfolger in den 70er - 90er Jahren - Beresowski, Bortjanski, Paschkewitsch, Fomin, dann Degtjarew, Koslowski und Dawydow - weit davon entfernt, sich auf den Bereich der reinen Chorwerke zu beschränken. Im Gegenteil, viele von ihnen fanden ihre wahre Berufung in anderen Gattungen, und diejenigen, die wie Bortnjanski den Hauptbeitrag zur Entwicklung der Chorkunst leisteten, verfügten auch über ein vielfältiges Arsenal an Mitteln der Orchester-, Opern- und Kammergesangsmusik

могло не сказаться и на технике их хорового письма.

Кроме того, в последней трети XVIII века существенно раздвинулись границы самой хоровой музыки — расширилась сфера ее применения, стало разнообразнее содержание. Весьма значительно увеличилось число жанров музыкального и театрального искусства с участием хора, причем они охватывали круг художественных образов от высокой трагедийности и изысканной лирики вплоть до намеренно грубоватой сатиры.

Даже беглый перечень основных видов хоровых произведений развертывает перед нами обширную панораму. Появились профессиональные хоровые обработки русских и украинских песен и хоровые номера, намеренно сочиненные в народном духе для театральных представлений и различных празднеств. Вместе с тем не только в придворной жизни, но и в быту богатых помещиков закрепились хоровые кантаты итальянского образца с оркестровым сопровождением. Возникли типизированные формы соединения хоровой музыки с танцевальной; например, с 90-х годов особую популярность получил «полонез с хором». Важную роль выполняли хоровые сцены в русской комической опере, а несколько позднее—хотя совсем в другом роде —в мелодраме и трагедии. И среди балетных названий мы встречаем иногда подзаголовки—«аллегорический балет с хорами»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1780, 21 января.

Столь высокая степень взаимодействия хоровой музыки с другими жанрами вполне естественно повлияла на стилистику чисто

jener Epoche, was sich zwangsläufig auf die Technik ihrer Chorliteratur auswirken konnte.

Darüber hinaus wurden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Grenzen der Chormusik selbst beträchtlich erweitert - ihr Anwendungsbereich wurde größer und ihr Inhalt vielfältiger. Die Zahl der musikalischen und theatralischen Gattungen, an denen der Chor beteiligt war, nahm erheblich zu, und sie deckten ein Spektrum künstlerischer Darstellungen ab, das von der hohen Tragödie und der raffinierten Lyrik bis zur bewusst groben Satire reichte.

Schon eine flüchtige Auflistung der wichtigsten Arten von Chorwerken zeigt ein breites Panorama. Es entstanden professionelle Chorarrangements russischer und ukrainischer Lieder und bewusst im Volksgeist komponierte Chornummern für Theateraufführungen und verschiedene Feste. Gleichzeitig etablierten sich Chorkantaten nach italienischem Vorbild mit Orchesterbegleitung nicht nur im höfischen Leben, sondern auch im Alltag wohlhabender Grundbesitzer. Es entstanden typische Formen der Verbindung von Chormusik mit Tanzmusik; so wurde ab den 90er Jahren die „Polonaise mit Chor“ besonders populär. Eine wichtige Rolle spielten Chorszene in der russischen komischen Oper und etwas später - wenn auch auf ganz andere Weise - im Melodram und in der Tragödie. Und unter den Ballett-Titeln finden wir manchmal den Untertitel „allegorisches Ballett mit Chören“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1780, 21. Januar.

Ein solch hohes Maß an Interaktion zwischen Chormusik und anderen Gattungen beeinflusste natürlich auch die Stilistik der reinen Chorwerke,

хоровых произведений, в том числе церковной традиции. В «Херувимских», славословиях и особенно в духовных концертах екатерининского времени нередко встречаются и порой даже становятся господствующими средствами художественного выражения, которые происходят от менуэта, оперной арии, траурного марша, лирической песни и вызывают с ними прямую ассоциацию.

Принципиально новые черты проявились в данный период также в заметном расширении видов и форм взаимоотношения отечественного хорового искусства с западноевропейским. С одной стороны — многолетняя служба в Петербурге крупных итальянских мастеров Галуппи, Манфредини, Траэтты, Сарти, их плодотворная работа в различных жанрах вплоть до сочинения духовных концертов а capella на православные тексты. С другой стороны — поездки в Италию с целью профессионального совершенствования Березовского, Бортнянского, Скокова, Фомина. Наконец, исполнение иногда даже в рамках одного концертного вечера хоровых произведений русской, итальянской, французской, немецкой композиторских школ. Все это, как известно, повлияло на развитие отечественной музыки в целом, но, в частности, громадную роль сыграло и в эволюции хорового творчества в России.

Наступление нового этапа в какой-то мере сознавали и современники. Не случайно к 60—80-м годам относятся неоднократные сравнения писателями, музыкантами и просто путешественниками русской и западноевропейской хоровых традиций (см.: 235, 354, 420; 166, 135, 150; 100, 17; 113, 72—74).

einschließlich derjenigen der kirchlichen Tradition. In dem „Cherubim-Hymnus“, den Lobpreisungen und vor allem in den geistlichen Konzerten der Zeit Katharinas der Großen sind künstlerische Ausdrucksmittel, die sich aus Menuett, Opernarie, Trauermarsch und lyrischem Lied ableiten, häufig anzutreffen und werden manchmal sogar dominant und sind direkt mit ihnen verbunden.

Grundlegende Neuerungen zeigten sich in dieser Zeit auch in der deutlichen Ausweitung der Arten und Formen der Beziehungen zwischen der russischen und der westeuropäischen Chorkunst. Einerseits - die langjährige Tätigkeit der großen italienischen Meister Galuppi, Manfredini, Traetta und Sarti in St. Petersburg, ihre fruchtbare Arbeit in verschiedenen Gattungen bis hin zur Komposition geistlicher a capella-Konzerte auf orthodoxe Texte. Auf der anderen Seite - Reisen nach Italien zum Zweck der beruflichen Verbesserung von Beresowski, Bortnjanski, Skokow und Fomin. Und schließlich die Aufführung von Chorwerken der russischen, italienischen, französischen und deutschen Kompositionsschule, manchmal sogar im Rahmen eines einzigen Konzertabends. All dies beeinflusste bekanntlich die Entwicklung der russischen Musik im Allgemeinen, spielte aber vor allem eine große Rolle bei der Entwicklung des Chorschaffens in Russland.

In gewisser Weise waren sich auch die Zeitgenossen des Beginns einer neuen Etappe bewusst. Es ist kein Zufall, dass in den 60er - 80er Jahren des letzten Jahrhunderts Schriftsteller, Musiker und Reisende immer wieder russische und westeuropäische Chortraditionen miteinander verglichen (siehe: 235, 354, 420; 166, 135, 150; 100, 17; 113, 72-74).

Одним из центральных жанров русского хорового искусства той эпохи был духовный концерт. Находясь на перекрестье различных художественных сфер и тенденций, он принадлежал одновременно к областям светской и церковной культуры, представлял собой явление национально-самобытное и вместе с тем поднимающееся до общеевропейского уровня, служил символом древней отечественной традиции и воплощал ее самыми новыми средствами. Его музыкальная форма оказалась весьма устойчивой в основных закономерностях и тем не менее достаточно гибкой, а также удивительно емкой в содержательном отношении. Его стилистика в границах классицизма объединяла и опосредованно претворяла разнообразные интонационные пласты от простой литургической речитации и народной песни до ритмо-мелодических формул модных тогда танцев и тематизма инструментального типа. Иными словами, многие черты, присущие русской хоровой музыке этого периода в целом и упомянутые нами ранее, обозначились в духовном концерте как бы в сконцентрированном виде.

Исторический отрезок времени, охватывающий творчество композиторов от Березовского до Дегтярева, можно назвать золотым веком русского хорового концерта. После бурного расцвета на рубеже XVII—XVIII столетий и некоторого застоя в 20—50-х годах этот жанр в следующую эпоху опять достиг вершины, что выразилось в художественном уровне произведений, в их количестве, популярности, скорости распространения и многих других факторах.

Историю классицистского хорового концерта екатерининской эпохи можно условно разделить на три

Eine der zentralen Gattungen der russischen Chorkunst jener Zeit war das geistliche Konzert. Am Schnittpunkt verschiedener künstlerischer Sphären und Strömungen stehend, gehörte es gleichzeitig der weltlichen und der kirchlichen Kultur an, stellte ein nationales Originalphänomen dar und erhob sich gleichzeitig auf die gesamteuropäische Ebene, diente als Symbol der alten russischen Tradition und verkörperte sie mit den neuartigsten Mitteln. Seine musikalische Form erwies sich als sehr stabil in ihren Grundmustern und dennoch recht flexibel, sowie überraschend umfangreich im Inhalt. Seine Stilistik innerhalb der Grenzen des Klassizismus kombinierte und vermittelte eine Vielzahl von Intonationsschichten, von der einfachen liturgischen Rezitation und dem Volkslied bis zu den rhythmischen und melodischen Formeln der damals modischen Tänze und der instrumentalen Thematik. Mit anderen Worten: viele der bereits erwähnten Merkmale, die der russischen Chormusik dieser Zeit im Allgemeinen eigen sind, erscheinen im geistlichen Konzert wie in konzentrierter Form.

Der historische Zeitraum, der das Schaffen der Komponisten von Beresowski bis Degtjarew umfasst, kann als das goldene Zeitalter des russischen Chorkonzerts bezeichnet werden. Nach einer rasanten Blütezeit an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert und einer gewissen Stagnation in den 20-50er Jahren erreichte diese Gattung in der nächsten Epoche wieder ihren Höhepunkt, was sich im künstlerischen Niveau der Werke, ihrer Anzahl, ihrer Popularität, der Geschwindigkeit ihrer Verbreitung und vielen anderen Faktoren ausdrückte.

Die Geschichte des klassizistischen Chorkonzerts aus der Zeit Katharinas der Großen lässt sich in drei Phasen

этапа. Первый из них (60—70-е годы) представлен для нас минимальным количеством сохранившихся достоверных произведений, причем только двух композиторов — Березовского и Галуппи. Однако и по столь скудным материалам видно, какие глубокие изменения не просто намечились, но уже в полной мере осуществились в стилистике, форме и даже в кардинальных принципах подхода к соотношению музыкальной и текстовой сторон сочинения. Если до середины XVIII века ведущую роль в формообразовании играли риторические закономерности построения культовых текстов, которым по преимуществу и следовало композиторское решение, то концерты Березовского «Господь, воцарися», «Не отвержи» и Галуппи «Услышит тя господь», «Готово сердце мое», «Суди, господи» утверждают четырехчастный цикл, базирующийся на собственно музыкальной логике развития. Более того, начиная с этого времени авторы в необходимых случаях отбирают отдельные строки, порой даже из разных псалмов, и распределяют их соответственно характеру музыки каждой из частей. Большое значение приобретает стройная и разветвленная система полифонических приемов— от канонических имитаций в первых частях до развернутых фуг с кульминационной стреттой в финальных частях (примеры 39, 40).

Соотношение и функции частей цикла обнаруживают в концертах Б. Галуппи ряд существенных стереотипных признаков. Первая часть представляет собой обычно неторопливый диалог нижних голосов с верхними (без выделения солистов), причем тенденция формообразования здесь близка закономерностям построения дуэтов

unterteilen. Die erste dieser Etappen (die 60er - 70er-Jahre) ist für uns durch eine minimale Anzahl von überlieferten authentischen Werken von nur zwei Komponisten - Beresowski und Galuppi - repräsentiert. Doch selbst an diesem spärlichen Material können wir erkennen, welche tiefgreifende Veränderungen sich nicht nur angedeutet, sondern in Stilistik, Form und sogar in den Grundprinzipien der Herangehensweise an die Wechselbeziehung zwischen der musikalischen und der textlichen Seite des Werks bereits vollzogen hatten. Während bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die rhetorischen Gesetzmäßigkeiten des Aufbaus von Kulttexten die führende Rolle bei der Formbildung spielten und in erster Linie der Lösung des Komponisten folgten, etablieren Beresowskis Konzerte „Herr, throne“ und „Verstoße mich nicht“ sowie Galuppis „Der Herr wird dich erhören“, „Mein Herz ist bereit“ und „Richte, Herr“ einen viersätzigen Zyklus, der auf der eigentlichen Logik der musikalischen Entwicklung beruht. Darüber hinaus wählen die Autoren von diesem Zeitpunkt an einzelne Zeilen aus, manchmal sogar aus verschiedenen Psalmen, wo dies erforderlich ist, und verteilen sie entsprechend der Art der Musik jedes Teils. Von großer Bedeutung ist ein schlankes und verzweigtes System polyphoner Techniken - von kanonischen Imitationen in den ersten Sätzen bis zu ausgedehnten Füßen mit einer klimatischen Stretta in den Schlusssätzen (Beispiele 39, 40).

Die Beziehung und die Funktionen der Teile des Zyklus offenbaren eine Reihe wichtiger stereotyper Merkmale in den Konzerten von B. Galuppi. Der erste Teil ist in der Regel ein gemächlicher Dialog zwischen den Unterstimmen und den Oberstimmen (ohne die Solisten herauszuheben), und die Tendenz der Formbildung steht hier den Regelmäßigkeiten des Duettaufbaus in

в классицистских операх: от отдельного пения в экспозиции через временное сближение вступлений голосов с помощью различного рода имитаций — к объединению в конце. Вторая часть идет в более быстром темпе, как правило в трехдольном размере, в ней диалог происходит уже между группой солистов и основной массой хора. Третья часть строится на контрастных сопоставлениях полифонической и строго аккордовой фактуры (особенно ярко в разделе «Яко велия» из концерта «Готово сердце мое»). Четвертой части — неременной фуге — иногда предшествует небольшая связка. Характер тематизма, гармоническое развитие, форма целого — все это соответствует нормам классицизма.

Второй этап (конец 70-х—80-е годы) наиболее интересен хоровыми концертами Бортнянского, хотя тогда же в этом жанре работали и многие второстепенные авторы — например, придворный скрипач и композитор Ф. Диц (Тиц), воспитанники Академии художеств П. Скоков, С. Осипов и другие. В их сочинениях — при всем различии художественного уровня — следует отметить такие общие и важные стилистические тенденции, как появление кроме четырехчастного хорового цикла также трехчастного и многочастного, значительное упрощение хоровой фактуры, стремление в области выразительных средств перенести центр тяжести с полифонии на гармонию. Хоровые фуги практически исчезают<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Даже в тех случаях, когда сам автор ставил обозначение «фуга», как, например, в концерте «Прииднте, чыдем на гору» Ф. Дица, этот термин

классицистических опер nahe: vom getrennten Singen in der Exposition über eine vorübergehende Annäherung der Einleitungen der Stimmen durch verschiedene Arten von Imitationen bis zur Vereinigung am Ende. Der zweite Teil wird in einem schnelleren Tempo gesungen, gewöhnlich in Triolen, und in ihm findet der Dialog zwischen einer Gruppe von Solisten und der Hauptmasse des Chors statt. Der dritte Satz besteht aus einem kontrastreichen Nebeneinander von polyphonen und streng akkordischen Strukturen (besonders anschaulich im Abschnitt „Wie groß“ aus dem Konzert „Mein Herz ist bereit“). Dem vierten Satz - der ununterbrochenen Fuge - ist manchmal ein kurzes Ligamentum vorangestellt. Der Charakter der Thematik, die harmonische Entwicklung und die Form des Ganzen entsprechen den Normen des Klassizismus.

Die zweite Phase (Ende der 70er-80er-Jahre) ist vor allem wegen der Chorkonzerte von Bortnjanski interessant, obwohl zu dieser Zeit auch viele kleinere Komponisten in diesem Genre tätig waren, z. B. der Hofgeiger und Komponist F. Dietz (Tietz), die Schüler der Akademie der Künste P. Skokow, S. Ossipow und andere. In ihren Kompositionen sind - bei allen Unterschieden im künstlerischen Niveau - gemeinsame und wichtige stilistische Tendenzen festzustellen, wie das Auftreten eines drei- und mehrstimmigen Chorzyklus neben dem vierstimmigen Chorzyklus, eine beträchtliche Vereinfachung der Chortextur und der Wunsch, den Schwerpunkt im Bereich der Ausdrucksmittel von der Polyphonie zur Harmonie zu verlagern. Die Chorfugen verschwinden praktisch<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Selbst in den Fällen, in denen der Autor selbst das Wort „Fuge“ verwendet hat, wie zum Beispiel im Konzert „Kommt, lasst uns auf den Berg steigen“ von F. Dietz, wurde dieser Begriff von

применялся им совершенно условно (ЦГИА, ф. 1119, оп. I, ед. хр. 60).

С другой стороны, именно в данный период заметно возрастает степень воздействия инструментальной и оперной музыки на хоровую, что выражается в использовании типичных ритмов менуэта и сицилианы, характерных мелодических оборотов арий и дуэтов, в применении к хоровому письму оркестровых и органых приемов. Из последних особенно показательны тембровое сопоставление групп, длительно выдержанные звуки—педали, контрастирование хоровых унисонов с гомофонно-гармоническим изложением (пример 41).

Развитие русской хоровой культуры в целом и жанра духовного концерта в частности в последней четверти XVIII века неотделимо от имени Дмитрия Степановича Бортнянского. Значение его хорового творчества и вклад его в исполнительскую практику трудно переоценить.

Кульминация хорового творчества Бортнянского приходится на те годы XVIII века, которые мы условно отграничили как третий этап в истории классицистского хорового концерта (1790— 1797)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> В 1797 году по указу Павла I все хоровые концерты были запрещены к официальному исполнению.

Основанием для такого обособления служат симптоматичные факты музыкальной жизни и, кроме того, характерные признаки изменения стиля сочинений<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Отделить произведения Бортнянского 80-х и 90-х годов

ihm völlig bedingt verwendet. (ZGIA, Inventarnr. 1119, Bestand I, Einzelstück 60).

Andererseits nimmt in dieser Zeit der Einfluss der Instrumental- und Opernmusik auf die Chormusik deutlich zu, was sich in der Verwendung typischer Menuett- und Siciliana-Rhythmen, charakteristischer melodischer Wendungen in Arien und Duetten sowie in der Anwendung von Orchester- und Orgeltechniken auf die Chormusik äußert. Von letzteren sind die klangliche Gegenüberstellung von Gruppen, lang anhaltende Pedalklänge und die Gegenüberstellung von chorischen Unisoni mit homophon-harmonischer Exposition besonders aufschlussreich (Beispiel 41).

Die Entwicklung der russischen Chorkultur im Allgemeinen und der Gattung des geistlichen Konzerts im Besonderen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts ist untrennbar mit dem Namen von Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski verbunden. Die Bedeutung seines Chorwerks und seines Beitrags zur Aufführungspraxis kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Der Höhepunkt von Bortnjanskis Chorwerk fällt in die Jahre des 18. Jahrhunderts, die wir konventionell als die dritte Phase in der Geschichte des klassizistischen Chorkonzerts (1790-1797) bezeichnen<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> 1797 wurden durch ein Dekret von Paul I. alle Chorkonzerte von der offiziellen Aufführung ausgeschlossen.

Die Gründe für diese Trennung sind symptomatische Fakten des Musiklebens und darüber hinaus charakteristische Anzeichen für Veränderungen im Stil der Kompositionen<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Die Unterscheidung von Bortnjanskis Werken aus den 80er und 90er Jahren

помогают, главным образом, объявления об их продаже, периодически публиковавшиеся в газетах. См., например, «Московские ведомости», 1793, 6 июня; 1797, 18 марта.

Наряду с Бортнянским в 90-е годы хоровые концерты создают уже не второстепенные, а крупные мастера. Некоторые из них— О. Козловский, Дж. Сартти были к тому времени признанными композиторами с вполне сложившейся манерой письма. Другие— Л. Гурилев, С. Дегтярев, А. Ведель, затем С. Давыдов принадлежали к молодому поколению и, хотя в разной степени, но так или иначе испытали влияние Бортнянского. Это отмечал, например, сам Дегтярев в последней, дополнительной главе переведенного им трактата Манфредини (142, 168—170).

Если говорить о стиле духовных концертов, то третий этап по отношению к двум предыдущим можно назвать этапом стилистического синтеза. В это время объединяются кое в чем противоположные тенденции 60-х и 80-х годов. Снова возрастает значение полифонии, порой опять встречаются завершённые по форме фуги (например, в концертах «Изми мя, господи, от враг моих» Дегтярева, «Услыши, господи» Веделея, «Возведох очи мои горе» Бортнянского), хотя в большинстве случаев композиторы ограничиваются лишь одной экспозицией, переходя затем к свободному, преимущественно гомофонному изложению.

По мере приближения к рубежу веков, с каждым годом, все заметнее становятся новые - сентименталистские — веяния, что проявляется и в общем образном

wird vor allem durch die regelmäßig in den Zeitungen veröffentlichten Anzeigen für ihren Verkauf erleichtert. Siehe z. B. „Moskauer Wedomosti“, 1793, 6. Juni; 1797, 18. März.

Neben Bortnjanski wurden in den 90er Jahren Chorkonzerte nicht von kleinen, sondern von großen Meistern komponiert. Einige von ihnen - O. Koslowski, J. Sarti - waren zu diesem Zeitpunkt bereits anerkannte Komponisten mit einem etablierten Schreibstil. Andere - L. Guriljow, S. Degtjarew, A. Wedel, dann S. Dawydow - gehörten zu einer jungen Gruppe von Komponisten. Dawydow gehörte zur jüngeren Generation und war, wenn auch in unterschiedlichem Maße, auf die eine oder andere Weise von Bortnjanski beeinflusst. Dies wurde beispielsweise von Degtjarew selbst im letzten, zusätzlichen Kapitel der von ihm übersetzten Manfredini-Abhandlung festgestellt (142, 168-170).

Was den Stil der spirituellen Konzerte betrifft, so kann man die dritte Phase als eine Phase der stilistischen Synthese im Verhältnis zu den beiden vorangegangenen bezeichnen. In dieser Zeit werden die gegensätzlichen Tendenzen der 60er und 80er Jahre in gewisser Hinsicht vereint. Die Bedeutung der Polyphonie nimmt wieder zu, und gelegentlich finden sich wieder vollständige Fugen (z. B. in den Konzerten „Erlöse mich, Herr, von meinen Feinden“ von Degtjarew, „Höre, Herr“ von Wedel und „Ich erhebe meine Augen“ von Bortnjanski), obwohl sich die Komponisten in den meisten Fällen auf eine einzige Exposition beschränken und dann zu einer freien, überwiegend homophonen Darstellung übergehen.

Um die Jahrhundertwende wurden die neuen sentimentalen Tendenzen von Jahr zu Jahr deutlicher spürbar, was sich sowohl in der allgemeinen Bildsprache der Chorkonzerte als auch



строе хоровых концертов, и в конкретных деталях. Интонационной основой тематизма часто служат мелодические обороты, очень близкие романсовой лирике. Увеличивается число минорных и бемольных тональностей (вплоть до си-бемоль минора). Наконец, в музыке медленных частей нередко воплощаются образы, характерные для похоронного марша эпохи Великой французской революции. В данной связи нельзя не упомянуть о концертах «Восхваляю имя бога моего» Бортнянского, «Изми мя» Дегтярева, «Доколе, господи» Веделя и «Плачу и рыдаю» Козловского.

Особенно интересно последнее из названных сочинений<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Концерт Козловского «Плачу и рыдаю» был сочинен не позднее 1797-го, но скорее всего около 1795 года, когда композитор работал над постановкой своей оперы «Взятие Измаила» в крепостном театре Н. П. Шереметева. См. «Московские ведомости», 1797, 18 марта, л. 13—14; каталог библиотеки Н. П. Шереметева (ЦГИА, ф. 1088, оп. 3, ед. хр. 1732). Опубликовано в «Сборнике духовно-музыкальных песнопений разных авторов...» под ред. С. Панченко. Пг., 1917.

В нем не только одна часть, но весь цикл воссоздает образ траурного шествия. Замечательная музыка концерта «Плачу и рыдаю», с одной стороны, продолжает традицию похоронных песнопений православной панихиды (см.: 63, 72—78; 61, 152—153), а с другой— поразительно далеко отходит от того, что принято было называть «церковностью», ибо композитор переосмысливает содержательно емкие строки древнего текста в плане обобщенно-философском и даже подчеркнуто гражданственном.

in spezifischen Details manifestiert. Die intonatorische Grundlage der Thematik sind oft melodische Wendungen, die der romantischen Lyrik sehr nahe kommen. Die Zahl der Moll- und einen Halbton tiefer versetzte-Tonarten nimmt zu (bis hin zu b-Moll). Schließlich finden sich in der Musik der langsamen Sätze häufig Bilder, die für den Trauermarsch der Großen Französischen Revolution typisch sind. In diesem Zusammenhang sind die Konzerte „Ich lobe den Namen meines Gottes“ von Bortnjanski, „Erlöse mich“ von Degtjarew, „Wie lange, Herr“ von Wedel und „Ich weine und schluchze“ von Koslowski zu nennen.

Besonders interessant ist das letzte der oben erwähnten Werke<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Koslowskis Konzert „Ich weine und schluchze“ wurde nicht später als 1797 komponiert, aber wahrscheinlich um 1795, als der Komponist an der Produktion seiner Oper „Die Entführung Ismaels“ im Leibeigenen-Theater von N. P. Scheremetew arbeitete. Siehe „Moskauer Wedomosti“, 1797, 18. März, Blatt 13-14; Katalog der Bibliothek von N. P. Scheremetew (ZGIA, Inventarnr. 1088, Bestand 3, Einzelstück 1732). Veröffentlicht in „Sammlung geistlicher und musikalischer Gesänge verschiedener Autoren...“, hrsg. von S. Pantschenko. Petersburg, 1917.

Darin stellt nicht nur ein Satz, sondern der gesamte Zyklus das Bild eines Leichenzugs nach. Die bemerkenswerte Musik des Konzerts „Ich weine und schluchze“ knüpft einerseits an die Tradition der Trauergesänge des orthodoxen Begräbnisgottesdienstes an (siehe: 63, 72-78; 61, 152-153), andererseits entfernt sie sich erstaunlich weit von dem, was gemeinhin als „Kirchlichkeit“ bezeichnet wurde, denn der Komponist interpretiert die bedeutungsschweren Zeilen des antiken Textes in verallgemeinerter und philosophischer, ja sogar in bürgerlich

Показательно для новой эпохи и сквозное развитие музыкальной идеи — от крайнего отчаяния и горя через напряженное размышление к сосредоточенно-возвышенному состоянию души (примеры 42 а, б, в).

Заметное влияние на жанр духовного концерта оказало в 90-е годы творчество Дж. Сартти. Его хоры для православной литургии, всенощного бдения, а также концерты «Радуйтесь, людие», «Отрыгну сердце мое», «Ныне силы небесный» и другие были тогда широко известны и во многом служили образцами для подражания. Эти сочинения в основном представляют собой очень эффектные, ярко-красочные и масштабные композиции — своего рода звуковые фрески. Они безукоризненны по пропорциям и соединяют броскость сопоставлений в крупном плане с утонченностью в прорисовке отдельных деталей. Однако они никогда не несут сколько-нибудь глубокого музыкального содержания. В своих хоровых опусах, как и в сочинениях других жанров, Сартти 7 предстает перед нами как высокопрофессиональный музыкант, в творчестве которого рациональное явно преобладает над эмоциональным, стереотипное — над своеобразным. В хоровом творчестве Сартти тенденция секуляризации достигла столь высокой степени, что его произведения на православные канонические тексты по характеру музыки практически порывают с культовой традицией и воспринимаются как составная часть пышного придворного церемониала.

В числе учеников Сартти исследователи называли нескольких выдающихся русских и украинских хоровых композиторов — С. Дегтярева, Д. Кашина, Л. Гурилева, А. Веделя. Это документально не доказано, но вполне вероятно, принимая во внимание

бетонной Weise um. Bezeichnend für die neue Epoche ist auch die transversale Entwicklung der musikalischen Idee - von extremer Verzweiflung und Trauer über intensive Reflexion bis hin zu einem konzentrierten und erhabenen Geisteszustand (Beispiele 42 a, b, c).

Das Werk von G. Sarti hatte in den 90er Jahren einen bemerkenswerten Einfluss auf das Genre des geistlichen Konzerts. Seine Chöre für die orthodoxe Liturgie und die Allnachtsvigil sowie die Konzerte „Heil dir, o Volk“, „Ich will mein Herz öffnen“, „Jetzt ist die Macht des Himmels“ und andere waren damals weithin bekannt und dienten in vielerlei Hinsicht als Vorbilder zur Nachahmung. Bei diesen Werken handelt es sich meist um sehr spektakuläre, farbenprächtige und großformatige Kompositionen - eine Art Klangfresken. Sie sind von tadelloser Proportion und verbinden die Auffälligkeit von Nahaufnahmen mit der Raffinesse in der Zeichnung einzelner Details. Sie tragen jedoch nie einen tiefen musikalischen Gehalt. In seinen Chorwerken, wie auch in Werken anderer Gattungen, erscheint uns Sarti als ein hochprofessioneller Musiker, in dessen Werk das Rationale eindeutig über das Emotionale und das Stereotype über das Eigenartige siegt. In Sartis Chorwerken hat die Tendenz zur Säkularisierung einen so hohen Grad erreicht, dass seine Werke über orthodoxe kanonische Texte durch die Art der Musik praktisch mit der kultischen Tradition brechen und als integraler Bestandteil des üppigen Hofzeremoniells wahrgenommen werden.

Unter Sartis Schülern haben Forscher mehrere hervorragende russische und ukrainische Chorkomponisten ausgemacht - S. Degtjarew, D. Kaschin, L. Guriljow, A. Wedel. Dies ist zwar nicht belegt, aber durchaus wahrscheinlich, wenn man die systematische Denkweise und die Neigung zu

систематический склад ума и склонность к музыкально-общественной и педагогической деятельности итальянского мастера. В любом случае сравнение хоровых партитур показывает, что его творчество привлекло внимание молодых отечественных музыкантов к таким художественным приемам и средствам, как колорит и использование различных градаций массивности хорового звучания, различных типов хоровой фактуры при строгой логике их сопоставления и развития.

Говоря о жанре хорового концерта, нельзя обойти проблему, которая имеет большое значение для всей отечественной музыкальной культуры, но особенно важна при изучении хорового искусства. Речь идет о взаимоотношении традиций русской и украинской музыки.

Степень взаимодействия этих традиций и глубина взаимопроникновения русских и украинских элементов музыкального языка в хоровых произведениях второй половины XVIII столетия порой столь велика, что образуется нерасторжимое единство и творчество Березовского, Бортнянского и ряда других менее значительных композиторов оказывается возможным рассматривать в аспекте истории как русской, так и украинской музыки. Но все же, в силу различных исторических причин, их судьбы были связаны преимущественно с Россией.

Иное положение занимает Артемий Лукьянович Ведель (1767—1806). Воспитанник Киевской духовной академии, он затем около шести лет служил в Москве капельмейстером у генерал-губернатора П. Д. Еропкина, но уже в 1794 году возвратился на Украину и в дальнейшем руководил хоровой капеллой генерала А. Я.

musikalischen, sozialen und pädagogischen Aktivitäten des italienischen Meisters berücksichtigt. Auf jeden Fall zeigt ein Vergleich der Chorphartituren, dass sein Werk die Aufmerksamkeit der jungen russischen Musiker auf künstlerische Techniken und Mittel wie Farbe und die Verwendung verschiedener Abstufungen der Massivität des Chorklangs und verschiedener Arten von Chorstrukturen mit einer strengen Logik ihres Nebeneinanders und ihrer Entwicklung lenkte.

Wenn man über die Gattung des Chorkonzerts spricht, kommt man an einem Problem nicht vorbei, das für die gesamte nationale Musikkultur von großer Bedeutung ist, das aber für das Studium der Chorkunst besonders wichtig ist. Es geht um die Beziehung zwischen den Traditionen der russischen und der ukrainischen Musik.

Der Grad der Interaktion zwischen diesen Traditionen und die Tiefe der Durchdringung russischer und ukrainischer Elemente der Musiksprache in Chorwerken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist manchmal so groß, dass eine unauflösliche Einheit entsteht und das Werk von Beresowski, Bortnjanski und einer Reihe anderer weniger bedeutender Komponisten unter dem Aspekt der Geschichte sowohl der russischen als auch der ukrainischen Musik betrachtet werden kann. Dennoch waren ihre Schicksale aus verschiedenen historischen Gründen vor allem mit Russland verbunden.

Artemi Lukjanowitsch Wedel (1767-1806) nimmt eine andere Stellung ein. Ausgebildet an der Kiewer Theologischen Akademie, diente er anschließend etwa sechs Jahre lang in Moskau als Kapellmeister des Generalgouverneurs P. D. Jeropkin, kehrte aber bereits 1794 in die Ukraine zurück und leitete später die Chorkapelle von General A. J.

Леванидова в Киеве и Харькове, где, по всей вероятности, было создано большинство его произведений для хора. Среди них — известные духовные концерты «На реках Вавилонских», «Помилуй мя, господи», «Боже, боже, законопреступницы» и другие.

Независимо от того, какие именно произведения были сочинены в Москве, а какие в Киеве или Харькове, они по самому духу своему принадлежат к числу ярких образцов именно украинского искусства. Следует все же отметить существенные черты стиля, сближающие их с сочинениями петербургских и московских композиторов: пышная, разнообразная и логично развивающаяся хоровая фактура сартиевского типа, обилие тематических оборотов, основанных на движении по звукам трезвучий или гамм, тональное, темповое и жанровое соотношение частей цикла и т. д. Много общего у Веделя с Березовским, Бортнянским, Дегтяревым, вплоть до почти цитатных совпадений.

В выражении самых различных чувств композитор неизменно искренен и даже экспансивен, хотя порой несколько многословен. Он всеми средствами стремится усилить контраст между частями, прибегая подчас к стилистическому противопоставлению патетических романсовых интонаций лаконичным, классицистского характера темам (пример 43 а, б).

Концерты Веделя, разнообразные и самобытные, пользовались громадной популярностью и широко исполнялись во многих городах Украины и России. Они привлекали слушателей доступностью музыкального языка, близкого украинскому городскому и крестьянскому фольклору, но в не

Lewanidow in Kiew und Charkow, wo aller Wahrscheinlichkeit nach die meisten seiner Chorwerke entstanden sind. Die meisten seiner Werke für Chor entstanden hier. Darunter sind die berühmten geistlichen Konzerte „An den Wassern Babylons“, „Erbarme dich meiner, Herr“, „Gott, Gott, Gesetzesbrecher“ und andere.

Unabhängig davon, welche Werke in Moskau und welche in Kiew oder Charkow komponiert wurden, gehören sie in ihrem Geist zu den lebendigen Beispielen ukrainischer Kunst. Wir sollten jedoch die wesentlichen Stilmerkmale beachten, die sie den Werken der Petersburger und Moskauer Komponisten näher bringen: eine üppige, vielfältige und logisch aufgebaute chorische Struktur im artistischen Stil, eine Fülle von Themen, die auf Bewegungen entlang von Tönen von Akkorden oder Tonleitern basieren, sowie das tonale, tempomäßige und genremäßige Verhältnis der Teile des Zyklus. Wedel hat viel mit Beresowski, Bortnjanski und Degtjarew gemeinsam, bis hin zu fast zitathaften Übereinstimmungen.

Der Komponist drückt seine verschiedenen Gefühle stets aufrichtig und sogar ausladend aus, auch wenn er manchmal etwas wortreich ist. Er versucht mit allen Mitteln, den Kontrast zwischen den Abschnitten zu verstärken, und greift manchmal zu stilistischen Gegensätzen zwischen pathetisch-romantischen Intonationen und lakonischen, klassizistischen Themen (Beispiel 43 a, b).

Wedels Konzerte, vielfältig und originell, erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden in vielen Städten der Ukraine und Russlands aufgeführt. Sie zogen die Zuhörer durch die Zugänglichkeit der musikalischen Sprache an, die der ukrainischen städtischen und ländlichen Folklore nahestand, aber nicht weniger

меньшей степени — эффективным: размахом, виртуозностью изложения и, в частности, поразительными по сложности, модными тогда фиоритурами в сольных партиях (пример 44).

Сочинения в жанре хорового концерта в последней трети XVIII века, как и прежде, создавались в основном для православной службы, где они выступали в качестве главной музыкальной кульминации литургического цикла. Кроме того, они порой выполняли роль приветственных кантат, на юбилейных торжествах государственных учреждений и на посольских приемах, а иногда вплотную приближались по своей функции к произведениям прикладного характера, сопровождая званые обеды и даже игру в карты. Но пожалуй, самое примечательное явление в музыкальной жизни того времени — исполнение хоровых сочинений на публичных концертных собраниях, на сценах театров и специально арендованных залов.

Прежде всего отметим, что более половины концертных вечеров в Москве и Петербурге проходило при обязательном участии хора. Исполнялись как произведения крупных жанров, занимавшие целый вечер, — кантаты, оратории, пассионы Перголези, Телемана, Гайдна, Иоммелли, Сарти, Грауна, так и смешанные программы из сочинений зарубежных и русских авторов. В последних случаях ни имена композиторов, ни названия в газетных объявлениях почти никогда не указывались, а просто сообщалось: в такие-то дни в помещении такого-то театра, дворца или дворянского клуба «имеют быть... собрания, где производиться будут с пением духовные концерты»<sup>6</sup>.

спектакляр war: der Umfang, die Virtuosität der Darbietung und insbesondere die auffallende Komplexität der damals modischen Fioritur in Solostimmen (Beispiel 44).

Werke der Gattung Chorkonzert wurden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wie zuvor hauptsächlich für orthodoxe Gottesdienste komponiert, wo sie den musikalischen Höhepunkt des liturgischen Zyklus bildeten. Darüber hinaus erfüllten sie zuweilen die Rolle von Begrüßungskantaten bei Jubiläumsfeiern staatlicher Institutionen und bei Botschafterempfangen, und manchmal kamen sie in ihrer Funktion Werken mit angewandtem Charakter nahe, die Tischgesellschaften und sogar ein Kartenspiel begleiteten. Das vielleicht bemerkenswerteste Phänomen im Musikleben der damaligen Zeit war jedoch die Aufführung von Chorwerken bei öffentlichen Konzertveranstaltungen auf den Bühnen von Theatern und eigens angemieteten Sälen.

Zunächst ist festzustellen, dass mehr als die Hälfte der Konzertabende in Moskau und St. Petersburg vom Chor bestritten wurden. Es wurden sowohl Werke der großen Gattungen aufgeführt, die den ganzen Abend in Anspruch nahmen - Kantaten, Oratorien und Passionen von Pergolesi, Telemann, Haydn, Jommelli, Sarti, Graun - als auch gemischte Programme mit Werken ausländischer und russischer Komponisten. In letzteren Fällen wurden in den Zeitungsannoncen fast nie Namen oder Titel der Komponisten genannt, sondern es hieß lediglich: „An diesem und jenem Tag finden in den Räumlichkeiten dieses und jenes Theaters, Palastes oder noblen Clubs ... Versammlungen, wo geistliche Konzerte mit Gesang aufgeführt werden“<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1791, 25 марта.

Как правило, в исполнении участвовала одна хоровая капелла, но иногда объединялись две, три и даже более. Так, например, 1 февраля 1791 года «Московские ведомости» оповестили публику о концерте, «который составлять будут певцы, певицы и музыканты их сиятельств графа Владимира Григорьевича Орлова, графа Николая Петровича Шереметева, князя Петра Михайловича Волконского, его превосходительства Гаврилы Ильича Бибикова... число музыкантов будет простираться более 200».

Фамилии владельцев дают возможность судить об именах исполнителей. Упомянутый вечер, состоявшийся в Петровском театре (исполнялись сочинения Сарти), знаменателен творческим содружеством трех выдающихся крепостных музыкантов. Разучивание музыкального материала и частичное руководство вышеупомянутыми хоровыми капеллами тогда осуществляли молодые дирижеры и в будущем известные русские композиторы Лев Гурилев (крепостной В. Г. Орлова), Степан Дегтярев (крепостной Н. П. Шереметева) и Данила Кашин (крепостной Г. И. Бибикова).

В смешанных программах обычно исполнялись произведения разных жанров. Крупные хоровые и симфонические номера перемежались ариями и дуэтами, инструментальными вариациями и сонатами. Не представляло собой исключения даже несколько эклектичное объединение светской музыки с культовой и в том числе православной с католической.

При подобной пестроте картины тем более интересными и показательными выглядят хоровые

<sup>6</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1791, 25. März.

In der Regel nahm ein Chor an einer Aufführung teil, aber manchmal wurden auch zwei, drei oder noch mehr Chöre zusammengeführt. So informierte der „Moskauer Wedomosti“ am 1. Februar 1791 die Öffentlichkeit über ein Konzert, „das von Sängerinnen und Sängern, sowie Musikern der Herren Graf Wladimir Grigorjewitsch Orlow, Graf Nikolai Petrowitsch Scheremetew, Fürst Pjotr Michailowitsch Wolkonski, Seine Exzellenz Gawrila Iljitsch Bibikow ... gestaltet wird... die Zahl der Musiker wird mehr als 200 betragen“.

Die Nachnamen der Besitzer ermöglichen es, die Namen der Interpreten zu ermitteln. Der oben erwähnte Abend im Petrowski-Theater (es wurden Werke von Sarti aufgeführt) zeichnet sich durch die kreative Zusammenarbeit dreier hervorragender Leibeigener aus. Die jungen Dirigenten und später berühmten russischen Komponisten Lew Gurilew (Leibeigener von W. G. Orlow), Stepan Degtjarew (Leibeigener von N. P. Scheremetjew) und Danila Kaschin (Leibeigener von G. I. Bibikow) lernten damals das musikalische Material und leiteten teilweise die oben genannten Chorkapellen.

Gemischte Programme enthielten in der Regel Werke verschiedener Gattungen. Große chorische und symphonische Nummern wechselten sich mit Arien und Duetten, Instrumentalvariationen und Sonaten ab. Auch die etwas eklettische Kombination von weltlicher Musik mit kultischer Musik, einschließlich orthodoxer und katholischer Musik, bildete keine Ausnahme.

Um so interessanter und aussagekräftiger sind die Chorprogramme, die stilistisch

программы, стилистически и жанрово цельные: либо знакомящие публику с творчеством какого-то композитора, например Д. Кашина, либо связанные с традициями и новыми достижениями отечественной поэзии, например составленные из хоров на слова Ломоносова, Сумарокова, Карамзина, Державина. Хотя концертные собрания такого рода были не слишком частыми, но они предвосхитили одну из перспективных тенденций развития русской музыкальной жизни.

Концертная практика определяла собой самую новую форму бытования хоровых произведений, хотя, разумеется, далеко не самую распространенную. Если принять во внимание количественный фактор, то да первом месте в этом отношении по-прежнему стояло церковное пение. Числовые показатели здесь не могут быть вполне точными, но даже и округленные цифры приближают нас к пониманию общей картины.

В Российской империи последней трети XVIII века находилось свыше 450 православных монастырей, которым подчинялось более 850 монастырских храмов (см.: 156). Они составляли весьма незначительную часть от подавляющего числа приходских церквей, распределенных между 28 епархиями—от Архангельской до Астраханской, от Псковской до Иркутской (см.: 196, 291—305). По данным епархиальной статистики начала XIX века (160, 644—646), на территории страны было зафиксировано около 27 000 сельских церквей, в каждой из которых имелся хор. Скиты и домовые храмы учету практически не поддаются. В каждой епархии по чину полагалось иметь семинарию с хором семинаристов и центральный собор с образцовым архиерейским хором. Таким образом, количество только крупных церковных хоров в монастырях, семинариях и

гanzheitlich sind: entweder führen sie das Publikum in das Werk eines bestimmten Komponisten ein, wie z.B. D. Kaschin, oder sie beziehen sich auf die Traditionen und neuen Errungenschaften der russischen Poesie, wie z.B. Chöre auf Texte von Lomonossow, Sumarokow, Karamsin, Derschawin. Obwohl derartige Konzertveranstaltungen nicht allzu häufig stattfanden, nahmen sie eine der vielversprechenden Tendenzen in der Entwicklung des russischen Musiklebens vorweg.

Die Konzertpraxis war die jüngste Form der Chormusik, wenngleich natürlich keineswegs die am weitesten verbreitete. Berücksichtigt man den quantitativen Faktor, so stand der Kirchengesang in dieser Hinsicht immer noch an erster Stelle. Numerische Indikatoren können hier nicht ganz genau sein, aber selbst gerundete Zahlen bringen uns dem Verständnis des Gesamtbildes näher.

Im Russischen Reich des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts gab es über 450 orthodoxe Klöster, denen mehr als 850 Klosterkirchen unterstellt waren (siehe: 156). Sie machten nur einen sehr kleinen Teil der überwältigenden Zahl von Pfarrkirchen aus, die sich auf 28 Diözesen verteilten - von Archangelsk bis Astrachan, von Pskow bis Irkutsk (siehe: 196, 291-305). Laut Diözesanstatistiken aus dem frühen 19. Jahrhundert (160, 644-646) gab es im Land etwa 27.000 Landkirchen, die jeweils über einen Chor verfügten. Einsiedeleien und Hauskirchen sind praktisch nicht erfasst. In jeder Diözese sollte es dem Rang nach ein Priesterseminar mit einem Chor von Seminaristen und eine zentrale Kathedrale mit einem vorbildlichen Bischofschor geben. Allein die Zahl der großen Kirchenchöre in Klöstern, Priesterseminaren und Diözesanzentren betrug also mindestens 500.

епархиальных центрах равнялось по меньшей мере 500.

Произведения, исполнявшиеся этими хорами, были, разумеется, очень неоднородными по стилю и художественному уровню. Стилистическая многослойность, присущая всему русскому искусству той эпохи, особенно ясно обозначалась в культовой сфере. Кроме того, громадный объем вариантно-заменяемых песнопений делал нереальной полную унификацию в исторически сжатые сроки, не говоря уже об устойчивости церковной традиции. Даже капитальный труд — «Обиход нотного пения», изданный в 1772 году, мог вместить в себя лишь самые главные общеупотребительные мелодии и тексты. В музыкальной практике большинства храмов, знаменное одноголосие и его партесные обработки соседствовали с сочинениями барочными и классицистскими<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Показательно, что хранящиеся в ГИМ церковные нотные рукописи последней трети XVIII века содержат в основном партесные концерты.

При этом нотные сборники, принадлежавшие монастырям и приходским церквам, показывают естественную закономерность: чем стабильнее канонический текст по его положению в суточном круге православных служб, тем современнее его музыкальное выражение. «Иже херувимы», «Милость мира», «Достойно есть» пели на литургии почти каждый день — и музыка, как правило, соответствовала нормам классицизма. И наоборот: стихиры, ирмосы, тропари сменялись каждую неделю, подчиняясь принципам системы осмогласия, — и по

Die Werke, die von diesen Chören aufgeführt wurden, waren natürlich in Stil und künstlerischem Niveau sehr heterogen. Die stilistische Vielschichtigkeit, die der gesamten russischen Kunst jener Epoche eigen ist, wurde im kultischen Bereich besonders deutlich. Zudem machte die enorme Menge an variantenreich substituierten Gesängen eine vollständige Vereinheitlichung in historisch kurzer Zeit unrealistisch, von der Stabilität der kirchlichen Tradition ganz zu schweigen. Selbst das 1772 erschienene Hauptwerk „Sammlung von Noten“ konnte nur die wichtigsten gebräuchlichen Melodien und Texte enthalten. In der musikalischen Praxis der meisten Kirchen grenzen die Krjuki-Noten-Monophonie und ihre mehrstimmigen Arrangements an barocke und klassizistische Kompositionen<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Es ist bezeichnend, dass die im GIM aufbewahrten Kirchenmusikhandschriften des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts hauptsächlich Mehrstimmigkeitskonzerte enthalten.

Die Notensammlungen der Klöster und Pfarrkirchen zeigen ein natürliches Muster: je stabiler ein kanonischer Text in seiner Stellung im täglichen Zyklus der orthodoxen Gottesdienste ist, desto zeitgenössischer ist sein musikalischer Ausdruck. „Die Cherubim“, „Gnade des Friedens“, „Würdig ist“ wurden fast täglich in der Liturgie gesungen - und die Musik entsprach in der Regel den Normen des Klassizismus. Und umgekehrt: die Strophen, Irmosen und Troparien änderten sich jede Woche, gehorchten den Prinzipien des Oktophon-Systems und blieben im Stil am archaischsten.



стилистике оставались самыми архаичными.

В целом композиторы последней трети XVIII века при сочинении духовной музыки отдавали явное предпочтение текстам литургии перед текстами всенощного бдения. Но особой любовью и ни с чем не сравнимой популярностью пользовались слова «Херувимской». К ним обращались едва ли не все русские мастера той эпохи, как бы соревнуясь друг с другом в различных художественных переосмыслениях древнего жанра. Музыкальная форма «Херувимских» почти всегда оставалась строфической, что можно наблюдать в творчестве Березовского, Бортнянского, Сарти, Дегтярева и других авторов. Однако и здесь встречаются показательные исключения. Одно из интересных и нетрадиционных, но типично классицистских решений принадлежит Фомину<sup>8</sup>, который для своего произведения избрал трехчастную форму с репризой в одноименном миноре (пример 45 а, б).

<sup>8</sup> «Херувимская» Фомина, написанная около 1797 года, опубликована в «Собрании церковных песнопений» под ред. М. Донецкого. Т. 1—2. Воронеж, 1913.

На рубеже XVIII—XIX столетий духовная музыка такого рода широко звучала даже в весьма отдаленных городах вплоть до Барнаула и Иркутска, о чем свидетельствуют как рукописные церковные сборники, так и воспоминания современников (см., например: 122, 218).

Характеризуя русское хоровое искусство в его самых распространенных и демократичных формах бытования, необходимо

Im Allgemeinen gaben die Komponisten des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts bei der Komposition geistlicher Musik den Texten der Liturgie eindeutig den Vorzug vor denen der Allnachtsvigil. Doch die Worte des Cherubim-Hymnus waren besonders beliebt und erfreuten sich beispielloser Beliebtheit. Fast alle russischen Meister jener Epoche wandten sich ihnen zu, als ob sie in verschiedenen künstlerischen Neuinterpretationen der alten Gattung miteinander konkurrierten. Die musikalische Form des Cherubim-Hymnus blieb fast immer strophisch, wie man an den Werken von Beresowski, Bortnjanski, Sarti, Degtjarew und anderen Komponisten sehen kann. Aber auch hier gibt es anschauliche Ausnahmen. Eine interessante und unkonventionelle, aber typisch klassizistische Lösung stammt von Fomin<sup>8</sup>, der für sein Werk eine dreiteilige Form mit einer Reprise in der gleichnamigen Molltonart wählte (Beispiel 45 a, b).

<sup>8</sup> Fomins „Cherubim-Hymnus“, geschrieben um 1797, ist in der „Sammlung von Kirchengesängen“, herausgegeben von M. Donezki, veröffentlicht. T. 1-2. Woronesch, 1913.

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war geistliche Musik dieser Art selbst in sehr abgelegenen Städten wie Barnaul und Irkutsk weit verbreitet, wie sowohl handschriftliche Kirchensammlungen als auch die Erinnerungen von Zeitgenossen belegen (siehe z. B. 122, 218).

Bei der Charakterisierung der russischen Chorkunst in ihren am weitesten verbreiteten und demokratischsten Formen ist es

сказать о той важной роли, которую играли в музыкальной жизни страны солдатские и казацкие хоры, или, как их тогда называли, «хоры полковых песельников». Мимолетные упоминания о них во множестве рассеяны в мемуарах, беллетристических сочинениях, отчетах географических экспедиций, научных трудах, архивных документах. Газеты периодически публиковали объявления о найме в различные полки регентов и учителей пения.

Все материалы убеждают в большом значении солдатских и казацких хоров, однако сведения о них до сих пор не получили должного отражения в музыкально-исторической науке.

«Хоры полковых песельников» были связаны, с одной стороны, с традицией церковно-певческого искусства, поскольку они должны были участвовать в богослужении. С другой стороны, в их обязанности входило запевать народные солдатские песни, и тем самым военные хоры прямо соприкасались с фольклорной традицией. Кроме того, они нередко объединялись с военными и роговыми оркестрами для исполнения разного рода батальной музыки и торжественных кантат, а порой использовались и в массовых оперных сценах в самых различных театрах — от императорского Эрмитажного до провинциального. Наконец, из их состава систематически набирали певчих в Придворную капеллу.

Разделение хоров на солдатские и казацкие, неизменно отмечавшееся во всех источниках, отображало принятое в ту эпоху разделение родов войск Российской империи на регулярные и иррегулярные. Поэтому неудивительно, что, например, казацкие хоры встречались в самых различных частях страны — от

необходимо, что важная роль должна быть упомянута, что солдатские и казацкие хоры, или, как их тогда называли, «хоры полковых песельников» в музыкальной жизни страны играли важную роль. Мимолетные упоминания о них во множестве рассеяны в мемуарах, беллетристических сочинениях, отчетах географических экспедиций, научных трудах, архивных документах. Газеты периодически публиковали объявления о найме в различные полки регентов и учителей пения.

Alle Materialien zeugen von der großen Bedeutung der Soldaten- und Kosakenchöre, aber die Informationen über sie sind in der musikgeschichtlichen Wissenschaft noch nicht angemessen berücksichtigt worden.

Einerseits waren die „Regimentschöre“ mit der Tradition des Kirchengesangs verbunden, da sie am Gottesdienst teilnehmen mussten. Andererseits gehörte es zu ihren Aufgaben, volkstümliche Soldatenlieder zu singen, und so standen die Militärchöre in direktem Kontakt mit der volkstümlichen Tradition. Darüber hinaus wurden sie oft mit Militär- und Hornorchestern kombiniert, um verschiedene Arten von Kampfmusik und feierlichen Kantaten aufzuführen, und wurden manchmal in Massenopernszenen in Theatern von der kaiserlichen Eremitage bis zu Provinztheatern eingesetzt. Schließlich wurden aus ihnen systematisch Sänger für die Hofkapelle rekrutiert.

Die in allen Quellen vermerkte Unterteilung der Chöre in Soldaten- und Kosakenchöre spiegelt die Aufteilung der militärischen Bereiche des Russischen Reiches in reguläre und irreguläre wider. Daher ist es nicht verwunderlich, dass beispielsweise Kosakenchöre in verschiedenen Teilen des Landes zu finden waren - von

Бессарабии до отдаленных районов Сибири.

По уставу хор обязательно предполагался в каждом полку или в равном ему по рангу соединении — отдельном батальоне, гарнизоне и т. п. Отступления от правила были чрезвычайно редки. Хотя общее количество воинских подразделений от середины к концу XVIII века менялось неоднократно и весьма (значительно, особенно для иррегулярных казачьих войск, но все же к началу XIX столетия представляется возможным выяснить их число и в соответствии с этим судить с достаточной степенью вероятности о распространении военных хоров (см.: 27, 17, 21, 23, 27, 28, 32). Среди них укажем: 158 полковых, 14 батальонных, 105 гарнизонных, 134 казачьих.

Таким образом, количество военных хоров — свыше 400 — вплотную приближалось к числу крупных церковных.

Круг песен, исполнявшихся солдатскими и казачьими хорами, достаточно полно отражен в печатных песенниках конца XVIII века. Их сюжеты раскрывают различные картины военного быта «времен очаковских и покоренья Крыма», причем, разумеется, преобладают темы походов и сражений, как, например, в песне из сборника В. Глазунова (210):

Наши в поле не робеют,  
Всякой хочет город взять.  
По лесам рубить умеют  
И открытый путь занять.

В барабаны как пригрянут,  
У солдат кровь закипят,  
Все готовы к бою станут  
Всякой рад колоть, рубить.

Bessarabien bis hin zu entlegenen Gebieten in Sibirien.

Nach dem Statut war ein Chor in jedem Regiment oder in einer gleichrangigen Einheit - einem separaten Bataillon, einer Garnison usw. - obligatorisch. Abweichungen von dieser Regel waren äußerst selten. Zwar änderte sich die Gesamtzahl der Militäreinheiten von der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder und ganz erheblich, insbesondere bei den irregulären Kosakentruppen, aber dennoch ist es zu Beginn des 19. Jahrhunderts möglich, ihre Zahl zu ermitteln und dementsprechend mit hinreichender Wahrscheinlichkeit über die Verbreitung von Militärchören zu urteilen (siehe: 27, 17, 21, 23, 27, 28, 32). Unter ihnen sind zu nennen: 158 Regimenter, 14 Bataillone, 105 Garnisonen, 134 Kosaken.

So kam die Zahl der Militärchöre - über 400 - an die Zahl der großen Kirchenchöre heran.

Die Bandbreite der von Soldaten- und Kosakenchören gesungenen Lieder spiegelt sich in den gedruckten Liederbüchern des späten 18. Jahrhunderts. Ihre Handlungen zeigen verschiedene Bilder des militärischen Lebens „in den Zeiten von Otschakow und der Eroberung der Krim“, und natürlich überwiegen die Themen von Feldzügen und Schlachten, wie z. B. in einem Lied aus der Sammlung von W. Glasunow (210):

Unsere im Felde nicht verzagen,  
Jeder will die Stadt erobern.  
Durch die Wälder schlagen sie sich,  
Und den freien Weg besetzen.

Wenn die Trommeln erklingen,  
Dann springt das Blut der Soldaten,  
Alle sind bereit zum Kampf,  
Jeder freut sich zu stechen und zu hauen.

С музыкальной точки зрения песенные тексты могут быть разделены на две группы: одни пелись на голос народной песни, чаще всего протяжной, другие приспособлялись к мелодиям и ритмам популярных тогда военных маршей. Значительная часть подобной маршевой музыки либо вовсе утеряна, либо дошла до нас в сильно искаженном виде. Поэтому особенно интересен и исторически ценен материал, представленный в сборнике «Военный досуг»<sup>9</sup>, где, в частности, приведен хоровой вариант всем известного в XVIII веке марша Преображенского полка.

<sup>9</sup> Хранится в ЛГИТМиК, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 1304.

В разные времена он исполнялся с различной подтекстовкой, а в царствование Екатерины II со словами «Выступим ребята в поле» (пример 46).

На следующем месте по численности после церковных и военных шли крепостные хоры, принадлежавшие богатым и среднего достатка помещикам. В последней трети XVIII века значительное большинство дворянских семей имели в своих городских и загородных усадьбах певческие капеллы, каковые скрашивали досуг хозяев и одновременно поднимали их престиж в глазах общества.

Среди таких капелл в зависимости от знатности, богатства и художественных склонностей их владельцев можно было встретить как очень большие хоры, составом в 40—50 человек, так и совсем мелкие певческие ансамбли, иногда просто

Aus musikalischer Sicht lassen sich die Liedtexte in zwei Gruppen einteilen: einige wurden zu der Stimme eines Volksliedes, meist eines langen Liedes, gesungen, während andere an die Melodien und Rhythmen der damals beliebten Militärmärsche angepasst wurden. Ein großer Teil dieser Marschmusik ist entweder gänzlich verloren gegangen oder hat uns in stark entstellter Form erreicht. Daher ist das in der Sammlung „Militärische Freizeit“<sup>9</sup> präsentierte Material besonders interessant und historisch wertvoll.

<sup>9</sup> Gespeichert in LGITMiK, Inventarnr. 2, Bestand 1, Einzelstück 1304.

Es enthält insbesondere eine Chorfassung des bekannten Marsches des Preobraschenski-Regiments aus dem 18. Jahrhundert. Er wurde zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlichen Bedeutungen vorgetragen, unter Katharina II. mit den Worten „Lasst uns ins Feld ziehen“ (Beispiel 46).

An zweiter Stelle nach den Kirchen- und Militärchören standen die Leibeigenenchöre der reichen und bürgerlichen Grundbesitzer. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts verfügten die meisten Adelsfamilien auf ihren Stadt- und Landgütern über Gesangskapellen, die die Freizeit der Besitzer verschönerten und gleichzeitig ihr Ansehen in der Gesellschaft erhöhten.

In solchen Kapellen gab es je nach Adel, Reichtum und künstlerischen Neigungen ihrer Besitzer sowohl sehr große Chöre mit 40-50 Personen als auch sehr kleine Gesangsensembles, manchmal nur Oktette oder sogar Quartette, die jedoch Chorrepertoire

октеты и даже квартеты, которые тем не менее исполняли именно хоровой репертуар. Однако обычно крепостные капеллы состояли из 16—24 хористов.

И здесь едва ли не самые полные и красноречивые материалы дает нам периодическая печать. Газеты той эпохи буквально пестрели объявлениями о купле и продаже хористов, хористок и целых капелл, о приглашении на службу учителей пения, и капельмейстеров, о многочисленных случаях бегства певчих, которые не выдерживали тягот своего подневольного положения. Общая картина обогащается и воспоминаниями современников, хотя интересных свидетельств в целом не слишком много, поскольку домашние крепостные хоры представлялись тогда явлением само собой разумеющимся и не заслуживающим подробного описания. Авторы воспоминаний ограничивались, как правило, словами «запел хор», «исполнена была кантата» и т. п. Зато с наступлением XIX века и особенно после Отечественной войны 1812 года, когда характерные черты жизни минувшего столетия начали заметно контрастировать с новыми веяниями, эти отголоски прошлого ярко запечатлелись в памяти мемуаристов.

Именно такого рода мемуарная литература донесла до нас, например, восторженный рассказ И. М. Долгорукова о его пребывании в украинском городке Батурине и о хоровом искусстве певчих А. К. Разумовского, из которых каждый «не ноту только берет и не голос возвышает: он в это время чувствует, восхищается, восторг одушевляет все его черты; словом, вспомните время Екатерины, Зимний ее дворец, обедню тамошнего храма» (85, 317—

аufführten. Die Kapellen der Leibeigenen bestanden jedoch in der Regel aus 16-24 Chorsängern.

Und hier liefern uns die Zeitschriften fast das vollständigste und aussagekräftigste Material. Die Zeitungen jener Epoche waren voll von Anzeigen für den An- und Verkauf von Chorsängern, Chorsängerinnen und ganzen Kapellen, für die Anwerbung von Gesangslehrern und Kapellmeistern, für die zahlreichen Fälle der Flucht von Sängern, die die Strapazen ihrer Knechtschaft nicht ertragen konnten. Das Gesamtbild wird durch die Erinnerungen von Zeitgenossen bereichert, obwohl es im Allgemeinen nicht allzu viele interessante Zeugnisse gibt, da die heimischen Leibeigenenchöre damals als selbstverständlich galten und keine detaillierte Beschreibung verdienten. In der Regel beschränkten sich die Verfasser von Erinnerungen auf die Worte „der Chor sang“, „es wurde eine Kantate aufgeführt“ und so weiter. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts und insbesondere nach dem Vaterländischen Krieg von 1812, als sich die charakteristischen Merkmale des Lebens des vergangenen Jahrhunderts deutlich von den neuen Tendenzen abzuheben begannen, prägten sich diese Anklänge an die Vergangenheit in das Gedächtnis der Memoirenschreiber ein.

Das ist die Art von Erinnerungsliteratur, die uns z. B. I. M. Dolgorukows begeisterten Bericht über seinen Aufenthalt in der ukrainischen Stadt Baturin und über die Chorkunst der Sänger von A. K. Rasumowski gebracht hat, von denen jeder „nicht nur einen Ton nimmt oder seine Stimme erhebt: in dieser Zeit fühlt er, bewundert er, belebt er alle seine Züge; mit einem Wort, erinnert er sich an Katharinas Zeit, ihren Winterpalast, das Abendessen im dortigen Tempel“ (85, 317-318). Aus den

318). Из сообщений писателя И. И. Крашевского можно получить представление о громадной оркестровой, роговой и хоровой капелле из 130 крепостных помещика А. И. Иллинского в его имении Волынской губернии (см.: 188, 50, 126—127). Воспоминания Ю. К. Арнольда отразили его ранние детские впечатления от исполнения произведений Веделя певчими некоего петербургского меломана и композитора-дилетанта Дубенского<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Духовные хоровые сочинения Дубенского хранятся в ГЦММК, ф. 283, № 126.

Этот хор, созданный в 1790-е годы, пользовался популярностью вплоть до конца 1810-х годов, когда его певческая манера многим уже казалась устаревшей и утрированно слащавой (см.: 7, 26).

Совокупность подобных свидетельств и других исторических фактов, прямо или косвенно относящихся к последней трети XVIII века, позволяет судить как о разных типах крепостных хоров, так и об их общем числе, разумеется, в приближенном значении. Наиболее прославленные из них принадлежали, как правило, тем вельможам, которые владели одновременно оркестрами и театрами, — Н. П. Шереметеву, Г. И. Бибинову, Б. А. Загряжскому, Д. Е. Столыпину, П. Д. Еропкину и т. д. Такие капеллы были обычно высокопрофессиональными и в принципе универсальными, поскольку их использовали и в оперных спектаклях, и на концертной эстраде, и в православной службе, и для исполнения сочинений прикладного характера. Иную сторону музыкального быта раскрывают перед нами крепостные хоры любителей церковного пения—А. К.

Berichten des Schriftstellers I. I. Kraschewski kann man sich eine Vorstellung von einer riesigen Orchester-, Horn- und Chorkapelle von 130 Leibeigenen des Gutsbesitzers A. I. Illinski in seinem Gut in der Provinz Wolhynien machen (siehe: 188, 50, 126-127). In den Erinnerungen von J. K. Arnold spiegeln sich seine frühkindlichen Eindrücke von der Aufführung der Werke Wedels durch die Sänger eines gewissen melomanischen und dilettantischen St. Petersburger Komponisten Dubenski<sup>10</sup> wider.

<sup>10</sup> Dubenskis geistliche Chorkompositionen sind im Staatlichen Zentrum für Musik erhalten, Inventarnr. 283, Nr. 126.

Dieser in den 1790er Jahren gegründete Chor erfreute sich bis in die späten 1810er Jahre großer Beliebtheit, als sein Gesangsstil vielen bereits veraltet und übertrieben süß erschien (siehe: 7, 26).

Die Gesamtheit solcher Zeugnisse und anderer historischer Fakten, die sich direkt oder indirekt auf das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts beziehen, erlaubt es uns, sowohl die verschiedenen Arten von Leibeigenenchören als auch ihre Gesamtzahl zu beurteilen, natürlich in einem ungefähren Sinne. Die berühmtesten von ihnen gehörten in der Regel jenen Adligen, die gleichzeitig Orchester und Theater besaßen - N. P. Scheremetew, G. I. Bibikow, B. A. Sagrjaschski, D. E. Stolypin, P. D. Eropkin, usw. Solche Kapellen waren in der Regel hochprofessionell und im Prinzip universell, denn sie wurden bei Opernaufführungen, auf der Konzertbühne, in orthodoxen Gottesdiensten und für die Aufführung von Werken angewandter Art genutzt. Eine andere Seite des Musiklebens zeigen uns die Leibeigenenchöre der kirchlichen Laiensänger - A. K. Rasumowski, Dubenski. Eine weitere sehr umfangreiche Gruppe bilden die

Разумовского, Дубенского. И еще одну весьма обширную группу образуют певческие ансамбли, предназначенные преимущественно для застольной музыки. Их хозяева — например, П. М. Ознобишин, Д. И. Кузнецов и многие другие просто не имели достаточных средств, чтобы заводить у себя оперный оркестр и театральную труппу, но стремились все же следовать моде. В общей сложности в поле зрения историка попадает около 200 сравнительно крупных и постоянно действующих крепостных хоровых капелл <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Источником для обобщения служит, во-первых, таблица крепостных оркестров в книге И. М. Ямпольского (259), так как указанные там материалы в большинстве случаев говорят одновременно и о хоровых капеллах. Во-вторых, учтены сведения, касающиеся только хоров, почерпнутые из газетных объявлений, мемуаров, путевых дневников, переписки, архивных документов и т. п.

Типичный репертуар таких капелл достаточно ясен: это различного рода кантаты, хоровые номера из опер, сочинения в церковных жанрах. Но сохранившийся нотный материал крайне скуден, что вынуждает довольствоваться буквально обрывками рукописей и разрозненными листами вокальных партий или же проводить аналогии с придворной музыкой.

Так, например, жанр свадебной кантаты представлен для нас лишь небольшим фрагментом нотной рукописи, которая когда-то принадлежала музыкальной библиотеке Н. П. Шереметева <sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Хранится в Останкинском дворце-музее (научно-фондовый отдел, п. п. 55).

Gesangsensembles, die hauptsächlich für die Tafelmusik bestimmt sind. Ihre Besitzer, z. B. P. M. Osnobischin, D. I. Kusnezow und viele andere, verfügten einfach nicht über ausreichende Mittel, um ein Opernorchester und eine Theatertruppe zu gründen, versuchten aber dennoch, der Mode zu folgen. Insgesamt umfasst das Blickfeld des Historikers etwa 200 relativ große und dauerhaft funktionierende Leibeigenen-Chorkapellen <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Als Quelle für die Verallgemeinerung dient erstens die Tabelle der Leibeigenenorchester im Buch von I. M. Jampolski (259), da die dort genannten Materialien in den meisten Fällen auch von Chorkapellen sprechen. Zweitens werden nur Informationen über Chöre berücksichtigt, die aus Zeitungsanzeigen, Memoiren, Reisetagebüchern, Korrespondenz, Archivadokumenten usw. stammen.

Das typische Repertoire solcher Kapellen ist klar: es umfasst verschiedene Kantaten, Chornummern aus Opern und Werke kirchlicher Gattungen. Die erhaltenen Noten sind jedoch äußerst spärlich, so dass wir uns mit Fetzen von Manuskripten und verstreuten Blättern von Gesangsstimmen begnügen oder Analogien zur Hofmusik ziehen müssen.

So ist die Gattung der Hochzeitskantate für uns nur durch ein kleines Fragment eines Musikmanuskripts vertreten, das einst zur Musikbibliothek von N. P. Scheremetew <sup>12</sup> gehörte.

<sup>12</sup> Aufbewahrt im Ostankino Palast-Museum (Abteilung wissenschaftlicher Fonds, Inventarnummer 55).

Судило стихотворному тексту («Пойте все, в рога трубите молодым супругам в честь») и другим признакам, эта музыка была сочинена ко дню бракосочетания графа с П. И. Ковалевой-Жемчуговой. Хотя сохранилась только теноровая партия, все же можно заключить, что это произведение написано для хора а capella в простой трехчастной форме, в стиле, близком Дегтяреву. Вероятно, сразу вслед за хором вступал роговой оркестр.

Нередко в качестве приветственных кантат исполнялись соответствующие по характеру хоровые номера из опер. По-видимому, именно в такой функции использовался в шереметевской капелле хор «Всех лучше, всех краше, всех слаще»<sup>13</sup> из оперы П. Скокова «Ринальдо» (см. 107).

<sup>13</sup> Рукописная партитура хранится в шереметевской фонде ЛГИТМиК; однако других номеров нет, и сама опера в театре Н. П. Шереметева никогда не шла.

Особую группу образовывали кантаты на духовые тексты для хора с сопровождением оркестра или инструментального ансамбля. О помпезных, ораториального плана произведениях Сарты, которые звучали на государственных церемониалах (с привлечением порой нескольких хоров и оркестров, батареи пушек, колоколов и фейерверка), сохранилось довольно много сведений (см.: 232, 253—260). Для репертуара крепостных капелл были все же более характерны сочинения хотя и хоровые, но камерные в старинном- смысле этого слова, то есть предназначенные для музыкальных вечеров во дворцовых залах богатых дворян.

Nach dem poetischen Text („Singt, ihr alle, blast eure Hörner zu Ehren des jungen Paares“) und anderen Hinweisen zu urteilen, wurde diese Musik für den Tag der Hochzeit des Grafen mit P. I. Kowalewa-Schemtschugowa komponiert. Obwohl nur die Tenorstimme erhalten ist, lässt sich daraus schließen, dass dieses Werk für einen A-cappella-Chor in einer einfachen dreistimmigen Form geschrieben wurde, in einem Stil, der Degtjarew nahe steht. Das Hornorchester folgte wahrscheinlich unmittelbar nach dem Chor.

Es war nicht ungewöhnlich, dass Chornummern aus Opern desselben Charakters als Begrüßungskantaten aufgeführt wurden. Offenbar war dies die Funktion des Chors „Umso besser, umso schöner, umso süßer“<sup>13</sup> aus der Oper „Rinaldo“ von P. Skokow (siehe 107).

<sup>13</sup> Die handschriftliche Partitur ist in der Scheremetew-Stiftung des LGITMiK erhalten; es gibt jedoch keine weiteren Nummern, und die Oper selbst wurde nie im N. P. Scheremetew-Theater aufgeführt.

Eine besondere Gruppe bildeten die Kantaten auf Bläsertexte für Chor in Begleitung eines Orchesters oder Instrumentalensembles. Über Sartis pompöse, oratorienartige Werke, die bei Staatsfeiern (manchmal mit mehreren Chören und Orchestern, einer Kanonen- und Glockenbatterie und Feuerwerk) aufgeführt wurden, ist viel überliefert (siehe: 232, 253-260). Für das Repertoire der Leibeigenenkapellen gab es noch charakteristischere Kompositionen, die zwar chorisches, aber im antiken Sinne des Wortes kammermusikalisch waren, d. h. für musikalische Abende in den Palasträumen reicher Adliger bestimmt waren.



Интересным образцом подобного рода музыки может служить духовная кантата Сартис «Помилуй мя, боже» для небольшого хора и четырех певцов-солистов в сопровождении трех смычковых альтистов, виолончели и контрабаса, к которым эпизодически присоединяется флейта. Это сочинение исполнялось не только в Петербурге, но по меньшей мере также и в Москве, о чем свидетельствуют рукописные списки партитуры, хранящиеся в разных архивах<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> ГПБ, ОСРК, ф. 550, 6732/FXII—14; ГЦММК, ф. 283, № 44.

В многочастном цикле, состоящем из увертюры и 13 частей, сольные и ансамблевые разделы чередуются с хоровыми. Первые выдержаны в стиле арий и дуэтов из опер-серии, а вторые чрезвычайно близки по духу и средствам выражения к хоровым концертам самого Сартис (пример 47 а, б).

К числу очень редких сохранившихся образцов приветственной кантаты принадлежат два вокально-хоровых цикла композитора Н. Джулиани, который, судя по надписи на титульном листе одной из партитур, работал в России на рубеже XVIII—XIX веков. Музыка кантат заурядна, однако их форма в высшей степени типична для жанра и поэтому представляет интерес с исторической точки зрения.

Первая кантата посвящена известному петербургскому меценату А. Головкину и аллегорически отображает круг его художественных увлечений. После оживленной и по-своему изысканной увертюры вступает «хор гениев», далее следуют разнохарактерные арии покровителей изящных искусств — гениев Живописи, Скульптуры, Литературы, а затем и Великодушия.

Ein interessantes Beispiel für diese Art von Musik ist Sartis geistliche Kantate „Erbarme dich meiner, o Gott“ für einen kleinen Chor und vier Solisten in Begleitung von drei Bratschen, einem Cello und einem Kontrabass, gelegentlich ergänzt durch eine Flöte. Dieses Werk wurde nicht nur in St. Petersburg, sondern zumindest auch in Moskau aufgeführt, wie aus in verschiedenen Archiven erhaltenen Manuskriptlisten der Partitur hervorgeht<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> GPB, OSRK, Inventarnr. 550, Nr. 6732/FXII—14; GZMMK, Inventarnr. 283, Nr. 44.

In dem mehrteiligen Zyklus, der aus einer Ouvertüre und 13 Sätzen besteht, wechseln sich Solo- und Ensemblesätze mit Chorsätzen ab. Erstere sind im Stil von Arien und Duetten aus der Opera seria gehalten, während letztere in Geist und Ausdrucksweise Sartis eigenen Chorkonzerten sehr nahe stehen (Beispiel 47 a, b).

Zwei Vokal- und Chorzyklen des Komponisten N. Giuliani, der nach der Inschrift auf dem Titelblatt einer der Partituren zu urteilen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Russland tätig war, gehören zu den sehr seltenen erhaltenen Beispielen der Grußkantate. Die Musik der Kantaten ist gewöhnlich, aber ihre Form ist sehr typisch für die Gattung und daher aus historischer Sicht von Interesse.

Die erste Kantate ist dem berühmten St. Petersburger Kunstmäzen A. Golowkin gewidmet und versinnbildlicht die Bandbreite seines künstlerischen Schaffens. Nach einer lebhaften und auf eigene Weise exquisiten Ouvertüre tritt ein „Chor der Genies“ auf, gefolgt von verschiedenen Arien der Mäzene der schönen Künste - der Genies der Malerei, der Bildhauerei, der Literatur und dann der Großherzigkeit. In der

В заключительном номере все они объединяются в вокальном ансамбле<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Библиотека Московской консерватории, отдел редкостей (E. 1042).

Во второй кантате, приуроченной к приезду генерала С. С. Апраксина в его подмосковную усадьбу Ольгово в 1792 году, хор играет более значительную роль. В кульминационном третьем разделе шестичастного цикла он подхватывает и развивает главную тему увертюры, которая здесь соединена со словами: «Слава возвещает о его подвигах, и Эхо повторяет эти отзвуки ликования и доблести» (в оригинале по-итальянски). Та же музыка в хоровом изложении звучит и в финале, выполняя тем самым функцию рефрена и обрамления<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> ГБЛ, ф. 11 (муз.), № 46 (№ б).

Из мемуарной и исторической литературы известно о широком распространении в помещичьем быту хоровых обработок народных песен. К сожалению, нотные материалы сочинений подобного рода не сохранились, и здесь можно указать только на одно счастливое исключение — украинскую плясовую песню «На бережку у ставка» в хоровом изложении и оркестровке Козловского<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Долгое время автором этой обработки считали Трутовского; подлинное авторство установлено О. Е. Левашевой (134, 50).

Обращает на себя внимание крайняя простота гармонизации и инструментовки, по-видимому, очень характерная для таких обработок. Это

letzten Nummer sind sie alle in einem Vokalensemble vereint<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Bibliothek des Moskauer Konservatoriums, Abteilung Raritäten (E. 1042).

In der zweiten Kantate, die zeitlich mit dem Besuch von General S. S. Apraksin auf seinem Gut Olgowo bei Moskau im Jahr 1792 zusammenfällt, spielt der Chor eine bedeutendere Rolle. Im kulminierenden dritten Teil des sechssätzigen Zyklus greift er das Hauptthema der Ouvertüre auf und entwickelt es weiter, das hier mit den Worten verbunden ist: „Der Ruhm verkündet seine Taten, und das Echo wiederholt diese Echos des Jubels und der Tapferkeit“ (im italienischen Original). Dieselbe Chormusik erklingt auch im Finale und erfüllt somit die Funktion des Refrains und der Umrahmung<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> GBL, Inventarnr. 11 (Mus.), Nr. 46 (Nr. b).

Aus Memoiren und historischer Literatur wissen wir, dass die Verwendung von Chorarrangements von Volksliedern im Leben des Gutsbesitzers weit verbreitet war. Leider sind keine Noten solcher Kompositionen erhalten geblieben, und wir können hier nur auf eine glückliche Ausnahme hinweisen - das ukrainische Tanzlied „Auf der Bank am Teich“ in einer Chorbearbeitung und Orchestrierung von Koslowski<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Lange Zeit wurde Trutowski für den Autor dieser Abhandlung gehalten; die wahre Urheberschaft wurde von O. J. Lewaschewa (134, 50).

Die extreme Einfachheit der Harmonisierung und Instrumentierung, die für solche Bearbeitungen offenbar sehr charakteristisch ist, fällt auf. Dieses

произведение, впервые прозвучавшее на потемкинском празднике в 1791 году, сделалось чрезвычайно популярным и было издано вскоре как в партитуре, так и в клавире.

Разумеется, исключительный исторический интерес представляют хоровые произведения, написанные специально для крепостных хоров их руководителями — крепостными капельмейстерами. К числу наиболее выдающихся авторов принадлежат уже ранее упомянутые нами С. Дегтярев, Д. Кашин и Л. Гурилев. На творчестве последнего из них имеет смысл остановиться подробнее.

Музыкальное наследие Льва Степановича Гурилева (отца знаменитого композитора А. Л. Гурилева) в дошедших до нас образцах изучено довольно основательно, но только в одной сфере — фортепианной музыки (см.: 153; 4; 202). Между тем нисколько не меньшее место в его творчестве занимали хоровые жанры. Так, например, ему принадлежала хоровая кантата «Прославим день сей вожделенный» для большого оркестра с литаврами, трубами и четырьмя певцами-солистами, которая, по словам газетного объявления, «может служить на всякий торжественный день»<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> «Московские ведомости», 1794, 4 ноября.

Кроме того, Гурилев был автором «Обедни на 4 голоса», хора «Ангел вопияше» и многих духовных концертов, как однокорных, так и двухкорных: «Господи, кто обитает», «Доколе, господи, забудеши мя», «Гласом моим ко господу воззвах», «На божественней стражи» и других.

Творческая судьба композитора сложилась не очень счастливо, поскольку он, подчиняясь воле своего хозяина графа В. Г. Орлова,

Werk, das 1791 auf dem Potemkin-Festival uraufgeführt wurde, erfreute sich großer Beliebtheit und wurde bald sowohl in Partitur als auch als Klavierstück veröffentlicht.

Von besonderem historischem Interesse sind natürlich die Chorwerke, die speziell für die Leibeigenenchöre von deren Leitern - den Leibeigenenkapellmeistern - geschrieben wurden. Zu den hervorragendsten Autoren gehören die bereits erwähnten S. Degtjarew, D. Kaschin und L. Gurilew. Es ist sinnvoll, auf das Werk des Letztgenannten näher einzugehen.

Das musikalische Erbe von Lew Stepanowitsch Gurilew (Vater des berühmten Komponisten A. L. Gurilew) ist in den erhaltenen Proben recht gründlich untersucht worden, allerdings nur in einem Bereich - der Klaviermusik (siehe: 153; 4; 202). Indessen nahmen die Chorgattungen in seinem Oeuvre einen nicht minder großen Platz ein. So besaß er zum Beispiel die Chorkantate „Lasst uns diesen begehrten Tag verherrlichen“ für großes Orchester mit Pauken, Trompeten und vier Gesangssolisten, die laut einer Zeitungsanzeige „für jeden feierlichen Tag dienen kann“<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1794, 4. November.

Darüber hinaus war Gurilew der Autor von „Liturgie für 4 Stimmen“, des Chors „Der Engel ruft“ und zahlreicher geistlicher Konzerte, sowohl ein- als auch zweistimmig: „O Herr, der du wohnst“, „Bis, o Herr, vergiss mich“, „Mit meiner Stimme rufe ich zum Herrn“, „Auf den göttlichen Schutz“ und andere.

Das schöpferische Schicksal des Komponisten war nicht sehr glücklich, denn er war gezwungen, dem Willen seines Herrn, des Grafen W. G. Orlow,

вынужден был до 1831 года почти безвыездно жить в имении Отрада в 100 верстах от Москвы и редко имел возможность общаться с московскими музыкантами и принимать участие в публичных музыкальных собраниях. Хотя имя Гурилева пользовалось известностью и авторитетом, его деятельность, как правило, ограничивалась регентством в домово́й церкви, руководством сравнительно редкими спектаклями усадебного крепостного театра и устройством домашних концертов, которые «граф слушал из соседней гостиной» (159,14).

Пожалуй, лучшее представление о таланте композитора и о его хоровом стиле дает двухорный концерт «На божественной стражи», относящийся, по всей вероятности, к середине 1790-х годов<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> ГЦММК, ф. 283, № 14.

Это сочинение привлекает искренностью, даже задушевностью тона, соединенной с масштабностью эпического повествования. За вступительной мелодической строфой солистов следует неспешный диалог двух антифонных хоров, как будто два рассказчика подхватывают друг за другом и развивают в былинном духе сдержанный и несколько архаичный напев. После интермедийной средней части следует развитие того же самого напева в финале, которое постепенно приводит к главной кульминации произведения — семиголосному канону на словах «Яко всеилен» (пример 48).

Очень широко распространены были в России любительские хоры. Хотя их количество в силу разрозненности и неполноты исторических свидетельств определить нельзя

unterworfen, bis 1831 fast ohne Urlaub auf dem Gut Otrada, 100 Werst von Moskau entfernt, zu leben und hatte nur selten Gelegenheit, mit Moskauer Musikern zu kommunizieren und an öffentlichen musikalischen Veranstaltungen teilzunehmen. Obwohl Gurilews Name Ruhm und Autorität genoss, beschränkte sich seine Tätigkeit im Allgemeinen auf die Regentschaft in der Hauskirche, die Leitung der relativ seltenen Aufführungen des Leibeigenen-Theaters des Gutes und die Veranstaltung von Hauskonzerten, denen „der Graf vom benachbarten Salon aus zuhörte“ (159,14).

Den besten Eindruck vom Talent und vom Chorstil des Komponisten vermittelt vielleicht das zweistimmige Konzert „Über den göttlichen Wächter“, das wahrscheinlich aus der Mitte der 1790er Jahre stammt<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> GZMMK, Inventarnr. 283, Nr. 14.

Dieses Werk besticht durch seinen aufrichtigen, ja gefühlvollen Ton, kombiniert mit dem Umfang einer epischen Erzählung. Auf die einleitende melodische Strophe der Solisten folgt ein gemächlicher Dialog zwischen zwei antiphonalen Chören, als ob die beiden Erzähler nacheinander eine verhaltene und etwas archaische Melodie im Geiste eines Heldenepos entwickeln würden. Auf das Zwischenspiel im Mittelteil folgt die Entwicklung derselben Melodie im Finale, das allmählich zum eigentlichen Höhepunkt des Werks führt - dem siebenstimmigen Kanon auf die Worte „Ich bin allmächtig“ (Beispiel 48).

Amateurchöre waren in Russland sehr weit verbreitet. Obwohl ihre Zahl aufgrund der verstreuten und unvollständigen historischen Zeugnisse nicht einmal annähernd bestimmt

даже приблизительно, но совершенно ясно, что они не составляли исключения ни для одной из губерний страны и ни для одного из слоев городского общества — от самого знатного дворянства до купцов низших гильдий и мещан.

Так, например, целый ряд источников сообщает о неоднократных выступлениях хора, объединявшего родовитых дворян на празднествах в Павловске, где исполнялись хоровые кантаты в оперы Бортнянского с хоровыми номерами (см.: 86, 88, 123; 121, 288—291). Совсем в иной мир переносимся мы, читая воспоминания иркутского старожилы о «складном и живом» пении различных хоровых сочинений примерно в ту же эпоху, но за шесть тысяч верст от Петербурга на берегах Ангары любительским хором полицейских (110, 212, 217).

(Впрочем, кроме него в Иркутске были еще четыре хора — чиновничий, солдатский, казацкий в архиерейский.) Еще в одном ракурсе раскрывает это явление хоровой культуры рассказ Державина о периоде его губернаторства в Тамбове: «Губернатор... велел учредить певческий класс по воскресеньям для охотников (то есть любителей.—А. Л.): то тотчас и загремела по городу вокальная музыка. Забавно и приятно видеть, когда слышите вдруг человек 40 детей, смотрящих на одну черную доску и тянущих одну ноту» (78, 562).

Изрядное, если не преобладающее число любительских хоров во второй половине XVIII века принадлежало купеческому сословию. Мы находим два авторитетных подтверждения этому в печати. Первое из них относится к 60-м годам, когда Штелин отметил в своей книге: «К русской церковной музыке можно еще причислить некоторые партикулярные певческие общества в русских городах, которые не ради службы, а

werden kann, ist klar, dass sie in keiner der Provinzen des Landes und in keiner Schicht der städtischen Gesellschaft - vom höchsten Adel bis zu den Kaufleuten der untersten Zünfte und den Bürgern - eine Ausnahme waren.

So berichten einige Quellen von den wiederholten Auftritten des Chors, der Adelige bei Festen in Pawlowsk vereinte, wo Chorkantaten zu Bortnjanskis Opern mit Chornummern aufgeführt wurden (siehe: 86, 88, 123; 121, 288-291). In eine ganz andere Welt werden wir versetzt, wenn wir die Erinnerungen eines Irkutsker Oldtimers über das „wohl geratene und lebhaft“ Singen verschiedener Chorkompositionen etwa in der gleichen Epoche, aber sechstausend Werst von St. Petersburg entfernt am Ufer der Angara durch einen Amateurchor von Polizisten lesen (110, 212, 217).

(Daneben gab es in Irkutsk aber noch vier weitere Chöre - einen Beamten-, einen Soldaten-, einen Kosaken- und einen Bischofschor). Derschawins Bericht über die Zeit seiner Gouverneursschaft in Tambow zeigt dieses Phänomen der Chorkultur in einer weiteren Perspektive: „Der Gouverneur... ordnete an, sonntags eine Gesangsklasse für Jäger (d.h. Amateure.—А. Л.) einzurichten: da erklang sofort Gesangsmusik durch die Stadt. Es ist lustig und angenehm zu sehen, wenn man plötzlich 40 Kinder hört, die auf eine Tafel schauen und einen Ton anstimmen“ (78, 562).

Eine beträchtliche, wenn auch nicht überwiegende Zahl der Laienchöre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehörte der Kaufmannsschicht an. Wir finden zwei maßgebliche Bestätigungen dafür im Druck. Die erste bezieht sich auf die 60er Jahre, als von Staehlin in seinem Buch feststellte: „Der russischen Kirchenmusik sind noch einige partikularistische Gesangsvereine in russischen Städten zuzurechnen, die nicht um des Dienstes willen, sondern

исключительно из любви к искусству упражнялись в пении... Я знал таковые в Москве и Петербурге среди русских купцов, особенно среди молодых... Эти люди во время своих встреч вместо других увеселений, с приятностью проводят время в таких музыкальных упражнениях» (251, 111). Двадцать лет спустя, по существу, о том же сказал и Державин: «Как известно, что купечество в России везде охотники до духовного пения» (78, 562). С их словами вполне согласуются и архивные данные. На значительной части певческих сборников владельцы — купцы обозначали свои имена и сословную принадлежность.

Было бы неправильно полагать, будто любительские хоры пели сочинения только культового содержания. Совсем напротив, поэтические тексты рукописных и печатных песенников показывают значительное разнообразие тем и жанров — от народных хоровых песен до популярных хоровых отрывков из русских комических опер.

Б данной связи хотелось бы обратить внимание на очень типичный для этой области хоровой культуры жанр застольных песен, поскольку они уже явно выделились из круга камерной вокальной музыки и образовали самостоятельную устойчивую группу. Обязательными признаками такого рода произведений были исполнение мужским хором (иногда с сольным запевом) радостный бодрый характер и соответствующий застолью сюжетный мотив. Такова, например, песня из сборника В. Глазунова (210), текст которой встречается еще в нескольких песенниках, хранящихся в ГПИБ:

Братья, рюмки наливайте!  
Лейся через край вино!  
Все до капли выпивайте!

allein aus Liebe zur Kunst den Gesang ausübten .... Ich habe solche in Moskau und St. Petersburg unter russischen Kaufleuten gekannt, besonders unter den jungen.... Diese Leute verbringen bei ihren Zusammenkünften statt anderer Vergnügungen ihre Zeit angenehm mit solchen musikalischen Übungen“ (251, 111). Zwanzig Jahre später sagte Derschawin im Wesentlichen dasselbe: „Es ist bekannt, dass die Kaufleute in Russland immer eifrig für geistlichen Gesang sind“ (78, 562). Auch die archivarischen Daten stimmen mit ihren Worten überein. Auf einem großen Teil der Gesangssammlungen haben die Besitzer - Kaufleute - ihre Namen und ihre Klassenzugehörigkeit vermerkt.

Es wäre falsch anzunehmen, dass Laienchöre nur Kompositionen mit kultischem Inhalt sangen. Im Gegenteil, die poetischen Texte der handschriftlichen und gedruckten Liederbücher weisen eine beträchtliche Vielfalt an Themen und Genres auf, von volkstümlichen Chorliedern bis zu populären Chorauszügen aus russischen komischen Opern.

In diesem Zusammenhang möchten wir auf die Gattung der Tafellieder hinweisen, die für diesen Bereich der Chorkultur sehr typisch ist, da sie bereits deutlich aus dem Kreis der Kammermusik hervorgegangen war und eine eigene stabile Gruppe bildete. Obligatorische Merkmale solcher Werke waren ihr Vortrag durch einen Männerchor (manchmal mit Solochor), ihr fröhlicher, heiterer Charakter und ein dem Festtag entsprechendes Handlungsmotiv. So zum Beispiel ein Lied aus der Sammlung von W. Glasunow (210), dessen Text sich in mehreren anderen in der GPIB erhaltenen Liederbüchern wiederfindet:

Kommt, Brüder, schenkt ein!  
Fließe, Wein, in Strömen!  
Trinkt bis zum letzten Tropfen!

Осушайте в рюмках дно!

Все печальное забудем,  
Что смущало в жизни нас!  
Петь и радоваться будем  
В сей для нас приятный час

К числу характерных тем принадлежали также гвардейская доблесть, мужская дружба, рыцарски возвышенное восхваление женщин и тосты в их честь. С другой стороны, нередко встречаются сатирические и пародийные тексты, порой даже с оттенком скабрёзности. В некоторых песенных сюжетах от традиций отчасти украинских бурсацких, а отчасти немецких студенческих песен идет бравоирование своим презрением к нудным наукам и прямое или подразумеваемое противопоставление им радостей вольной и беспечной жизни:

Мы полезнова желаем,  
А на вред ученья лаем:

Тоже все в ученой роже,  
Тоже в мудрой коже.

Прочь и аз и буки,  
Прочь и все литеры сряда;  
Грамота, науки  
Вышли в мир из ада (221).

Судя по всему, музыкальной основой очень многих текстов — «Братья, рюмки наливайте», «Нет, кто выдумал хмельное», «Прочь отселе грусть, досада» и т. п. — служила «Застольная хоровая песня гг. офицеров лейб-гвардии Преображенского полка» на слова «сержанта Державина»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> ГПБ, ОСРК, ф. 550, ед. хр. 153.

Leert die Gläser bis zum Boden!

Lasst alle Sorgen vergessen,  
Was uns im Leben belastet!  
Lasst uns singen und uns freuen  
In dieser für uns schönen Stunde!

Charakteristische Themen waren die Tapferkeit der Garde, die Männerfreundschaft, das ritterliche Lob der Frauen und Trinksprüche zu ihren Ehren. Andererseits waren satirische und parodistische Texte, manchmal sogar mit einem Hauch von Unzüchtigkeit, keine Seltenheit. In einigen Liedertexten findet sich eine Mischung aus ukrainischer Bursachi-Tradition und deutschen Studentenliedern, in denen offen oder implizit die Verachtung für langweilige Wissenschaften zum Ausdruck kommt und die Freuden eines freien und sorglosen Lebens direkt oder indirekt dagegengesetzt werden.

Wir wünschen uns das Nützliche,  
Aber bellen gegen den Schaden des Lernens:

Auch alles in der gelehrten Nase,  
Auch alles in der weisen Haut.

Weg mit dem A und dem B,  
Weg mit allen Buchstaben der Woche;  
Schrift, Wissenschaften  
Wurden in die Welt aus der Hölle gebracht (221).

Allem Anschein nach war die musikalische Grundlage für viele der Texte — „Brüder, schenkt ein“, „Nein, wer hat den Trunk erfunden“, „Weg mit der Traurigkeit und dem Ärger“, usw. - diente das „Tischchorlied der Offiziere der Leibgarde des Preobraschenski-Regiments“ auf den Text von „Sergeant Derschawin“<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> GPB, OSRK, Inventarnr. 550, Einzelstück 153.

Ее мелодию, по преданию, сочинил Трутовский. Но не исключено, что на самом деле знаменитый гуслист просто приспособил к державинским строкам повсеместно бытовавший тогда напев. Первая часть этой песни широко известна под названием «Кружка» и неоднократно издавалась (см.: 80; 107). Однако вторая ее часть, представляющая собой, по существу, еще одно самостоятельное стихотворение<sup>21</sup>, не публиковалась в собраниях сочинений поэта и не отмечалась в литературоведческих трудах, хотя она небезынтересна с поэтической точки зрения и привлекательна в музыкальном отношении (пример 49; приводится текст последнего, пятого куплета).

<sup>21</sup> В упомянутой нотной рукописи песни, хранящейся в ГПБ, подтекстованы только два куплета второй части. Полностью текст второй части опубликован без указаний имени автора в изд.: Карманный песенник или собрание лучших светских и простонародных песен. Сост. И. И. Дмитриев. М., 1796, с. 140.

Несмотря на кажущуюся приземленность тематики застольных песен, они не только сыграли большую роль в хоровом искусстве своей эпохи, испытывая влияние и влияя на хоровые номера русских комических опер, но и вызвали к жизни поэтические произведения, исполненные высоких художественных достоинств. Здесь можно назвать сатирическую оду Ломоносова «Гимн бороде», а также многочисленные стихотворения Державина: «Пикники», «Разные вина», «Философы, пьяный и трезвый», «Хмель». Все эти тексты, как показывают песенники рубежа XVIII—XIX веков, тогда не столько

Seine Melodie wurde der Legende nach von Trutowski komponiert. Es ist jedoch möglich, dass der berühmte Guslspieler die damals gebräuchliche Melodie einfach an den Text von Derschawin angepasst hat. Der erste Teil dieses Liedes ist unter dem Namen „Krug“ weithin bekannt und wurde wiederholt veröffentlicht (siehe: 80; 107). Der zweite Teil des Liedes, bei dem es sich eigentlich um ein weiteres eigenständiges Gedicht handelt,<sup>21</sup> ist in den Sammlungen der Werke des Dichters nicht veröffentlicht und in der Literaturwissenschaft nicht beachtet worden, obwohl er poetisch nicht uninteressant und musikalisch reizvoll ist (Beispiel 49; der Text der letzten, fünften Strophe ist angegeben).

<sup>21</sup> In dem oben erwähnten Musikmanuskript des Liedes, das in der GPB aufbewahrt wird, sind nur zwei Strophen des zweiten Teils angedeutet. Der vollständige Text des zweiten Teils ist ohne den Namen des Autors in der Ausgabe: Taschen-Liederbuch oder eine Sammlung der besten weltlichen und gewöhnlichen Volkslieder veröffentlicht. Zusammengestellt von I. I. Dmitrijew. Moskau, 1796, S. 140.

Trotz der scheinbar bodenständigen Themen der Tafellieder spielten sie nicht nur eine wichtige Rolle in der Chorkunst ihrer Zeit, indem sie die Chornummern russischer komischer Opern beeinflussten und prägten, sondern brachten auch poetische Werke von hohem künstlerischem Wert hervor. Zu nennen sind hier Lomonossows satirische Ode „Hymne an den Bart“ sowie zahlreiche Gedichte von Derschawin: „Picknicks“, „Verschiedene Weine“, „Philosophen, betrunken und nüchtern“, „Hopfen“. All diese Texte wurden, wie Liederbücher der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert zeigen, nicht so sehr gelesen als vielmehr vom Chor gesungen.



читались, сколько именно пелись хором.

Картина хоровой культуры России второй половины XVIII века будет неполной, если не упомянуть о хорах, занимавших промежуточное положение между профессиональными и любительскими, а именно — о хоровых, капеллах государственных и частных учебных и благотворительных заведений. Как показывают архивные документы, певческие классы существовали практически при каждом губернском училище. Однако в данном случае речь идет не столько о них, сколько о весьма известных в свое время и сравнительно стабильных хоровых коллективах, которыми нередко руководили выдающиеся капельмейстеры.

Так, например, поэт и историк Н. Д. Горчаков, характеризуя состояние музыкальной жизни Москвы рубежа XVIII—XIX столетий, прежде всего назвал два, по его мнению, лучших хора — Московского университета и Голицынской больницы близ Калужской заставы (73, 86). Последний из них возглавлялся! знаменитым тогда регентом и автором духовных хоровых сочинений Наумовым<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Сочинения Наумова опубликованы в изд.: Сборник песнопений разных авторов, вып. 3. Ред. М. А. Лагунов. Спб., б. г. (№ 16, 23).

Его певчие славились умением менять манеру исполнения в зависимости от стиля произведений. Популярностью у москвичей пользовались и регулярные концертные вечера по пятницам и воскресеньям в театральной зале Воспитательного дома с неизменным участием «хора питомцев»<sup>23</sup>.

Das Bild der russischen Chorkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wäre unvollständig, wenn nicht auch die Chöre erwähnt würden, die eine Zwischenstellung zwischen Berufs- und Laienchören einnahmen, nämlich die Chöre und Kapellen staatlicher und privater Bildungs- und Wohlfahrtseinrichtungen. Wie aus den Archivalien hervorgeht, gab es an praktisch allen Schulen der Provinz Gesangsklassen. In diesem Fall handelt es sich jedoch nicht um solche, sondern um zu ihrer Zeit sehr bekannte und relativ stabile Chorgruppen, die oft von hervorragenden Kapellmeistern geleitet wurden.

Der Dichter und Historiker N. D. Gortschakow beispielsweise, der den Zustand des Moskauer Musiklebens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert charakterisierte, nannte zunächst zwei seiner Meinung nach beste Chöre - die Moskauer Universität und das Golizyn-Krankenhaus in der Nähe vom Kaluschkaja Tor (73, 86). Letzterer wurde von Naumow geleitet, einem berühmten Regenten und Autor geistlicher Chorkompositionen<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Naumows Kompositionen sind veröffentlicht in: Sammlung von Gesängen verschiedener Autoren, Bd. 3, hrsg. von M. A. Lagunow. St. Petersburg., b. g. (Nr. 16, 23).

Seine Sänger waren berühmt für ihre Fähigkeit, die Vortragsweise je nach Stil der Werke zu ändern. Auch die regelmäßigen Konzertabende freitags und sonntags im Theatersaal des Bildungshauses mit der obligatorischen Teilnahme des „Chors der Haustiere“<sup>23</sup> waren bei den Moskauern beliebt.

<sup>23</sup> «Московские ведомости», 1784, 28 февраля.

В музыкальной жизни Петербурга заметную роль играли ученические хоры Академии художеств, Шляхетного кадетского корпуса, Смольного института, Екатерининского училища на Васильевском острове и Воспитательного училища при Академии наук, но чаще всего в газетах отмечались успешные выступления хора воспитанниц Смольного института<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1775, 24 июля; 1775, 1 декабря; 1776, 1 января.

И если в столицах такие хоры, безусловно, не могли иметь главенствующего значения, то в провинциальных городах они порой становились местными центрами музыкальной культуры. Именно эту функцию выполняли, например, хоры народных училищ в Воронеже, Саратове, Калуге и особенно в Харькове, где в конце XVIII века во главе большой хоровой капеллы «казенных классов» стоял Ведель (см.: 126).

Публичные выступления ученических, университетских, кадетских хоров приурочивались чаще всего к дням торжественных актов, юбилеев, государственных праздников, чем в значительной степени определялся репертуар. Преобладали, естественно, произведения гимнического характера, среди которых можно выделить ведущие жанровые группы. Одна из них связана с уже упоминавшимся жанром «полонеза с хором», ставшим после успеха сочинения Козловского и Державина «Гром победы раздавайся» музыкальным символом российского

<sup>23</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1784, 28. Februar.

Die Studentenchöre der Akademie der Künste, des Kadettenkorps, des Smolny-Instituts, der Katharinenschule auf der Wassiljewski-Insel und der Pädagogischen Schule der Akademie der Wissenschaften spielten eine herausragende Rolle im St. Petersburger Musikleben, aber die Zeitungen vermerkten am häufigsten die erfolgreichen Auftritte des Chors der Schülerinnen des Smolny-Instituts<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1775, 24. Juli; 1775, 1. Dezember; 1776, 1. Januar.

Und während in den Hauptstädten solche Chöre sicherlich keine dominierende Bedeutung haben konnten, wurden sie in den Provinzstädten manchmal zu lokalen Zentren der Musikkultur. Diese Funktion erfüllten beispielsweise die Chöre der Volksschulen in Woronesch, Saratow, Kaluga und vor allem in Charkow, wo Wedel Ende des 18. Jahrhunderts an der Spitze einer großen Chorkapelle der „Staatsklassen“ stand (siehe: 126).

Die öffentlichen Auftritte der Studenten-, Universitäts- und Kadettenchöre waren meist auf die Tage von feierlichen Anlässen, Jahrestagen und staatlichen Feiertagen abgestimmt, die das Repertoire weitgehend bestimmten. Natürlich überwogen die hymnischen Werke, unter denen sich die wichtigsten Gattungsgruppen unterscheiden lassen. Eine davon ist die bereits erwähnte Gattung der „Polonaise mit Chor“, die nach dem Erfolg von Koslowskis und Derschawins Komposition „Siegessonnen verkünden“ zu einem musikalischen Symbol russischer Macht und Herrlichkeit wurde und als fast obligatorischer Bestandteil

могущества и славы и служившим едва ли не обязательной принадлежностью каждого церемониала в столичных и провинциальных городах.

Произведения Другой жанровой группы, по существу, представляли собой объединение духовных концертов с приветственными кантатами. Они писались на избранные строки из псалмов для хора или нескольких хоров в сопровождении оркестра, а иногда и с добавлением роговой музыки. К числу типичных образцов относятся кантаты «Да воскреснет бог» Сарти, «Срадуйтесь нам» и «Возлюбите господа» Дегтярева<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> ЛГИТМиК, ф. 2, оп. 1, № 885; ЦГИА, ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 61.

Но наибольшее распространение имел текст «Тебе, бога, хвалим», к которому обращались Бортнянский, Сарти, Гиммель и еще ряд композиторов (см.; 258, 146—148). Многие из этих произведений создавались первоначально для Придворной певческой капеллы, затем исполнялись также и на периферии с теми или иными изменениями.

Для завершения обзора развития хорового искусства в России второй половины XVIII столетия необходимо выделить и кратко охарактеризовать важнейшие хоровые центры страны - своего рода центры притяжения, к которым тяготели близлежащие и отдаленные города, усадьбы, губернии и целые регионы. Их соотношение не было неизменным, что особенно заметно при изучении русско-украинских связей.

jedes Zeremoniells in den Haupt- und Provinzstädten diene.

Die Werke der anderen Gattungsgruppe waren im Wesentlichen eine Verschmelzung von geistlichen Konzerten mit Begrüßungskantaten. Sie wurden auf ausgewählte Psalmzeilen für Chor oder mehrere Chöre geschrieben, die von einem Orchester begleitet und manchmal mit Hornmusik unterlegt wurden. Typische Beispiele sind die Kantaten „Lasst Gott sich erheben“ von Sarti, „Freut euch mit uns“ und „Liebet den Herrn“ von Degtjarew<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> LGITMiK, Inventarnr. 2, Bestand 1, Nr. 885; ZGIA, Inventarnr. 1119, Bestand 1, Einzelstück 61.

Am weitesten verbreitet war jedoch der Text „Dir, o Gott, loben wir“, dem sich Bortnjanski, Sarti, Gimmel und eine Reihe anderer Komponisten zuwandten (siehe; 258, 146-148). Viele dieser Werke waren ursprünglich für die Hofkapelle komponiert worden und wurden dann mit verschiedenen Änderungen auch in der Umgebung aufgeführt.

Um den Überblick über die Entwicklung der Chorkunst in Russland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu vervollständigen, ist es notwendig, die wichtigsten Chorzentren des Landes zu identifizieren und kurz zu charakterisieren - eine Art Anziehungspunkte, zu denen sich nahe und ferne Städte, Landgüter, Provinzen und ganze Regionen hingezogen fühlten. Ihr Verhältnis war nicht konstant, was besonders bei der Untersuchung der russisch-ukrainischen Beziehungen auffällt.

Например, в середине XVIII века город Глухов, будучи резиденцией украинских гетманов, являлся, как известно, крупнейшим хоровым центром Украины. Кроме знаменитой хоровой школы, поставившей певчих в Петербург, в нем было несколько хоров, и в их числе — великолепная хоровая капелла из 40 музыкантов, принадлежавшая графу К. Г. Разумовскому (см.: 251, 128). Но уже в 60-е годы, после упразднения Екатериной II гетманства, Глухов моментально утратил свое как административное, так и культурное значение и превратился в заурядный уездный городок, причем сообщения о глуховской певческой школе тогда же исчезают из архивных документов.

В последующее время на первый план в сфере хоровой культуры из украинских городов снова выдвигается Киев, а затем и Харьков. Из знаменитых киевских хоров следует отметить Лаврский, Софийского собора, Михайловского монастыря и самый большой — Духовной академии, где число певчих доходило до 300 человек (см.: 62). Из многочисленных харьковских особенно выделялись в конце века уже упоминавшиеся любительский хор генерала А. Я. Леванидова и хоровая капелла «казенных классов», руководимые Веделем.

Показательно сжатое статистическое сравнение деятельности хоровых коллективов в Москве и Петербурге.

Если для удобства обобщения взять, например, 80-е годы, то выясняется, что в Москве в это время существовало по меньшей мере 350 хоров различного типа, состава и величины. Из них — 256 церковно-приходских, 24 монастырских, около 70 крепостных капелл, 6 так называемых публичных хоров (университетский, синодальный, архиерейский, Духовной академии, Воспитательного дома, Голицынской

Beispielsweise war die Stadt Gluchow in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Residenz der ukrainischen Hetmanen als größtes Chorzentrum der Ukraine bekannt. Neben der berühmten Chorschule, die Sänger nach St. Petersburg lieferte, gab es dort mehrere Chöre, darunter eine prächtige Chorkapelle mit 40 Musikern, die dem Grafen K. G. Rasumowski gehörte (siehe: 251, 128). Doch bereits in den 60er Jahren, als Katharina II. das Hetmanat abschaffte, verlor Gluchow seine administrative und kulturelle Bedeutung und wurde zu einer gewöhnlichen Kreisstadt, und gleichzeitig verschwanden die Berichte über die Gluchower Singschule aus den Archiven.

In der Folgezeit traten Kiew und später Charkow erneut an die Spitze der ukrainischen Städte im Bereich der Chorkultur. Unter den berühmten Kiewer Chören sind der Lawra-Chor, die Chöre der Sophienkathedrale, des Michaelsklosters und der größte - die Theologische Akademie - zu nennen, in der bis zu 300 Personen sangen (siehe: 62). Unter den zahlreichen Chören in Charkow ragten am Ende des Jahrhunderts der bereits erwähnte Laienchor von General A. J. Lewanidow und die Chorkapelle der „Staatsklassen“ unter der Leitung von Wedel heraus.

Ein knapper statistischer Vergleich der Aktivitäten von Chorgruppen in Moskau und St. Petersburg ist bezeichnend.

Wenn wir der Einfachheit halber die 80er Jahre als Beispiel nehmen, ergibt sich, dass es in Moskau zu dieser Zeit mindestens 350 Chöre unterschiedlicher Art, Zusammensetzung und Größe gab. Davon waren 256 Gemeindechöre, 24 Klosterchöre, etwa 70 Leibeigenenkapellen, 6 so genannte öffentliche Chöre (Universitäts-, Synodal-, Bischofschöre, die Theologische Akademie, das Bildungshaus, das Golizyn-

больницы) и, кроме того, еще несколько училищных и солдатских (см.: 197; 196; 105).

Главным хором Москвы формально считался синодальный, который должен был как бы составлять параллель к петербургской Придворной певческой капелле. Однако в силу различных причин (ограничение только церковным репертуаром, отсутствие талантливых руководителей, нестабильность состава, поскольку лучших певчих систематически переводили на постоянную службу в Петербург, и т. д.) Синодальный хор во второй половине XVIII века вовсе не играл ведущей роли в хоровой жизни старой столицы, уступив ее нескольким наиболее известным московским крепостным капеллам (см.: 148).

В те же 80-е годы в Петербурге существовало немногим более 100 хоров. Из них — 56 церковно-приходских, где, по словам И. Георги, «имеются певчие отборные по большей части из Малороссией», 2 монастырских, 15 хоров в иностранных церквях примерно 20 крепостных капелл, 11 «публичных» хоров (университетский, Духовной семинарии, Академии художеств, Академии наук, Смольного института, Екатерининского и Горного училищ, Шляхетного, Артиллерийского, Инженерного и Пажеского корпусов) и, кроме того, еще 5 полковых и 1 казачий (см.: 60).

Облик музыкальной жизни Петербурга в сфере хорового искусства определяла, как известно, Придворная певческая капелла. Она и административно числилась, и фактически являлась главным хором столицы и всей Российской империи. Капелла, с одной стороны, стягивала лучшие исполнительские силы многих городов и губерний, одновременно как бы впитывая и творчески переплавляя характерные

Krankenhaus) und darüber hinaus noch einige Schul- und Soldatenchöre (siehe: 197; 196; 105).

Der Moskauer Hauptchor wurde formal als Synodalchor betrachtet, der eine Parallele zur St. Petersburger Hofkapelle darstellen sollte. Aus verschiedenen Gründen (Beschränkung auf das kirchliche Repertoire, Mangel an begabten Chorleitern, Instabilität der Zusammensetzung, da die besten Sänger systematisch nach St. Petersburg versetzt wurden, um dort dauerhaft zu singen usw.) spielte der Synodalchor in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch keine führende Rolle im Chorleben der alten Hauptstadt und trat sie an mehrere der berühmtesten Moskauer Leibeigenenkapellen ab (siehe: 148).

Der Moskauer Hauptchor wurde formal als Synodalchor betrachtet, der eine Parallele zur St. Petersburger Hofkapelle darstellen sollte. Aus verschiedenen Gründen (Beschränkung auf das kirchliche Repertoire, Mangel an begabten Chorleitern, Instabilität der Zusammensetzung, da die besten Sänger systematisch nach St. Petersburg versetzt wurden, um dort dauerhaft zu singen usw.) spielte der Synodalchor in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch keine führende Rolle im Chorleben der alten Hauptstadt und trat sie an mehrere der berühmtesten Moskauer Leibeigenenkapellen ab (siehe: 148).

Die Hofkapelle war bekanntlich der Hauptchor der Hauptstadt und des gesamten russischen Reiches. Sie war sowohl verwaltungstechnisch als auch tatsächlich der Hauptchor der Hauptstadt und des gesamten Russischen Reiches. Die Kapelle vereinte einerseits die besten Kräfte aus vielen Städten und Provinzen, indem sie gleichzeitig die charakteristischen Merkmale der russischen, ukrainischen, kosakischen und teilweise sogar

особенности русской, украинской, казацкой и отчасти даже польской хоровой музыки, а с другой — служила образцом для подражания и выражала ведущие тенденции профессионального хорового искусства своей эпохи. В ней были заложены основы отечественной хоровой педагогики и дирижирования (см.: 96). Наконец, с Придворной певческой капеллой в той или иной мере оказались связаны деятельность и творчество целого ряда крупнейших русских композиторов второй половины XVIII — начала XIX столетия, от Березовского до Давыдова.

От народных и солдатских хоров до высокопрофессиональной Певческой капеллы — таков диапазон разнообразного, многослойного и удивительно емкого в содержательном отношении русского хорового искусства второй половины XVIII века. Россия этого времени воспринималась как страна богатейшей и всеохватывающей хоровой культуры, страна, в которой, по словам одного знаменитого путешественника, «обою пола люди поют при всех упражнениях... даже и при наитруднейших работах, по одиночке или же в обществе... веселым духом, по большей части во весь голос» (60, 652).

### **М. С. БЕРЕЗОВСКИЙ**

Наследие Максима Созонтовича Березовского невелико по объему, но чрезвычайно весомо по историческому и художественному значению. По возрасту будучи сверстником Пашкевича и Хандошкина, старшим современником Бортнянского и Фомина, Березовский хронологически опередил их в профессиональном совершенствовании, в овладении

polnischen Chormusik aufnahm und kreativ verschmolz, und diente andererseits als Vorbild und Ausdruck der führenden Trends der professionellen Chorkunst ihrer Epoche. Es legte die Grundlagen der russischen Chorpädagogik und -leitung (siehe: 96). Schließlich waren die Tätigkeit und das Werk einer Reihe bedeutender russischer Komponisten der zweiten Hälfte des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, von Beresowski bis Dawydow, auf die eine oder andere Weise mit der Hofkapelle verbunden.

Von Volks- und Soldatenchören bis hin zur hochprofessionellen Gesangskapelle - so vielfältig, vielschichtig und überraschend inhaltsreich ist die russische Chorkunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Russland dieser Zeit wurde als Land der reichsten und umfassendsten Chorkultur wahrgenommen, ein Land, in dem, in den Worten eines berühmten Reisenden, „Menschen beiderlei Geschlechts bei allen Übungen singen ... selbst bei der schwierigsten Arbeit ... auch bei den mühsamsten Arbeiten, allein oder in Gesellschaft ... in fröhlicher Stimmung, meist lauthals“ (60, 652).

### **M. S. BERESOWSKI**

Das Vermächtnis von Maxim Sosontowitsch Beresowski ist zwar vom Umfang her klein, aber von der historischen und künstlerischen Bedeutung her äußerst gewichtig. Als Gleichaltriger von Paschkewitsch und Chandoschkin, als älterer Zeitgenosse von Bortnjanski und Fomin, war Beresowski ihnen in seiner beruflichen Entwicklung, in der Bewältigung der Höhen kompositorischer Meisterschaft

вершинами композиторского мастерства и в известности. Тем самым он явился их прямым предшественником. Его творчество целиком принадлежит 60—70-м годам XVIII века, оно образует особый пласт и, пожалуй, совершенно самостоятельный период истории музыкального и прежде всего хорового искусства России. Драматическая судьба талантливого композитора — ранний взлет его дарования и трагически прервавшийся жизненный путь, его признание и несбывшиеся надежды — все это высвечивает личность Березовского почти в романтических красках, невольно вызывая в памяти лермонтовские строки:

Я раньше начал, кончу ране,  
Мой ум немного совершит;  
В душе моей, как в океане,  
Надежд разбитых груз лежит.

Имя Березовского не случайно оказалось привлекательным и для беллетристов, и для ученых. В 1840-х годах оно вдохновило Н. Кукольника на создание исторического рассказа (127), а через столетие появилось в названии талантливой повести В. Жаковой (97). В первой половине XIX века оно неоднократно упоминалось в биографических словарях и лексиконах как отечественных, так и иностранных авторов (см.: 18; 155; 251, 367—368). В дальнейшем его духовные произведения высоко оценивали С. Смоленский, Н. Финдейзен, А. Моозер. Сравнительно недавно, после обнаружения в библиотеке Флорентийской консерватории арий из оперы «Демофонт» и выхода в свет очерка Ю. Келдыша (116), перед нами открывалась еще одна грань дарования Березовского, но уже в светском жанре.

und in seinem Ruhm chronologisch voraus. Er war somit ihr direkter Vorgänger. Sein Werk gehört ganz in die 60-70er Jahre des 18. Jahrhunderts, es bildet eine besondere Schicht und vielleicht eine völlig eigenständige Periode in der Geschichte der Musik- und vor allem der Chorkunst in Russland. Das dramatische Schicksal des begabten Komponisten - der frühe Aufstieg seines Talents und die tragische Unterbrechung seines Lebens, seine Anerkennung und seine unerfüllten Hoffnungen - all dies unterstreicht Beresowskis Persönlichkeit in fast romantischen Farben, die unwillkürlich an Lermontows Zeilen denken lassen:

Ich habe früher begonnen, werde bald enden,  
Mein Geist wird nicht viel vollbringen;  
In meiner Seele, wie im Ozean,  
Liegt eine Last zerbrochener Hoffnungen.

Es ist kein Zufall, dass Beresowskis Name sowohl für Romanautoren als auch für Wissenschaftler attraktiv war. In den 1840er Jahren inspirierte er N. Kukolnik zu einer historischen Erzählung (127), und ein Jahrhundert später erschien er im Titel einer talentierten Erzählung von W. Schakowa (97). In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde er wiederholt in biografischen Wörterbüchern und Lexika in- und ausländischer Autoren erwähnt (siehe: 18; 155; 251, 367-368). In der Folgezeit wurden seine geistlichen Werke hoch geschätzt von S. Smolenski, N. Findeisen, A. Mooser. In jüngster Zeit, nach der Entdeckung von Arien aus der Oper „Demophon“ in der Bibliothek des Florentiner Konservatoriums und der Veröffentlichung des Aufsatzes von J. Keldysch (116), eröffnete sich uns eine weitere Facette von Beresowskis Talent, allerdings bereits im weltlichen Genre.

Б. В. Асафьев назвал Березовского предвестником «нарождавшегося русского (вернее, петербургского) хорового стиля эпохи екатерининского классицизма» (12, 125), и это его определение может быть поставлено во главу угла современной концепции истории музыки 60—70-х годов XVIII века. Композитор выдвигается в тот момент, когда в хоровом творчестве России и Украины совершался довольно резкий и доселе малоизученный перелом от позднего барокко к классицизму. Число дошедших до нас памятников музыкальной культуры тех лет измеряется буквально считанными единицами, и потому каждый из них заслуживает пристального внимания. Сохранившийся нотный материал в жанре хоров а capella ограничивается опусами Галуппи, а из отечественных авторов — только сочинениями Березовского, что уже само по себе вызывает к ним огромный интерес. Однако исключительность исторического положения Березовского усиливается еще несколькими факторами.

Березовский создал ряд выдающихся, очень популярных и на протяжении двух веков повсеместно звучащих произведений; среди них истинный шедевр русского искусства XVIII столетия—концерт «Не отвержи мене во время старости». В своем хоровом творчестве композитор оказался первооткрывателем или, во всяком случае, одним из основоположников нового стиля православного церковного пения<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Об этом писали Н. Лебедев (130), Н. Горчаков (73, 201), Д. Разумовский 87, 228—229), В. Металлов (147, 122—124), А. Преображенский (176, 34—35).

Ему принадлежит не только приоритет классицистского подхода к

B. W. Assafjew bezeichnete Beresowski als Vorläufer des „aufkommenden russischen (oder besser Petersburger) Chorstils der Epoche des Katharinen-Klassizismus“ (12, 125), und diese Definition kann in den Mittelpunkt der heutigen Auffassung von Musikgeschichte in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts gestellt werden. Der Komponist tritt zu einer Zeit in Erscheinung, in der die Chormusik Russlands und der Ukraine eine ziemlich scharfe und bisher wenig erforschte Wende vom Spätbarock zum Klassizismus vollzog. Die Zahl der erhaltenen Denkmäler der Musikkultur jener Jahre ist im wahrsten Sinne des Wortes überschaubar, und deshalb verdient jedes von ihnen besondere Aufmerksamkeit. Die überlieferten Noten im Genre der A-cappella-Chöre beschränken sich auf die Werke von Galuppi und von einheimischen Komponisten auf die Werke von Beresowski, was an sich schon von großem Interesse ist. Die Exklusivität von Beresowskis historischer Position wird jedoch durch mehrere andere Faktoren verstärkt.

Beresowski schuf zwei Jahrhunderte lang eine Reihe herausragender, sehr populärer und allseits gehörter Werke, darunter ein wahres Meisterwerk der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts - das Konzert „Verstoße mich nicht im Alter“. In seinen Chorwerken erwies sich der Komponist als Entdecker oder zumindest als einer der Begründer eines neuen Stils des orthodoxen Kirchengesangs<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Darüber schrieben N. Lebedew (130), N. Gortschakow (73, 201), D. Rasumowski 87, 228-229), W. Metallow (147, 122-124) und A. Preobraschenski (176, 34-35).

Ihm wird nicht nur das Verdienst zugeschrieben, die klassizistische



гармонии, тематизму и хоровой фактуре, но и заслуга органичного соединения такой музыки с традиционными старославянскими текстами.

С другой стороны, в своих ариях из «Демофонта» Березовский выступил как первый отечественный музыкант, успешно попытавшийся освоить оперный жанр. Он первым из мастеров нашей национальной школы поднялся до уровня европейской композиторской техники и убедительно подтвердил это, выдержав официальное испытание на звание члена Болонской академии.

При научной реконструкции картины музыкальной жизни времени Березовского и уточнении хронологии важно учитывать некоторые конкретные и, казалось бы, сугубо частные исследовательские задачи. От способа их решения нередко зависит выбор одной из нескольких кардинально различных концепций. Например, если принять на веру текст опубликованной В. Морковым театральной афиши (151, 153)—об исполнении Березовским в 1744 году главной роли в слезной драме «Ложный друг» с музыкой Ф. Арайи,— то год рождения Березовского надо было бы отодвинуть лет на двадцать назад. Однако документ, приведенный Морковым, как и многое другое в его книге, не выдерживает даже простой проверки. Сообщаемые им сведения оказываются подчас грубо ошибочными, а в данном случае и заведомо фальсифицированными<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Имена придворных певцов взяты Морковым из списков трех разных периодов—1736, 1745 и 1760-х годов. Французский драматург Л. С. Мерсье написал пьесу «Ложный друг» около 1777 года, когда Ф. Арайи уже не было в живых.

Herangehensweise an die Harmonik, die Thematik und die chorische Struktur in den Vordergrund gestellt zu haben, sondern auch die organische Verbindung dieser Musik mit traditionellen altslawischen Texten.

Andererseits war Beresowski mit seinen Arien aus „Demophon“ der erste russische Musiker, der erfolgreich versuchte, das Genre der Oper zu beherrschen. Er war der erste der Meister unserer nationalen Schule, der sich auf das Niveau der europäischen Kompositionstechnik erhob, und er bestätigte dies überzeugend, indem er die offizielle Prüfung zur Aufnahme in die Akademie von Bologna bestand.

Bei der wissenschaftlichen Rekonstruktion des Musiklebens zur Zeit Beresowskis und der Klärung der Chronologie ist es wichtig, einige spezifische und scheinbar rein private Forschungsaufgaben zu berücksichtigen. Die Art und Weise, wie sie gelöst werden, bestimmt oft die Wahl eines von mehreren grundlegend unterschiedlichen Konzepten. Würde man beispielsweise dem von W. Morkow (151, 153) veröffentlichten Text eines Theaterplakats Glauben schenken - über Beresowskis Aufführung der Titelrolle in dem tränenreichen Drama „Der falsche Freund“ mit Musik von F. Araja im Jahr 1744 -, müsste man das Geburtsjahr Beresowskis um zwanzig Jahre nach hinten verschieben. Allerdings hält das von Morkow zitierte Dokument, wie auch viele andere Dinge in seinem Buch, selbst einer einfachen Überprüfung nicht stand. Die von ihm gelieferten Informationen sind zum Teil grob fehlerhaft, in diesem Fall sogar bewusst gefälscht<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Die Namen der Hofsänger wurden von Morkow aus Listen aus drei verschiedenen Zeiträumen entnommen: 1736, 1745 und 1760. Der französische Dramatiker L. S. Mercier schrieb das Stück „Der falsche Freund“ um 1777, als F. Araja nicht mehr am Leben war.

В литературе о Березовском и в нотных изданиях его произведений весьма часто встречаются и все еще множатся совершенно произвольные домыслы и досадные апокрифы<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Так, например, сочиненная Кукольниковом романтическая история о любви Березовского к итальянской певице Матильде и о встрече композитора в Ливорно с двумя родными братьями-офицерами постепенно перешла в научную литературу.

Уже в конце XIX века возникла тенденция механически приписывать Максиму Созонтовичу едва ли не все церковные хоры его однофамильцев, а именно — московского автора партесных концертов 1740-х годов Михаила Березовского<sup>4</sup>, бессарабского священника середины XIX века Михаила Березовского<sup>5</sup> и, наконец, неизвестного композитора-регента 1880-х годов М. Березовского.

<sup>4</sup> Хранятся в ГИМ.

<sup>5</sup> Его песнопения изданы; см: Березовский М. А. Духовно-музыкальные сочинения [№ 1—21]. Москва — Лейпциг: Юргенсон, 1901—1911.

Последнему принадлежат четыре хора — «Творяй ангелы», «В память вечную», «Чашу спасения прииму», «Во всю землю», которые были изданы впервые в 1887 году Юргенсоном<sup>6</sup> и по названиям в точности совпадают с четырьмя причастными Максима Березовского.

<sup>6</sup> См.: Собрание духовно-музыкальных сочинений для полного хора. М., 1887, № 10—11; 2-е изд. на стеклографе: М., ок. 1915.

In der Literatur über Beresowski und in Notenausgaben seiner Werke sind völlig willkürliche Spekulationen und ärgerliche Apokryphen<sup>3</sup> sehr häufig anzutreffen und vermehren sich noch immer.

<sup>3</sup> So ging beispielsweise die von Kukolnik verfasste romantische Geschichte über Beresowskis Liebe zu der italienischen Sängerin Matilda und über das Treffen des Komponisten mit seinen beiden Offiziersbrüdern in Livorno nach und nach in die wissenschaftliche Literatur ein.

Schon Ende des 19. Jahrhunderts gab es die Tendenz, Maxim Sosontowitsch mechanisch fast alle Kirchenchöre seiner Namensvettern zuzuschreiben, nämlich dem Moskauer Autor von Mehrstimmigkeitskonzerten der 1740er Jahre Michail Beresowski<sup>4</sup>, dem bessarabischen Priester der Mitte des 19. Jahrhunderts Michail Beresowski<sup>5</sup> und schließlich dem unbekanntem Komponisten-Regenten der 1880er Jahre M. Beresowski.

<sup>4</sup> Gespeichert im GIM.

<sup>5</sup> Seine Gesänge sind veröffentlicht worden; siehe: Beresowski M. A. Geistliche und musikalische Werke [Nr. 1-21]. Moskau - Leipzig: Jurgenson, 1901-1911

Letzterer besitzt vier Refrains – „Erschaffe Engel“, „In ewigem Gedenken“, „Ich will den Kelch des Heils annehmen“, „In der ganzen Welt“, die erstmals 1887 von Jurgenson<sup>6</sup> veröffentlicht wurden und von den Titeln her genau mit den vier Sakramentalien von Maxim Beresowski übereinstimmen.

<sup>6</sup> Siehe: Gesammelte geistliche und musikalische Kompositionen für kompletten Chor. М., 1887, Nr. 10-11; 2. Auflage auf Vitrograf : М., ca. 1915.

Однако такое совпадение не должно нас обманывать, поскольку любой композитор, задумав сочинить четыре причастна, прежде всего обратился бы к этим текстам. Между тем опусы, опубликованные Юргенсоном, по всем признакам стиля относятся ко второй половине XIX столетия и в художественном отношении очень посредственны. Можно упомянуть и другие случаи приписывания Березовскому не его сочинений<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Так, в статье М. Рыцаревой (208, 114) в числе произведений композитора без достаточных оснований названы концерты «Да воскреснет бог», «Доколе, господи» и «В началех ты, господи». Все три концерта, судя по стилистическим признакам (интонационная сфера, характерные противопоставления двухоктавного хорового унисона гомофонному изложению, многотактовые органые пункты и т. п.), были написаны в 90-е годы XVIII века и, стало быть, не могли принадлежать Березовскому.

Безусловной и грубой ошибкой следует считать публикацию скрипичной «Мелодии», якобы сочиненной М. Березовским, в сб.: Старовиини композитори — гоним скрипалям, вип. 1. Киев, 1973.

В историографических материалах о Березовском есть, впрочем, определенная специфика. Многие важные вехи его жизни, с помощью которых можно было бы выяснить и скоординировать остальные факты биографии, оказываются самыми спорными по датировке. В результате любое изложение творческого пути композитора не только в отдельных, но и в узловых моментах будет гипотезой с определенной степенью вероятности.

Д Dieser Zufall sollte uns jedoch nicht täuschen, denn jeder Komponist, der auf die Idee gekommen wäre, vier Sakramentalien zu komponieren, hätte sich zunächst an diese Texte gehalten. Die von Jurgenson veröffentlichten Werke gehören stilistisch in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und sind künstlerisch sehr mittelmäßig. Es gibt weitere Fälle, in denen Beresowski nicht seine Werke zugeschrieben werden<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Zum Beispiel nennt der Artikel von M. Rizarewa (208, 114) unter den Werken des Komponisten die Konzerte „Gott ist auferstanden“, „Herr, wie lange noch“ und „Im Anfang, Herr, warst du“ ohne ausreichende Begründung. Alle drei Konzerte sind nach stilistischen Merkmalen zu urteilen (Intonationssphäre, charakteristische Gegenüberstellung von zwei Oktaven Chorsatz und homophoner Exposition, mehrstimmige Orgelpunkte usw.) in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden und können daher nicht von Beresowski stammen.

Die Veröffentlichung der Violin-„Melodie“, die M. Beresowski zugeschrieben wird, in der Sammlung Alte Komponisten - für Geiger, Bd. 1. Kiew, 1973, ist ein unbestreitbarer und grober Fehler.

Das historiografische Material über Beresowski weist jedoch eine gewisse Besonderheit auf. Viele wichtige Meilensteine in seinem Leben, mit deren Hilfe man die anderen Fakten seiner Biographie klären und koordinieren könnte, erweisen sich als die umstrittensten in Bezug auf die Datierung. Infolgedessen ist jede Darstellung des Schaffensweges des Komponisten nicht nur in einzelnen, sondern auch in Knotenpunkten eine Hypothese mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit.

До наших дней от XVIII столетия дошло лишь шесть подлинных архивных документов с именем Березовского и еще меньше газетных и журнальных упоминаний о его сочинениях. Из его нотных автографов, кроме скрипичной сонаты и экзаменационного антифона, написанного им в Болонье, ничего не сохранилось. Трижды коротко говорит о Березовском Я. Штелин (252).

При подобной скудости исходных данных нельзя пренебрегать сведениями, собранными составителями биографических словарей и энциклопедий XIX века или же правдоподобными преданиями, которые изустно распространялись в профессиональной среде и были затем печатно зафиксированы. Во внимание могут быть приняты рукописные копии и даже сравнительно поздние нотные издания. Следует также заметить, что дореволюционные авторы имели возможность обратиться к изучению произведений Березовского, хранившихся на протяжении всего XIX и первой четверти XX столетия в архиве Придворной певческой капеллы и ныне утраченных. В настоящее время ценность их наблюдений и научных выводов неизмеримо возросла. Однако такой метод сбора материалов и их исследования требует крайней осторожности: необходимо отсеять массу искаженных и сомнительных сведений и выделить немногочисленную группу весьма достоверных материалов. Их соединение с первоисточниками XVIII века обозначит реальную историографическую базу, достаточную для сравнительного анализа произведений и воссоздания творческой биографии Березовского.

Трудности в исследовании жизненного пути Березовского

Aus dem 18. Jahrhundert sind nur sechs Originaldokumente mit Beresowskis Namen und noch weniger Zeitungs- und Zeitschriftenhinweise auf seine Kompositionen erhalten geblieben. Von seinen musikalischen Autographen ist abgesehen von einer Violinsonate und einer von ihm in Bologna geschriebenen Prüfungsantiphon nichts erhalten geblieben. Dreimal kurz erwähnt wird Beresowski von J. von Staehlin (252).

Angesichts des Mangels an Quellenangaben kann man die Informationen, die von den Verfassern biografischer Wörterbücher und Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts zusammengetragen wurden, oder die plausiblen Legenden, die im beruflichen Umfeld mündlich zirkulierten und später gedruckt wurden, nicht außer Acht lassen. Manuskriptkopien und sogar relativ späte Notenblätter können berücksichtigt werden. Es sei auch darauf hingewiesen, dass vorrevolutionäre Autoren die Möglichkeit hatten, sich dem Studium der Werke Beresowskis zuzuwenden, die während des gesamten 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts im Archiv der Hofsängerkapelle aufbewahrt wurden und heute verloren sind. Der Wert ihrer Beobachtungen und wissenschaftlichen Schlussfolgerungen ist nun ins Unermessliche gestiegen. Diese Methode der Materialsammlung und ihrer Erforschung erfordert jedoch äußerste Vorsicht: es ist notwendig, die Masse an verfälschten und zweifelhaften Informationen auszusortieren und eine kleine Gruppe von äußerst zuverlässigen Materialien herauszufiltern. Ihre Kombination mit den Primärquellen des 18. Jahrhunderts wird eine echte historiografische Basis darstellen, die für eine vergleichende Analyse der Werke und die Rekonstruktion der schöpferischen Biografie Beresowskis ausreicht.

Die Schwierigkeiten bei der Erforschung von Beresowskis

начинаются, как уже отмечалось, с выяснения года его рождения.

Е. Болховитинов, первым воздавший должное памяти Березовского, дату его рождения не назвал вовсе, однако сообщил, что молодой певчий «около 1765 года отправлен был в Италию» (36, 224), между тем как петербургским воспитанникам, посылаемым на обучение за границу, было обычно 18—20 лет.

После публикации Болховитинова инспектор Придворной певческой капеллы П. Беликов в «Энциклопедическом лексиконе» (21, 359), используя библиотечные рукописи и архивные материалы, распределил по жанрам и подробно перечислил хоровые сочинения Березовского, а также впервые высказал мысль, что композитор родился «около 1745 года». Это предположение, повторяясь затем почти во всех других работах с пропуском слова «около», приобрело постепенно оттенок непреложности.

Несколько более раннюю дату— 1743 год—указывает в «Ручном музыкальном словаре» А. Гаррас, хотя цифра 3 могла быть и простой опечаткой (58, 25). Позднее Н. Лебедев (130, 123) уточняет датировку Беликова —октябрь 1745 года, а С. Соловьев и С. Светлов в своих исторических заметках дают даже совершенно конкретное число— 16 октября, впрочем без какой-либо отсылки (222, 518; 213, 80, 94). Ни одно из приведенных выше утверждений, видимо, не может быть сейчас документально аргументировано, а последнюю дату приходится брать на веру.

Родиной Березовского была Украина, а местом его рождения известный тогда своими профессиональными певческими традициями город Глухов Черниговской губернии. Хоровая

Lebensweg beginnen, wie bereits erwähnt, mit der Ermittlung seines Geburtsjahres.

J. Bolchowitinow, der als erster das Andenken Beresowskis würdigte, gab sein Geburtsdatum nicht an, sondern berichtete, dass der junge Sänger „um 1765 nach Italien geschickt wurde“ (36, 224), während Petersburger Schüler, die zur Ausbildung ins Ausland geschickt wurden, in der Regel 18-20 Jahre alt waren.

Nach der Veröffentlichung von Bolchowitinow ordnete der Inspektor der Hofsängerkapelle, P. Belikow, in seinem Enzyklopädischen Lexikon (21, 359) anhand von Bibliotheksmanuskripten und Archivmaterial die Chorwerke Beresowskis nach Gattungen und listete sie detailliert auf, wobei er zum ersten Mal die Vermutung äußerte, dass der Komponist „um 1745“ geboren wurde. Diese Annahme, die dann in fast allen anderen Werken unter Auslassung des Wortes „um“ wiederholt wurde, erlangte allmählich einen Hauch von Unveränderlichkeit.

A. Garras gibt in seinem „Handwörterbuch der Musik“ ein etwas früheres Datum an - 1743, obwohl die Zahl 3 auch ein einfacher Druckfehler sein könnte (58, 25). Später präzisiert N. Lebedew (130, 123) Belikows Datierung auf Oktober 1745, und S. Solowjow und S. Swetlow geben in ihren historischen Notizen ein genaueres Datum an - Oktober 1745. Swetlow geben in ihren historischen Notizen sogar ein sehr konkretes Datum an - den 16. Oktober, allerdings ohne jeden Hinweis (222, 518; 213, 80, 94). Offensichtlich kann keine der oben genannten Angaben heute belegt werden, und das letzte Datum muss auf der Grundlage von Tatsachen angenommen werden.

Beresowskis Heimatland war die Ukraine, und sein Geburtsort war die Stadt Gluchow in der Provinz Tschernigow, die damals für ihre professionelle Gesangstradition bekannt war. Die Chorschule, die dort 1738

школа, основанная там в 1738 году и регулярно поставлявшая певчих Петербургской капелле, являет собой один из ярких примеров продолжающегося в XVIII веке тесного взаимодействия двух родственных культур — русской и украинской. Пение знаменитого местного церковного хора юный Березовский, живший в Глухове лет до восьми, слышал, конечно, много раз. Впрочем, для его детских музыкальных впечатлений, вероятно, не меньшее значение имело соприкосновение и с местным, этнически пограничным фольклором, в котором смешались пласты как североукраинской, так и южнорусской песенности.

О самом раннем периоде биографии будущего композитора едва ли не единственными сведениями обладал историк В. Аскоченский. Указывая на принадлежность Березовского дворянской фамилии, он пишет далее: «По странному предубеждению отец не хотел отдавать его ни в какое училище, думая удовольствоваться одним домашним воспитанием; но прожив по делам своим в Петербурге около шести лет, он отменил прежнее свое решение и тотчас по возвращении домой отослал сына своего Максима в Киевскую Академию» (14, 276—277).

По преданию, Березовский в Киеве «немедленно поступил в тамошнюю [академическую] капеллию и стал особенно прилежать к изучению музыкального искусства». Он «особенно преуспел в пении» и уже в то время «безпрестанно упражнялся в композициях на три и четыре голоса. Песни эти, распеваемые товарищами, обратили наконец на юного композитора внимание» (14, 277). Эту легенду проверить нельзя, но подобный пробел отчасти компенсируется научными данными о той музыкальной атмосфере, которая

gegründet wurde und regelmäßig Sänger für die Petersburger Kapelle belieferte, ist ein herausragendes Beispiel für die weiterhin enge Zusammenarbeit der beiden verwandten Kulturen Russlands und der Ukraine im 18. Jahrhundert. Der junge Beresowski, der bis zu seinem achten Lebensjahr in Gluchow lebte, hörte viele Male den Gesang des berühmten örtlichen Kirchenchors. Die musikalischen Eindrücke seiner Kindheit waren jedoch wahrscheinlich nicht weniger wichtig für seinen Kontakt mit der lokalen, ethnisch grenzwertigen Folklore, in der sich Schichten von nordukrainischen und südrussischen Liedern vermischten.

Der Historiker W. Askotschenski hat fast die einzigen Informationen über die früheste Periode in der Biographie des zukünftigen Komponisten. Er weist darauf hin, dass Beresowski aus einer adligen Familie stammte, und schreibt weiter: „Aus einem seltsamen Vorurteil heraus wollte sein Vater ihn in keine Schule geben, da er sich mit einer häuslichen Erziehung begnügen wollte; aber nachdem er etwa sechs Jahre lang geschäftlich in St. Petersburg gelebt hatte, hob er seinen früheren Entschluss auf und schickte seinen Sohn Maxim sofort nach seiner Rückkehr nach Hause an die Kiewer Akademie“ (14, 276-277).

Der Legende nach trat Beresowski in Kiew „sofort in die dortige [akademische] Kapelle ein und wandte sich besonders dem Studium der Musikkunst zu“. Er „zeichnete sich besonders im Gesang aus“ und übte sich schon damals „unablässig in drei- und vierstimmigen Kompositionen“. Diese Lieder, von seinen Kameraden gesungen, erregten schließlich die Aufmerksamkeit des jungen Komponisten“ (14, 277). Diese Legende kann nicht verifiziert werden, aber diese Lücke wird teilweise durch wissenschaftliche Daten über die

окружала и несомненно оказала определенное влияние на Березовского.

Музыкальное искусство в Киевской духовной академии середины XVIII века представляло собой картину пеструю и в некотором роде даже эклектичную. На богослужениях в храме пение одногласных знаменных мелодий чередовалось с исполнением все еще популярных произведений Дилецкого и пышных барочных сочинений украинских авторов значительно более поздней эпохи вплоть до мастеров 30—40-х годов И. Домарацкого и Г. Левицкого (см.: 63).

Хор академии насчитывал порой более 300 человек, а оркестр свыше 100. Воспитанники в обязательном порядке должны были изучать нотную грамоту, обучаться пению и игре на смычковых или духовых инструментах. Это было признано необходимым не только для их общего развития, но преследовало также конкретные цели участия в ученических спектаклях. Хотя жанр школьной драмы представлял собой уже некий художественный рудимент (его последние образцы были сочинены в середине 40-х годов), однако в семинариях и академиях он еще продолжал культивироваться и, по мнению исследователей, роль музыки в нем даже возросла. Добавим, что музыка в школьном театре была весьма разножанровой. Инструментальные интермедии, литургическая речитация, сольное, ансамблевое и хоровое пение несомненно требовали хорошей музыкальной подготовки участников (см.: 10).

Наконец, в студенческом быту большой любовью пользовались псалмы, в данный период заметно сблизившиеся с украинской народной песней. Повсеместно распевали и старинные духовные стихи.

музыкальная Atmosphäre kompensiert, die Beresowski umgab und zweifelsohne einen gewissen Einfluss auf ihn hatte.

Die Musikkunst an der Kiewer Theologischen Akademie bot Mitte des 18. Jahrhunderts ein buntes, ja eklektisches Bild. In den Gottesdiensten wechselte der Gesang einstimmiger Krjuki-Noten-Melodien mit der Aufführung immer noch populärer Werke von Dilezki und üppiger Barockkompositionen ukrainischer Komponisten einer viel späteren Epoche, bis hin zu den Meistern der 30-40er Jahre, I. Domarazki und G. Lewitzki (siehe: 63).

Der Chor der Akademie zählte manchmal über 300 und das Orchester über 100 Mitglieder. Für die Schüler war es obligatorisch, musikalische Fähigkeiten zu erlernen, zu singen und Streich- oder Blasinstrumente zu spielen. Dies wurde nicht nur als notwendig für die allgemeine Entwicklung der Schüler angesehen, sondern diente auch dem Zweck, an den Aufführungen der Schüler mitzuwirken. Obwohl das Genre des Schultheaters bereits eine Art künstlerisches Rudiment war (seine letzten Beispiele wurden Mitte der 40er Jahre komponiert), wurde es in den Seminaren und Akademien weiterhin gepflegt, und nach Angaben von Forschern nahm die Rolle der Musik darin sogar zu. Man sollte hinzufügen, dass die Musik in den Schultheatern eine große Vielfalt an Genres aufwies. Instrumentaleinlagen, liturgische Rezitation, Solo-, Ensemble- und Chorgesang erforderten zweifellos eine gute musikalische Ausbildung der Teilnehmer (siehe: 10).

Und schließlich waren Psalmen, die sich in dieser Zeit merklich den ukrainischen Volksliedern annäherten, bei den Studenten sehr beliebt. Alte geistliche Gedichte wurden überall gesungen. Die Stilistik des Gesangs, die

Стилистика канта, различных видов церковного пения и музыкального фольклора — все это позднее объединяется в творчестве М. Березовского.

Одно беглое замечание Аскоченского — о достижении Максимом «реторического класса» — позволяет гипотетически определить срок пребывания Березовского в Киеве.

Полный курс обучения в духовной академии охватывал восемь лет и подразделялся на три звена — низшее, среднее и высшее — или, употребляя терминологию того царствования, на три возраста. Мальчики поступали, как правило, в начальный класс подготовительного возраста, а риторика преподавалась на шестом году обучения. Разумеется, не исключено, что Березовский мог пройти первое звено ускоренно. Но вернее всего, он учился немногим более пяти лет с 1753 по 1758 год.

Сохранились списки преподавателей и соучеников будущего композитора. Среди последних привлекают внимание два имени. В 1754 году окончил академию Д. Н. Бантыш-Каменский, что косвенно подтверждает объективность сведений о Березовском, помещенных им в «Словаре достопамятных людей русской земли». Товарищем Березовского по академии был его земляк, в будущем влиятельнейший вельможа — князь А. А. Безбородко, который также родился в дворянской семье города Глухова.

Б 1758 году Березовский покинул Киев и 29 июня того же года был зачислен в качестве певца в штат музыкантов и танцоров престолонаследника Петра Федоровича, где и начал свою придворную службу<sup>8</sup>.

verschiedenen Arten des Kirchengesangs und die musikalische Folklore - all dies wird später im Werk von M. Beresowski zusammengeführt.

Eine flüchtige Bemerkung von Askotschenski - über Maxims Erreichen der „rhetorischen Klasse“ - erlaubt uns, eine Hypothese über die Dauer von Beresowskis Aufenthalt in Kiew aufzustellen.

Das gesamte Studium an der theologischen Akademie dauerte acht Jahre und war in drei Stufen - Unter-, Mittel- und Oberstufe - oder, um die Terminologie der damaligen Zeit zu verwenden, in drei Altersstufen unterteilt. Die Jungen traten in der Regel in die erste Klasse des Vorbereitungsalters ein, und im sechsten Jahr wurde Rhetorik gelehrt. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass Beresowski die erste Klasse beschleunigt absolviert hat. Aber höchstwahrscheinlich studierte er etwas mehr als fünf Jahre von 1753 bis 1758.

Es sind Listen von Lehrern und Mitschülern des zukünftigen Komponisten erhalten geblieben. Unter letzteren fallen zwei Namen auf. D. N. Bantysch-Kamenski hat die Akademie 1754 absolviert, was indirekt die Objektivität der Informationen über Beresowski bestätigt, die er in das „Wörterbuch der würdigen Personen des russischen Landes“ aufgenommen hat. Beresowskis Weggefährte an der Akademie war sein Landsmann, der später einflussreichste Adlige - Fürst A. A. Besborodko, der ebenfalls aus einer Adelsfamilie der Stadt Gluchow stammte.

1758 verließ Beresowski Kiew und wurde am 29. Juni desselben Jahres als Sänger in den Stab der Musiker und Tänzer des Thronfolgers Peter Fjodorowitsch aufgenommen, wo er seinen Dienst am Hof begann<sup>8</sup>.



<sup>8</sup> См: ЦГАДА, дворцовый отдел, оп. 446, 1758, ед. хр. 61550, л. 63.

В театре Летнего дворца на Девичьем (Марсовом) поле работал тогда капельмейстером итальянец Ф. Цоппис; он же в хоровой капелле вел занятия по теории музыки. Цоппис заметил одаренность нового певчего и давал ему уроки композиции (см.: 37, 87). Вокальному искусству Березовский обучался у итальянского педагога по фамилии Нунциани или Нунциане; до сих пор не удалось установить, идет ли здесь речь о певце или же о певице<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Г. Фесечко упоминает о певице Нуциане (Нунциани?) (229, 21), а А. Гозенпуд — о певце Нунциани (70, 101).

Вокальные успехи молодого украинца стали настолько заметными, что ему было поручено выступить в нескольких ответственных спектаклях. На грани 50—60-х годов он пел в операх Ф. Арайи, а немного позднее совместно с Бортняйским участвовал в «Альцесте» Г. Раупаха. Помимо Бортнянского Березовский, очевидно, был знаком и с Хаидошкиным, которого почти одновременно с ним приняли в ту же придворную труппу.

Близкое знакомство с итальянской оперой-серия, хотя бы и не в лучших ее образцах, оказалось для Березовского вдвойне важным. Во-первых, он «изнутри», как непосредственный участник спектаклей постигал тот жанр, в котором ему довелось через десять лет в Италии показать свое композиторское мастерство. Во-вторых, он в возрасте от 14 до 19 лет, то есть в решающий для формирования его музыкального мышления период, испытал сильное

<sup>8</sup> Siehe: ZGADA, Palastabteilung, Bestand 446, 1758, Einzelstück 61550, Blatt 63.

Im Theater des Sommerpalais auf dem Jungfern- (Mars)feld war damals der Italiener F. Coppi Kapellmeister; er leitete auch die Chorkapelle und unterrichtete Musiktheorie. Coppi bemerkte die Begabung des neuen Sängers und gab ihm Kompositionsunterricht (siehe: 37, 87). Beresowski studierte Gesangskunst bei einem italienischen Lehrer namens Nunziani oder Nunziane; ob es sich dabei um einen Sänger oder eine Sängerin handelt, ist noch nicht geklärt<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> G. Nach Fesetschko ist der Sänger Nuiziane (Nunziani?) genannt (229, 21), nach A. Gozenpud der Sänger Nunziani (70, 101).

Die gesanglichen Erfolge des jungen Ukrainers waren so beachtlich, dass er in mehreren wichtigen Produktionen mitwirkte. An der Schwelle der 50er und 60er Jahre sang er in Opern von F. Araja, und wenig später wirkte er zusammen mit Bortnjanski in G. Raupachs „Alceste“ mit. Neben Bortnjanski war Beresowski offenbar auch mit Chaidowski bekannt, der fast zeitgleich mit ihm in dieselbe Hoftruppe aufgenommen wurde.

Die enge Bekanntschaft mit der italienischen Opera seria, wenn auch nicht in ihren besten Ausprägungen, war für Beresowski in zweifacher Hinsicht wichtig. Zum einen lernte er das Genre von innen kennen, als direkter Teilnehmer an Aufführungen, bei denen er zehn Jahre später in Italien seine kompositorischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte. Zum anderen wurde er im Alter von 14 bis 19 Jahren, also in einer für die Ausbildung seines musikalischen Denkens entscheidenden Phase, stark vom musikalischen Klassizismus beeinflusst.

воздействие музыкального классицизма.

После дворцового переворота 1762 года Екатерина перевела всех «ораниенбаумских артистов», в том числе и Березовского, в итальянскую труппу. Вскоре произошли изменения и в личной жизни музыканта. Летом 1763 года он подал прошение в императорскую канцелярию о разрешении жениться на танцовщице Ф. Ибершер и 11 августа получил официальный ответ: Екатерина постановила специальным указом «находящемуся в службе при дворе ея императорского величества при италиянской компании певчому Максиму Березовскому позволить жениться той же компании на танцовальной девице Франциске Ибер Шерше и притом соизволила указать пожаловать ей платье»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> ЦГИА, ф. 466, оп. 1 (36/1629), 1763 г., ед. хр. 110, л. 71.

Два месяца спустя молодые люди были обвенчаны, о чем сохранился подлинник церковной записи от 19 октября 1763 года <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> ЛГИА, ф. 19, оп. 110, 1763, г., ед. хр. 54, л. 181.

Одновременно с обучением и выступлениями в операх Березовский пел в придворном хоре, который в 1763 году был переименован в Придворную певческую капеллу. В середине 60-х годов капелла насчитывала около 100 хористов и, по воспоминаниям Я. Штелина, включала в себя 12 басов, 13 теноров, 13 альтов, 15 дискантов и чуть ли не такое же число «юных воспитанников и подрастающих учеников». Они участвовали не только в церковных службах, но и в операх, и в концертах, всегда

Nach dem Palastputsch von 1762 versetzte Katharina alle „Oranienbaumer Künstler“, darunter auch Beresowski, in die italienische Truppe. Bald gab es Veränderungen im Privatleben des Musikers. Im Sommer 1763 ersuchte er die kaiserliche Kanzlei um die Erlaubnis, eine Tänzerin F. Iberscher heiraten zu dürfen, und erhielt am 11. August eine offizielle Antwort: Katharina entschied per Sonderdekret, „im Dienste des Hofes Ihrer Kaiserlichen Majestät bei der italienischen Kompanie den Sänger Maxim Beresowski zuzulassen, in derselben Kompanie das tanzende Mädchen Franciska Iber Schersche zu heiraten und gleichzeitig die Begrüßung ihres Kleides anzuzeigen“<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> ZGIA, Inventarnr. 466, Bestand 1 (36/1629), 1763, Einzelstück 110, Blatt 71.

Zwei Monate später heirateten die jungen Männer, wovon das ursprüngliche Kirchenprotokoll vom 19. Oktober 1763 erhalten ist <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> LGIA, Inventarnr. 19, Bestand 110, 1763, Einzelstück 54, Blatt 181.

Neben seinem Studium und seinen Opertreffen sang Beresowski im Hofchor, der 1763 in „Hofsängerkapelle“ umbenannt wurde. Mitte der 60er Jahre hatte die Kapelle etwa 100 Chorsänger und umfasste nach den Erinnerungen von J. von Staehlin gehörten ihr 12 Bässe, 13 Tenöre, 13 Altisten, 15 Diskantisten und fast ebenso viele „junge und angehende Schüler“ an. Sie wirkten nicht nur in Gottesdiensten, sondern auch in Opern und Konzerten mit und begeisterten stets das Publikum (252, 59).

вызывая восхищение слушателей (252, 59).

Нет сомнения, что уже в этот период Березовский сочинял хоровую музыку. Более того, некоторые его ранние произведения в середине XIX века служили материалом для исследований. В наши дни составили о них какое-то представление возможно главным образом на основании косвенных источников, в частности работы П. М. Воротникова (51). Ученый аргументированно выделил четыре группы его сочинений—самые ранние, ученические, зрелые и шедевры, соотнес их с периодами жизни композитора и многим дал развернутую оценку.

К первому, «доитальянскому» этапу творчества Березовского исследователь относил концерты «Все языцы воспещите руками» в двух номерах, «Приидите и видите» и «Тебе бога хвалим». Как указывает Воротников, в этих сочинениях «мы видим несомненные доказательства самобытного таланта, где кроме ума и чувства проглядывают ловкость в письме, что составляет самый верный признак дарования. Кроме того, фуги и другие особенности концертного слога, которые довольно хорошо выдержаны, доказывают, что в то время Березовский был уже знаком с законами контрапункта и гармонии» (51, 112).

Группа хоровых композиций Березовского может быть дополнена названиями из книги Штелина, где упоминаются концерты «Господь, воцарися», «Хвалите господа с небес», «Не отвержи мене во время старости», английская хвалебная песнь, а также хор «Слава в вышних богу» (252, 60). В этом списке сразу же привлекает внимание «Не отвержи мене». Однако это скорее всего не тот концерт, который мы знаем

Es besteht kein Zweifel, dass Beresowski in dieser Zeit bereits Chormusik komponierte. Außerdem dienten einige seiner frühen Werke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts als Material für die Forschung. Heute kann man sich vor allem anhand indirekter Quellen, insbesondere der Arbeit von P. M. Worotnikow (51), ein Bild von ihnen machen. Der Gelehrte unterschied vernünftigerweise vier Gruppen seiner Werke - die frühesten, die Schüler-, die reifen und die Meisterwerke -, ordnete sie den Lebensabschnitten des Komponisten zu und gab vielen von ihnen eine detaillierte Bewertung.

Der ersten, „voritalienischen“ Phase von Beresowskis Schaffen ordnete der Forscher die Konzerte „Alle Zungen schreien mit den Händen“ in zwei Nummern, „Komm und sieh“ und „Wir loben dich, Gott“ zu. Wie Worotnikow betont, sehen wir in diesen Werken „unzweifelhafte Beweise für eine ausgeprägte Begabung, bei der man neben Intelligenz und Gefühl auch die Geschicklichkeit beim Schreiben erkennen kann, was das sicherste Zeichen für Talent ist. Darüber hinaus beweisen die Fugen und andere Merkmale der Konzertsilbe, die recht gut durchgehalten werden, dass Beresowski damals schon mit den Gesetzen des Kontrapunkts und der Harmonie vertraut war“ (51, 112).

Beresowskis Gruppe von Chorkompositionen lässt sich durch Titel aus von Staehlins Buch ergänzen, die die Konzerte „Herr, throne“, „Lobe den Herrn vom Himmel“, „Verstoße mich nicht im Alter“, ein englisches Loblied und den Chor „Ehre sei Gott in der Höhe“ nennen (252, 60). In dieser Liste fällt sofort „Verstoße mich nicht“ auf. Allerdings handelt es sich dabei höchstwahrscheinlich nicht um das Konzert, das wir heute kennen (weitere

сегодня (подробнее см. в конце главы).

Обратимся к сочинению «Господь воцарися» — блестящему и, вероятно, хронологически первому из сохранившихся образцов музыки композитора<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Опубликовано в сб.: Историческая хрестоматия церковного пения, вып. 6. Ред. М. А. Лисицын. Спб., 1902.

Поскольку из всего хорового наследия петербургских авторов 60-х годов до наших дней дошел один этот концерт, то он заслуживает подробного анализа. Концерт написан на полный текст псалма 92, что не характерно для более поздних произведений такого жанра. Пять строф хвалебной песни умело и логично распределены между четырьмя частями музыкального цикла. В первой части, охватывающей две начальные строфы, поэтическая идея вековечной незыблемости мироздания подчеркнута постепенным переходом от динамики к статике, от свободно-имитационной полифонической фактуры к аккордово-гармонической и, кроме того, репризным проведением основной темы в ритмическом увеличении (примеры 50 и 51).

Вторая часть (на текст третьей и четвертой строфы) создает музыкальными средствами образ ярко динамический — картину текущих рек и колыхания вод морских.

Этот раздел концерта можно назвать своего рода хоровой фантазией, со свободной, даже внешне импровизационной формой, с нерегулярным чередованием различного рода имитаций, бесконечного канона, фрагментов, выдержанных в аккордовом складе и

Einzelheiten siehe am Ende des Kapitels).

Wenden wir uns dem Werk „Herr throne“ zu - einem brillanten und chronologisch wahrscheinlich ersten erhaltenen Beispiel für die Musik des Komponisten<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Veröffentlicht in der Sammlung: Historische Chrestomathie des Kirchengesangs, Bd. 6. Hrsg. von M. A. Lisitsyn. M. A. Lissizyn, St. Petersburg 1902.

Da aus dem gesamten Chorerbe der Petersburger Komponisten der 60er Jahre nur dieses Konzert erhalten geblieben ist, verdient es eine detaillierte Analyse. Das Konzert ist auf den vollständigen Text von Psalm 92 geschrieben, was nicht typisch für spätere Werke dieser Gattung ist. Die fünf Strophen des Lobgesangs sind geschickt und logisch auf die vier Sätze des musikalischen Zyklus verteilt. Im ersten Abschnitt, der die beiden Anfangsstrophen umfasst, wird der poetische Gedanke der ewigen Unveränderlichkeit des Universums durch den allmählichen Übergang von der Dynamik zur Statik, von der freien imitatorischen polyphonen Textur zur akkordisch-harmonischen Textur und darüber hinaus durch die Reprise des Hauptthemas in rhythmischer Vergrößerung (Beispiele 50 und 51) betont.

Der zweite Teil (zum Text der dritten und vierten Strophe) erzeugt mit musikalischen Mitteln ein lebendiges, dynamisches Bild - ein Bild von fließenden Flüssen und plätschernden Meeressgewässern.

Dieser Abschnitt des Konzerts kann als eine Art Chorfantasie bezeichnet werden, mit einer freien, sogar äußerlich improvisatorischen Form, mit einem unregelmäßigen Wechsel verschiedener Imitationen, einem endlosen Kanon, Fragmenten in Akkordform usw. Die Vermischung von Merkmalen

т. д. Смешение признаков разных жанров и форм выявляется здесь уже в начальных тактах, где диалог верхних голосов с нижними напоминает соотношение темы и ответа в фуге (пример 52).

Третья часть, основанная на начальной строке пятой строфы псалма, ставит своей целью в предельно статичном изложении хоровой речитации донести до слушателей каждое слово догмата об откровении истины (пример 53).

Наконец, четвертая часть, где многократно повторяются слова лапидарной заключительной строки псалма, представляет собой эмоциональный и логический итог произведения. Композитор показывает здесь превосходное владение многими приемами полифонии свободного стиля и объединяет форму фуги с формой сонатного allegro без разработки:

экспозиция	интермедия	реприза	интермедия	кода
г.п.	п.п.	г.п.	п.п.	синтез тем
(главная партия)	(попутная партия)	(главная партия)	(попутная партия)	
B-Dur	F-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur
Exposition	Zwischenspiel	Reprise	Zwischenspiel	Coda
Hauptmelodie	Nebenmelodie	Hauptmelodie	Nebenmelodie	Themensynthese

Замечательную цельность хоровому циклу сообщает принцип интонационного единства при ведущем значении основной темы первой части. Для главной партии заключительной части концерта она служит как бы интонационной схемой, а в побочной партии она же предстает в виде свободной мелодической инверсии (примеры 54, 55).

Цельность четырехчастного цикла усиливается и тщательно продуманным комплементарным взаимодействием различных тональностей, темпов, размеров, доминирующих фактурных принципов и жанров:

verschiedener Gattungen und Formen zeigt sich hier bereits in den ersten Takten, wo der Dialog zwischen den Oberstimmen und den Unterstimmen dem Verhältnis von Thema und Antwort in einer Fuge ähnelt (Beispiel 52).

Der dritte Teil, der auf der Anfangszeile der fünften Strophe des Psalms basiert, zielt darauf ab, jedes Wort des Dogmas der Offenbarung der Wahrheit in einem äußerst statischen Chorvortrag zu vermitteln (Beispiel 53).

Der vierte Satz schließlich, in dem die Worte der lapidaren Schlusszeile des Psalms mehrfach wiederholt werden, bildet den emotionalen und logischen Abschluss des Werks. Der Komponist zeigt hier eine hervorragende Beherrschung vieler Techniken der freien Polyphonie und verbindet die Form der Fuge mit der des Sonatenallegros ohne Durchführung:

Das Prinzip der intonatorischen Einheit mit der führenden Bedeutung des Hauptthemas des ersten Satzes verleiht dem Chorzyklus eine bemerkenswerte Integrität. Es dient als Intonationsschema für den Hauptteil des Schlusssatzes des Konzerts, während es im Seitenteil als freie melodische Umkehrung erscheint (Beispiele 54 und 55).

Die Ganzheitlichkeit des viersätzigen Zyklus wird auch durch die sorgfältig durchdachte komplementäre Interaktion verschiedener Tonalitäten, Tempi, Größen, dominanter Strukturprinzipien und Gattungen verstärkt:

- I. B-dur, 2/4, Commodo, свободная имитационность (freie Imitation)
- II. g-moll, 3/8 Andantino, концертное хоровое произведение (Konzertieren von Chorgruppen)
- III. Es-dur, 4/4, Moderato, хоровой речитатив (chorisches Rezitativ)
- IV. B-dur, 2/4, Allegro, фуга (Fuge)

В историческом аспекте «Господь, воцарися», таким образом, является самым ранним для отечественного музыкального искусства примером классицистского хорового цикла и творческого претворения фуги баховского типа. В аспекте художественного концерта почти безупречен по форме и ярок по музыке. Он сочинен словно на едином дыхании, исполнен молодой энергии и душевного подъема. Правда, ему еще недостает философической глубины последующих хоровых опусов Березовского, порой встречаются отдельные малозаметные небрежности в согласовании музыкальных ударений с поэтическими — и все же он несомненно принадлежит к числу незаурядных произведений русской хоровой культуры XVIII века.

Список сочинений, названных Штелином, помогает уточнить хронологию жизни и творчества Березовского и частично разрешить более общие проблемы. Штелин закончил свои заметки весной 1769 года, отразив в них некоторые факты истории русского искусства по 1768 год включительно. В частности, он говорит о важном значении приезда Галуппи в Петербург (1765), три абзаца посвящает Березовскому, но ни словом не упоминает о предоставлении ему возможности совершенствоваться в Италии. Напомним, что Болховитинов об отправлении молодого композитора в Болонью писал неопределенно: «около 1765 года».

Когда же Березовский уехал за границу и учился ли он у Галуппи?

Aus historischer Sicht stellt „Herr, throne“ somit das früheste Beispiel eines klassizistischen Chorzyklus in der russischen Musik und die schöpferische Verwirklichung einer Fuge vom Typ Bach dar. In künstlerischer Hinsicht ist das Konzert in seiner Form nahezu makellos und in seiner Musik lebendig. Es wurde wie in einem einzigen Atemzug komponiert, voller jugendlicher Energie und geistigem Aufschwung. Zwar fehlt es noch an der philosophischen Tiefe der späteren Chorwerke Beresowskis, und es gibt manchmal leichte Ausrutscher in der Abstimmung von musikalischen und poetischen Akzenten - aber dennoch gehört es zweifellos zu den herausragenden Werken der russischen Chorkultur des 18. Jahrhunderts.

Die Liste der von von Staehlin genannten Werke trägt dazu bei, die Chronologie von Beresowskis Leben und Werk zu klären und allgemeinere Probleme teilweise zu lösen. von Staehlin beendete seine Notizen im Frühjahr 1769 und reflektierte darin einige Fakten der russischen Kunstgeschichte bis einschließlich 1768. Insbesondere spricht er von der Bedeutung der Ankunft Galuppis in St. Petersburg (1765), widmet drei Absätze Beresowski, erwähnt aber nicht, dass er ihm die Möglichkeit gab, sich in Italien zu verbessern. Erinnern wir uns, dass Bolchowitinow vage über die Abreise des jungen Komponisten nach Bologna schrieb: „um 1765“.

Wann ist Beresowski ins Ausland gegangen und hat er bei Galuppi studiert?

В Камер-фурьерском журнале за 1766 год имеется запись от 22 августа, согласно которой «ея императорское величество... пополудни в обыкновенное время изволила выходить в янтарную комнату и забавляться в карты; и в то время, для пробы, придворными певчими пет был концерт, сочиненный музыкантом Березовским». По предположению Ю. Келдыша, именно тогда было принято решение о направлении композитора в Италию (116, 115), и возможно, не без содействия Галуппи. В таком случае Березовский вполне мог брать уроки у Галуппи, пользоваться его советами или хотя бы учиться на примере его сочинений. Впрочем, есть способ доказать последнее почти наверняка.

Анализ произведений Галуппи на православные тексты показывает полную тождественность их всех по форме (в одностанных хорах деление на разделы аналогично делению хорового цикла на части). Сравнение опусов Галуппи с концертом «Господь, воцарися» обнаруживает поразительное их сходство в принципах мелодического, фактурного и гармонического развития, в деталях тонального плана, в жанровых, темповых и метрических сопоставлениях частей и их разделов. Разумеется, нормы классицистского музыкального мышления были по существу своему стереотипны, и все же совпадения здесь слишком велики, чтобы объяснить их лишь какими-либо общими устоявшимися правилами.

Скорее всего, концерты «Господь, воцарися», «Хвалите господа с небес» и хор «Слава в вышних богу» были написаны еще в России, а самым вероятным временем отъезда Березовского в Италию представляется осень 1766 года.

Im Kammer-Kurier-Journal für das Jahr 1766 findet sich ein Eintrag vom 22. August, demzufolge „Ihre Kaiserliche Majestät ... hatte das Vergnügen, zu Mittag zur üblichen Zeit in das Bernsteinzimmer zu gehen und Karten zu spielen; und zu dieser Zeit sangen die Hofsänger zur Probe ein vom Musiker Beresowski komponiertes Konzert“. Nach J. Keldyschs Vermutung wurde damals beschlossen, den Komponisten nach Italien zu schicken (116, 115), und zwar vielleicht nicht ohne Galuppis Hilfe. In diesem Fall könnte Beresowski durchaus Unterricht bei Galuppi genommen, seinen Rat in Anspruch genommen oder zumindest aus seinen Kompositionen gelernt haben. Letzteres lässt sich jedoch mit ziemlicher Sicherheit nachweisen.

Eine Analyse der Werke Galuppis zu orthodoxen Texten zeigt die völlige Identität aller Werke in Bezug auf die Form (bei den einstimmigen Chören ist die Aufteilung in Abschnitte ähnlich wie die Aufteilung eines Chorzyklus in Teile). Vergleicht man die Werke Galuppis mit dem Konzert „Herr, throne“, so zeigt sich eine auffallende Ähnlichkeit in den Prinzipien der melodischen, textlichen und harmonischen Entwicklung, in den Details des Tonplans, in der Gattung, im Tempo und in den metrischen Vergleichen zwischen den Teilen und ihren Abschnitten. Natürlich waren die Normen des klassizistischen Musikdenkens im Wesentlichen stereotyp, und doch sind die Übereinstimmungen hier zu groß, als dass man sie nur mit irgendwelchen allgemein gültigen Regeln erklären könnte.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Konzerte „Herr, throne“, „Lobet den Herrn vom Himmel“ und der Chor „Ehre sei Gott in der Höhe“ in Russland geschrieben wurden, und der wahrscheinlichste Zeitpunkt von Beresowskis Abreise nach Italien scheint der Herbst 1766 zu sein.

Затронутые выше вопросы чрезвычайно важны для понимания громадного стилистического перелома, происшедшего во второй половине 60-х годов в русском хоровом творчестве.

С одной стороны, на развитие музыкального мышления русских мастеров уже с 30-х годов XVII века воздействовал стиль итальянских опер-серии, с 50-х годов к этому прибавилось влияние «российской песни». С другой стороны, новые тенденции в хоровом искусстве насильственно тормозились императрицей Елизаветой, которая, как отмечает Штелин, «не очень охотно разрешала во вновь сочиненных церковных мотетах смешение с итальянским стилем» (252, 58). После смерти Елизаветы (1761) подобные внешние препятствия исчезли.

Тем не менее даже совокупность перечисленных выше обстоятельств кажется недостаточной, чтобы объяснить причины утверждения хорового концерта классицистского типа за столь короткий отрезок времени, без этапа постепенного формирования. Быстрота приспособления иностранных композиторов — Галуппи, Траэтты, Маифредини — к традициям русского церковного пения а cappella, а также сходство структуры всех их духовных концертов заставляет искать прототип русского классицистского хорового цикла в музыке западноевропейской. Таким прототипом является хоровой псалмовый мотет а cappella двух родственных школ, венецианской и болонской.

В западноевропейских странах середины XVIII столетия мотет хотя и отошел на второй план по сравнению с другими жанрами, но продолжал широко бытовать в трех его разновидностях: для хора или вокального ансамбля с оркестром, для хора в сопровождении basso

Die oben aufgeworfenen Fragen sind äußerst wichtig für das Verständnis des enormen stilistischen Bruchs, der sich in der zweiten Hälfte der 60er Jahre in der russischen Chormusik vollzog.

Einerseits war die Entwicklung des musikalischen Denkens der russischen Meister bereits seit den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts vom Stil der italienischen Opera seria beeinflusst, und ab den 50er Jahren kam der Einfluss des „russischen Liedes“ hinzu. Andererseits wurden die neuen Tendenzen in der Chorkunst von der Kaiserin Elisabeth gewaltsam behindert, die, wie von Staehlin bemerkt, „nicht sehr willig war, die neu komponierten Kirchenmotetten mit dem italienischen Stil zu vermischen“ (252, 58). Nach Elisabeths Tod (1761) verschwanden solche äußeren Hindernisse.

Doch selbst die Gesamtheit der oben genannten Umstände scheint nicht auszureichen, um die Gründe für die Entstehung eines Chorkonzerts des klassizistischen Typs in so kurzer Zeit und ohne eine Phase der allmählichen Ausbildung zu erklären. Die rasche Anpassung ausländischer Komponisten - Galuppi, Traetta, Maifredini - an die Traditionen des russischen Kirchengesangs a cappella sowie die Ähnlichkeit der Struktur all ihrer geistlichen Konzerte macht es notwendig, den Prototyp des russischen klassizistischen Chorzyklus in der westeuropäischen Musik zu suchen. Ein solcher Prototyp ist die A-cappella-Psalm-Motette zweier verwandter Schulen, der venezianischen und der bolognesischen.

In den westeuropäischen Ländern der Mitte des 18. Jahrhunderts war die Motette, obwohl sie im Vergleich zu anderen Gattungen in den Hintergrund getreten war, in drei Varianten weiterhin weit verbreitet: für Chor oder Vokalensemble mit Orchester, für Chor



continuo (органа) и для хора a cappella.

Значение итальянского мотета в его воздействии на русский духовный концерт особенно ясно выступает при сравнении с английским и немецким мотетом.

Английский мотет был сходен с русским хоровым концертом по музыкальной форме, и здесь нелишне вспомнить об «английской хвалебной песне» Березовского, упомянутой в списке Штелина. Автор «Известий о музыке в России» говорит, кроме того, о большом впечатлении, произведенном в столице немецким мотетом: «В этом же году [1764] ...вошла в употребление в Петербурге духовная музыка — род немецких духовных концертов (concerts spirituels), организованных доктором теологии и пастором немецкой церкви св. Петра в новой школе при церкви... Такой духовный концерт, а именно Passions Oratorium Телемана был исполнен в упомянутой церкви в вербное воскресенье вместо обыкновенной проповеди без платы за вход» (252, 127—128). В этой связи любопытно заметить, что Березовскому приписывается концерт «Unser Vater», сочиненный на немецкий текст (аналогичное произведение — «Немецкая обедня» — есть у Бортнянского.

В концерте «Unser Vater» пять частей. Из них две первые написаны в гомофонном складе, а три остальные в полифоническом. Кульминационная четвертая часть представляет собой фугу (пример 56).

Стилистический анализ произведения не дает оснований исключить его из списка возможных опусов композитора, но считать его бесспорным сочинением Березовского также нельзя. Слишком уж общеупотребительны и неиндивидуальны здесь все приемы

in Begleitung von Basso continuo (Orgel) und für A-cappella-Chor.

Die Bedeutung der italienischen Motette in ihrem Einfluss auf das russische geistliche Konzert wird besonders deutlich, wenn man sie mit der englischen und deutschen Motette vergleicht.

Die englische Motette ähnelte in ihrer musikalischen Form dem russischen Chorkonzert, und hier sei an Beresowskis „englisches Loblied“ erinnert, das in von Staehlin's Liste erwähnt wird. Der Autor der „Nachrichten über die Musik in Russland“ spricht außerdem über den großen Eindruck, den die deutsche Motette in der Hauptstadt machte: „Im selben Jahr [1764] ... kam in St. Petersburg die geistliche Musik in Gebrauch - eine Art deutscher geistlicher Konzerte (concerts spirituels), die der Doktor der Theologie und der Pastor der deutschen Kirche St. Peter in der neuen Schule an der Kirche veranstaltete .... Ein solches geistliches Konzert, nämlich Telemanns Passions-Oratorium, wurde in der genannten Kirche am Palmsonntag anstelle der üblichen Predigt ohne Eintrittsgeld aufgeführt“ (252, 127-128). In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Beresowski das Konzert „Unser Vater“, das auf einen deutschen Text komponiert wurde, zugeschrieben wird (ein ähnliches Werk, „Deutsche Liturgie“, stammt von Bortnjanski.

Das Konzert „Unser Vater“ besteht aus fünf Sätzen. Davon sind die ersten beiden in homophoner und die restlichen drei in polyphoner Form geschrieben. Der abschließende vierte Satz ist eine Fuge (Beispiel 56).

Eine stilistische Analyse des Werkes gibt keinen Grund, es aus der Liste der möglichen Werke des Komponisten auszuschließen, aber es kann auch nicht als Beresowskis unumstrittenes Werk betrachtet werden. Alle Techniken der melodischen, harmonischen und polyphonen Entwicklung sind hier zu

мелодического, гармонического и полифонического развития. Скорее всего, этот концерт был сочинен по специальному заказу «на случай», технически весьма грамотно, однако даже без намека на вдохновение<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Концерт «Das Vaterunser gesetzt von Beresowsky» был напечатан около 1813 года Брейткопфом и Гертелем в Лейпциге. В майском номере еженедельника «Allgemeine musikakische Zeitung» за 1813 год удалось обнаружить профессиональный отзыв об этом издании, причем рецензент уклоняется от решительного суждения об авторе сочинения. В сборнике «Спивае Киевские камерный хор» (Киев, 1976) концерт издан как произведение Максима Березовского. А. Шреер-Ткаченко пишет в «Истории украинской музыки», что «Unser Vater» — концерт Березовского, опубликованный «еще при жизни композитора» (108, 150). Подтверждений этому пока нет.

В любом случае и английская, и немецкая мотетная музыка могли оказать лишь опосредованное и не слишком сильное влияние на русскую музыку.

Итальянский мотет повлиял на хоровые жанры православной службы непосредственно и сильно. Предпосылки к тому крылись прежде всего в большей близости церковно-певческих традиций и в изначальном воздействии некоторых видов итальянской духовной музыки на формирование русского хорового концерта эпохи Дилецкого через Польшу. В середине XVIII века из многих городов Италии церковное пение а cappella практиковалось преимущественно в Венеции и Болонье. Мотеты и тексты псалмов писали Л. Лео, И. Хассе, Н. Иоммелли, А. Саккини, П. Гульельми, Т. Траэтта.

allgemein und nicht individuell. Höchstwahrscheinlich wurde dieses Konzert auf einen speziellen Auftrag hin „bei Gelegenheit“ komponiert, technisch sehr kompetent, aber ohne auch nur einen Hauch von Inspiration<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Das Konzert „Das Vaterunser gesetzt von Beresowsky“ wurde um 1813 bei Breitkopf und Hertel in Leipzig gedruckt. In der Mai-Ausgabe 1813 der „Allgemeinen musikakischen Zeitung“ fand sich eine fachliche Besprechung dieser Publikation, wobei sich der Rezensent eines entscheidenden Urteils über den Autor des Werkes enthielt. In der Sammlung „Singt der Kiewer Kammerchor“ (Kiew, 1976) wird das Konzert als ein Werk von Maxim Beresowski veröffentlicht. A. Schreer-Tkatschenko schreibt in seiner „Geschichte der ukrainischen Musik“, dass „Unser Vater“ ein Konzert von Beresowski ist, das „noch zu Lebzeiten des Komponisten“ veröffentlicht wurde (108, 150). Bestätigungen dafür gibt es bisher nicht.

Auf jeden Fall können sowohl die englische als auch die deutsche Motettenmusik nur einen indirekten und nicht sehr starken Einfluss auf die russische Musik gehabt haben.

Die italienische Motette hat die Chorgattungen des orthodoxen Gottesdienstes unmittelbar und stark beeinflusst. Die Voraussetzungen dafür lagen vor allem in der größeren Nähe der kirchlichen Gesangstraditionen und im anfänglichen Einfluss bestimmter Typen italienischer Kirchenmusik auf die Entstehung des russischen Chorkonzerts der Dilezki-Ära durch Polen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der A-cappella-Kirchengesang von vielen italienischen Städten vor allem in Venedig und Bologna praktiziert. Motetten und Psalmtexte wurden von L. Leo, I. Hasse, N. Iommelli, A. Sacchini, P. Guglielmi und T. Traetta geschrieben.

Выдающемуся представителю венецианской школы Галуппи принадлежит несколько «мотетных» месс и множество псалмовых четырехчастных мотетов а cappella. По приезде в Россию композитор творчески применил традиционную и хорошо освоенную им форму к старославянским текстам, и его нововведение чрезвычайно удачно совпало с тенденциями развития русской хоровой музыки. Таким образом, наше представление об истории отечественного духовного концерта, начиная с Березовского, значительно обогащается, если рассматривать данный жанр в двух планах — русско-украинской традиции вековой давности и эволюции общеевропейского мотета.

Другим культурным центром, постоянно и ощутимо влиявшим на русскую музыку последней трети XVIII века, была, как известно, Болонья. Богатейшие традиции духовной и светской музыкальной культуры, а самое главное, высокопрофессиональная учебная методика Болонской академии на протяжении многих десятилетий (притягивали в этот город молодых композиторов со всех стран Европы. Из России первым приехал Максим Березовский.

Среди многочисленных музыкальных учреждений Болоньи середины XVIII века было собственно две академии — Dei Filomusi (она же Dei Floridi) и Dei Filarmonici. Однако первая из них находилась в тот период в состоянии упадка. Напротив, Филармоническая академия пользовалась огромным авторитетом, чему способствовали несколько существенных обстоятельств. По своей структуре она представляла объединение свыше сорока музыкальных обществ и в условиях феодально разобщенных княжеств Италии в значительной степени выполняла роль общенационального

Galuppi, ein herausragender Vertreter der venezianischen Schule, komponierte mehrere „Motetten“-Messen und zahlreiche vierstimmige Psalm-Motetten a cappella. Nach seiner Ankunft in Russland wendete der Komponist die traditionelle und gut beherrschte Form kreativ auf altslawische Texte an, und seine Neuerung deckte sich hervorragend mit den Trends in der Entwicklung der russischen Chormusik. Unser Verständnis der Geschichte des russischen geistlichen Konzerts, beginnend mit Beresowski, wird also sehr bereichert, wenn wir diese Gattung aus zwei Perspektiven betrachten - der russisch-ukrainischen Tradition vor einem Jahrhundert und der Entwicklung der gesamteuropäischen Motette.

Ein weiteres kulturelles Zentrum, das die russische Musik des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts kontinuierlich und spürbar beeinflusste, war bekanntlich Bologna. Die reichsten Traditionen der geistlichen und weltlichen Musikkultur und vor allem die hochprofessionellen Lehrmethoden der Akademie von Bologna zogen jahrzehntelang junge Komponisten aus allen Ländern Europas in diese Stadt. Maxim Beresowski war der erste, der aus Russland kam.

Mitte des 18. Jahrhunderts gab es unter den zahlreichen musikalischen Einrichtungen Bolognas zwei Akademien - Dei Filomusi (auch Dei Floridi genannt) und Dei Filarmonici -, von denen sich die erstere zu dieser Zeit im Niedergang befand. Im Gegensatz dazu genoss die Philharmonische Akademie großes Ansehen, was auf mehrere wichtige Umstände zurückzuführen war. Aufgrund ihrer Struktur war sie ein Zusammenschluss von mehr als vierzig Musikgesellschaften und erfüllte unter den Bedingungen der feudal geteilten Fürstentümer Italiens weitgehend die Rolle eines nationalen Zentrums der

центра музыкального искусства. По папскому указу — булле 1749 года — она имела право музыкального надзора во всех католических церквях, и ее члены зачислялись на должности церковных капельмейстеров вне конкурса и без испытаний. Славу Филармонической академии упрочила научная и педагогическая деятельность Дж. Мартини, которому она обязана своим наивысшим расцветом.

Березовский учился в Болонье либо — как гласит предание — у самого Мартини, либо у кого-то из его ближайших помощников, например С. Маттеи. В любом случае обучение велось по методу, разработанному этим знаменитым теоретиком и педагогом. О его педагогической системе можно получить довольно подробное представление по его выдающимся трудам. В годы пребывания Березовского в академии, Мартини работал над вторым томом «Истории музыки» и завершал свой уникальный трактат о контрапункте<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Martini G. Storia della musica. Bologna, v. 1, 1757; v. 2, 1770; v. 3, 1781; Martini G. Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrapunto. Bologna, v. 1, 1774; v. 2, 1775.

Обучение в академии было, как правило, платным, причем занятия проводились только индивидуально. Каждый, кто желал получить высшее академическое звание — *accademico compositore*, — должен был предварительно пройти низшее и среднее звенья (*accademico cantore* и *accademico suonatore*), затем по уставу академии выдержать год испытательного срока и за это время показать себя в творческой деятельности. Лишь потом его допускали к экзамену.

Musikkunst. Nach einem päpstlichen Dekret - der Bulle von 1749 - hatte sie das Recht der musikalischen Aufsicht in allen katholischen Kirchen, und ihre Mitglieder wurden ohne Wettbewerb und ohne Prüfungen zu den Ämtern von Kirchenkapellmeistern zugelassen. Der Ruhm der Philharmonischen Akademie wurde durch die wissenschaftliche und pädagogische Arbeit von G. Martini erhöht, dem sie ihren größten Erfolg verdankte.

Beresowski studierte in Bologna entweder - wie die Legende besagt - bei Martini selbst oder bei einem seiner engsten Mitarbeiter, wie S. Mattei. Auf jeden Fall wurde er nach der von diesem berühmten Theoretiker und Pädagogen entwickelten Methode unterrichtet. Aus seinen herausragenden Werken kann man sich ein recht detailliertes Bild von seinem pädagogischen System machen. Während Beresowskis Zeit an der Akademie arbeitete Martini am zweiten Band der „Geschichte der Musik“ und vollendete seine einzigartige Abhandlung über den Kontrapunkt<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Martini G. Geschichte der Musik. Bologna, Bd. 1, 1757; Bd. 2, 1770; Bd. 3, 1781; Martini G. Exemplar oder Grundlegendes praktisches Handbuch des Kontrapunkts. Bologna, Bd. 1, 1774; Bd. 2, 1775.

Der Unterricht an der Akademie war in der Regel gebührenpflichtig und fand nur auf individueller Basis statt. Wer den höchsten akademischen Titel - *accademico compositore* - erlangen wollte, musste zunächst die untere und mittlere Stufe (*accademico cantore* und *accademico suonatore*) durchlaufen, dann nach den Statuten der Akademie eine einjährige Probezeit überstehen und sich in dieser Zeit in schöpferischer Tätigkeit bewähren. Erst dann durfte er das Examen ablegen.

15 мая 1771 года Березовский подал на имя второго капельмейстера прошение о принятии его в члены академии, в котором просил допустить его к экзамену<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Подлинник прошения и экзаменационного протокола хранится в Публичной библиотеке Болонской консерватории. Фотокопия и перевод находятся в ГЦММК (ф. 296. ед. хр. 4733).

На подобных испытаниях обычно предлагалась мелодия григорианского хора для полифонической обработки по правилам строгого письма на четыре голоса. Хоральный напев в теноре или басу выполнял роль кантуса фирмуса. Прежде всего требовалось определить его лад, а также автентическое или плагальное наклонение и, вспомнив соответствующую таблицу теоретического трактата, установить систему четырех опорных тонов. Затем сочинялись остальные три голоса при условии имитации каждого из них последующим. Общеупотребительные технические ограничения были усложнены падре Мартини еще некоторыми дополнительными запретами.

Полуголом раньше Березовского такую работу выполнял Вольфганг Моцарт. Из письма его отца мы можем судить об обстановке на экзамене и успехах юного Моцарта (см.: 1, 222). Березовский держал испытания одновременно с И. Мысливечком, уже известным в те годы оперным композитором, которого знал и ценил Моцарт. Можно предполагать, что Березовский был знаком с Моцартом и дружил с «божественным божеством» Мысливечком<sup>16</sup>.

Am 15. Mai 1771 reichte Beresowski beim zweiten Kapellmeister ein Gesuch um Aufnahme in die Akademie ein, in dem er um die Zulassung zur Prüfung bat<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Das Original der Petition und des Prüfungsberichts wird in der Öffentlichen Bibliothek des Konservatoriums von Bologna aufbewahrt. Eine Fotokopie und eine Übersetzung befinden sich im GZMMK (Inventarnr. 296, Einzelstück 4733).

Bei solchen Prüfungen wurde in der Regel eine gregorianische Choralmelodie zur mehrstimmigen Bearbeitung nach den Regeln der strengen Vierstimmigkeit angeboten. Die Choralmelodie in Tenor- oder Basslage übernahm die Rolle des Cantus firmus. Zunächst musste man ihre Harmonie sowie ihre authentische oder plagale Neigung bestimmen und, nachdem man die entsprechende Tabelle des theoretischen Traktats aufgerufen hatte, ein System von vier Referenztönen aufstellen. Die übrigen drei Stimmen wurden dann komponiert, vorausgesetzt, dass jede von der nächsten imitiert wurde. Die allgemein verwendeten technischen Einschränkungen wurden von Padre Martini durch einige zusätzliche Verbote ergänzt.

Ein halbes Jahr früher als Beresowski wurde eine solche Arbeit von Wolfgang Mozart aufgeführt. Aus dem Brief seines Vaters können wir über die Situation bei der Prüfung und den Erfolg des jungen Mozart urteilen (siehe: 1, 222). Beresowski hielt die Prüfungen zur gleichen Zeit ab wie I. Myslyveček, der in jenen Jahren bereits ein bekannter Opernkomponist war, den Mozart kannte und schätzte. Es ist anzunehmen, dass Beresowski Mozart kannte und mit dem „göttlichen Bohemien“ Myslyveček befreundet war<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Л. и В. Моцарты жили в Болонье с 24 по 28 марта и с 20 июля по 15 октября 1770 года. Графом Паллавичини в его болонском дворце Моцартам была устроена грандиозная «академия» (то есть их концерт), на которой присутствовали 26 марта «падре Мартини с коллегами и учениками».

В протоколе собрания академиков Болоньи под руководством А. Маццоии от 15 мая 1771 года имеется запись: «...Представлены два прошения от иностранцев, желающих быть принятыми в академию в качестве дирижеров и иностранных композиторов, и это следующие: синьор И. Мысливечек и синьор М. Березовский. Были прочитаны их прошения, затем каждому была дама тема для сочинения, и они удалились в комнату, смежную с комнатой дирекции».

И. Мысливечек экзаменовался первым и был принят в число членов академии единогласно. Затем Максим Березовский «представил свою работу, которая была рассмотрена членами жюри, оценена и признана тайным голосованием положительной и он был принят в число композиторов иностранным членом академии». Экзаменаторами Мысливечека и Березовского были видные музыканты Италии того времени: Б. Каррати (правнук основателя академии), Ф. Фортунати, Ч. Векки, Б. Оттани, Ф. Ланци, А. Пуччини (прадед автора «Богемы») и многие другие — всего 23 академика; из них 15 академиков опустили белые шары, то есть голосовали за Березовского <sup>17</sup>.

<sup>17</sup> См.: ГЦММК, ф. 296, ед. хр. 4733.

При сравнении экзаменационных рукописей Моцарта, Мысливечека и

<sup>16</sup> L. und W. Mozart hielten sich vom 24. bis 28. März und vom 20. Juli bis 15. Oktober 1770 in Bologna auf. Graf Pallavicini gab den Mozarts in seinem Bologneser Palast eine große „Akademie“ (d.h. ihr Konzert), die am 26. März von „Padre Martini und seinen Kollegen und Schülern“ besucht wurde.

Im Protokoll der Sitzung der Akademiker von Bologna unter der Leitung von A. Mazzoia vom 15. Mai 1771 findet sich ein Eintrag: „...Es wurden zwei Petitionen von Ausländern vorgelegt, die als Dirigenten und ausländische Komponisten in die Akademie aufgenommen werden wollten, und zwar sind dies: Signor I. Myslyveček und Signor M. Beresowski. Ihre Petitionen wurden verlesen, dann wurde jedem von ihnen ein Thema zur Komposition gegeben, und sie zogen sich in einen Raum zurück, der an das Zimmer des Direktors angrenzt.“

I. Myslyveček wurde zuerst geprüft und einstimmig als Mitglied der Akademie aufgenommen. Dann stellte Maxim Beresowski „sein Werk vor, das von den Jurymitgliedern geprüft, bewertet und in geheimer Abstimmung als positiv anerkannt wurde, und er wurde als ausländisches Mitglied der Akademie aufgenommen“. Bei den Prüfern von Myslyveček und Beresowski handelte es sich um prominente Musiker des damaligen Italiens: B. Carrati (Urenkel des Akademiegründers), F. Fortunati, C. Vecchi, B. Ottani, F. Lanzi, A. Puccini (Urgroßvater des Autors von „La Bohème“) und viele andere - insgesamt 23 Akademiker; 15 von ihnen ließen weiße Kugeln fallen, d. h. sie stimmten für Beresowski. <sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Siehe: GZMMK, Inventarnr. 296, Einzelstück 4733.

Beim Vergleich der Prüfungsmanuskripte von Mozart,

Березовского выступают характерные для каждого и» них особенности музыкального мышления.

Моцарту был задан антифон, за два века до того прославленный гениальной обработкой Палестрины, которую Мартини привел в своем трактате в качестве образца. Тринадцатилетний композитор в экзаменационном сочинении, конечно, уступил Палестрине, но обнаружил замечательное чувство стиля и мастерство в голосоведении (пример 57).

Обработка Мысливечка наиболее изящна по музыке и безукоризненна по форме (см.: 247, 259). Однако он все же не смог преодолеть привычных стереотипов классицизма. Мысливечек не нарушает правил, но невольно склоняется к почти танцевальному ритму, а в 3-м такте даже применяет в басу мелодико-ритмическую формулу классического каданса (пример 58; для наглядности приводится без кантуса фирмуса).

Березовский получил задание обработать другую строку того же антифона, что и у Мысливечка (см.: 265, *blg.* 20). Русский музыкант, как и богемец, не смог полностью перенестись в эпоху старых мастеров и отрешиться от классического стиля. В отличие от Мысливечка его стилистический промах относится к сфере не ритма, а гармонического и мелодического развития. Если обратить внимание на соотношение верхнего и нижнего голосов в экзаменационной работе Березовского, то в памяти возникает, хоть и далекая, ассоциация с «российскими песнями» начала 60-х годов XVIII века (пример 59).

Многие историографы XIX века настойчиво проводили мысль о том, что Березовский в бытность свою в Болонье не отрывался от

Myslyveček und Beresowski treten die für jeden von ihnen charakteristischen Eigenheiten des musikalischen Denkens zutage.

Mozart erhielt eine Antiphon, die zwei Jahrhunderte zuvor durch eine brillante Bearbeitung von Palestrina berühmt geworden war und die Martini in seinem Traktat als Modell anführte. Der dreizehnjährige Komponist war Palestrina in der Prüfungsarbeit natürlich unterlegen, aber er entdeckte ein bemerkenswertes Stilgefühl und eine meisterhafte Intonation (Beispiel 57).

Myslyvečeks Bearbeitung ist die musikalisch eleganteste und formal makelloseste (siehe: 247, 259). Dennoch konnte er die üblichen Klischees des Klassizismus nicht überwinden. Myslyveček bricht nicht mit den Regeln, sondern neigt unbewusst zu einem fast tänzerischen Rhythmus, und im 3. Takt wendet er sogar die melodisch-rhythmische Formel der klassischen Kadenz im Bass an (Beispiel 58; der Klarheit halber ist es ohne den Cantus firmus wiedergegeben).

Beresowski erhielt den Auftrag, eine andere Zeile der gleichen Antiphon wie die von Myslyveček zu bearbeiten (siehe 265, *blg.* 20). Der russische Musiker war wie der böhmische nicht in der Lage, vollständig in die Ära der alten Meister überzugehen und dem klassischen Stil zu entsagen. Im Gegensatz zu Myslyveček liegt sein stilistischer Fehltritt nicht im Bereich des Rhythmus, sondern der harmonischen und melodischen Entwicklung. Achtet man auf das Verhältnis von Ober- und Unterstimmen in Beresowskis Prüfungsarbeit, so wird man an eine entfernte Assoziation mit den „russischen Liedern“ der frühen 60er Jahre des 18. Jahrhunderts erinnert (Beispiel 59).

Viele Historiographen des 19. Jahrhunderts beharrten auf der Idee, dass Beresowski während seiner Zeit in Bologna nicht mit den einheimischen

отечественных традиций и сочинил изрядное число произведений в жанрах православного хорового пения, которые он регулярно отправлял в Петербург. Болховитинов писал: «Слава предваряла его уже и в России, потому что он еще из Италии прислал ко двору несколько церковных концертов, вообще одобренных» (36, 224). Предание скорее всего правдиво, поскольку композитор почти десять лет находился на государственном обеспечении— «пенсione» и обязан был отчитываться о своем обучении и творческой деятельности<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> В обнаруженном недавно «гроссбухе» конторы придворного театра Петербурга есть записи от 22 февраля 1774 года о списании композитору Березовскому переданных к нему через г-на Маруция за два года жалования — 1000 [руб.] (ЦГИА, ф. 468, оп. 36, ед. хр. 40, л. 16, 17 об., 18 об.). Следовательно, годовое содержание Березовского составляло чуть менее 500 рублей—сумма в целом достаточная для того, чтобы жить и свободно путешествовать по стране.

К числу хоровых произведений Березовского, которые, по всей вероятности, были сочинены им в Италии и отосланы в Петербург, принадлежит Литургия Иоанна Златоуста для четырехголосного мужского хора <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> См.: Сборник духовно-музыкальных песнопений, ч. 8. Ред. Е. С. Азеев. Спб., 1914.

Этот духовный цикл имеет выдающееся историческое и художественное значение.

Прежде всего, в Литургии Березовский выступил подлинным новатором музыкальной формы и

Traditionen brach und eine beträchtliche Anzahl von Werken in den Genres des orthodoxen Chorgesangs komponierte, die er regelmäßig nach St. Petersburg schickte. Bolchowitinow schrieb: „Sein Ruhm war ihm in Russland bereits vorausgegangen, denn er hatte bereits mehrere Kirchenkonzerte aus Italien an den Hof gesandt, die allgemein anerkannt wurden“ (36, 224). Die Legende ist höchstwahrscheinlich wahr, denn der Komponist bezog fast zehn Jahre lang staatliche Unterstützung – „Pension“ - und war verpflichtet, über seine Studien und seine schöpferische Tätigkeit zu berichten<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Im kürzlich entdeckten „Hauptbuch“ des Hoftheaterbüros in St. Petersburg finden sich Aufzeichnungen vom 22. Februar 1774 über die Abbuchung des dem Komponisten Beresowski durch Herrn Marutius für zwei Jahre überwiesenen Gehalts - 1000 [Rubel] (ZGIA, Inventarnr. 468, Bestand 36, Einzelstück 40, Blatt 16, 17. Arrangement, 18. Arrangement). Beresowskis jährliches Taschengeld betrug also etwas weniger als 500 Rubel - ein Betrag, der im Allgemeinen ausreichte, um frei im Land zu leben und zu reisen.

Zu Beresowskis Chorwerken, die aller Wahrscheinlichkeit nach von ihm in Italien komponiert und nach St. Petersburg geschickt wurden, gehört die Liturgie des Johannes Chrysostomus für vierstimmigen Männerchor <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Siehe: Sammlung von geistlichen und musikalischen Gesängen, Teil 8. Red. J. S. Asejew. St. Petersburg, 1914.

Dieser geistliche Zyklus ist von herausragender historischer und künstlerischer Bedeutung.

Zunächst einmal war Beresowski in der Liturgie ein wahrer Erneuerer der musikalischen Form und der Methoden



приемов гармонизации обиходных распевов. По счастью, его творческие находки и даже все радикальные изменения пришлись ко времени, были встречены в Петербурге с воодушевлением и положили начало принципиально новой, доеле существующей традиции музыкальной архитектоники церковной службы. У русских мастеров предшествующего поколения Литургия складывалась, как правило, из множества мелких фрагментов, а количество частей было иеустоявшимся: от трех до двадцати. Березовский, будучи композитором-классицистом, в согласии с тенденциями нормативного стиля впервые и очень удачно разделил хоровой цикл Литургии на семь крупных номеров, причем такое разделение быстро утвердилось и стало типовым: № 1. «Слава и ныне, Единородный сыне»; № 2. «Трисвятое»; № 3. «Херувимская»; № 4. «Верую»; № 5. «Милость мира»; № 6. «Достойно есть»; № 7. «Отче наш».

Масштабное укрупнение номеров достигается путем объединения мелких отрывков в большие разделы. Так, например, у Березовского № 2 включает в себя «Приидите поклонимся», «Господи, спаси» и «Трисвятое». Песнопение «Милость мира» становится центром притяжения «микрочастей» — «Имамы ко господу», «Достойно и праведно», «Свят господь Саваоф», «Тебе поем». Объединяющим средством служит строгая логика тонального плана, мелодического, гармонического и фактурного развития — то есть приемы чисто музыкальной композиции.

Музыкальный язык Березовского в Литургии намеренно сдержан в эмоциональном отношении. Кроме того, мы не найдем здесь ни впечатляющих фуг, ни эффектных темповых или жанровых

zur Harmonisierung der Alltagsgesänge. Glücklicherweise kamen seine schöpferischen Entdeckungen und sogar alle radikalen Veränderungen zum richtigen Zeitpunkt, wurden in St. Petersburg mit Begeisterung aufgenommen und legten den Grundstein für eine grundlegend neue, bereits bestehende Tradition der musikalischen Architektur des Gottesdienstes. Bei den russischen Meistern der vorangegangenen Generation setzte sich die Liturgie in der Regel aus vielen kleinen Fragmenten zusammen, und die Anzahl der Teile war gleichbleibend: von drei bis zwanzig. Beresowski, der als klassizistischer Komponist den Tendenzen des normativen Stils folgte, teilte den Chorzyklus der Liturgie zum ersten Mal und mit großem Erfolg in sieben große Nummern auf, und diese Einteilung wurde schnell zum Standard: Nr. 1. „Ehre sei Gott in der Höhe“, Nr. 2. „Heilig, heilig, heilig“, Nr. 3. „Cherubim-Hymnus“, Nr. 4. „Ich glaube“, Nr. 5. „Gnade des Friedens“, Nr. 6. „Würdig ist es“, Nr. 7. „Vater unser“.

Die groß angelegte Vergrößerung der Nummern wird durch die Kombination kleiner Passagen zu großen Abschnitten erreicht. Beresowskis Nr. 2 enthält zum Beispiel „Kommt, lasst uns anbeten“, „Herr, rette uns“ und „Heilig, heilig, heilig“. Der Hymnus „Gnade des Friedens“ wird zum Anziehungspunkt für die „Mikroteile“ – „Wir haben zu Gott“, „Würdig und gerecht“, „Heilig, Heilig, Heilig, Herr, Gott der Heerscharen“, „Dir singen wir“. Das verbindende Mittel ist die strenge Logik des tonalen Plans, der melodischen, harmonischen und textlichen Entwicklung - das heißt, die Techniken der rein musikalischen Komposition.

Beresowskis musikalische Sprache in der Liturgie ist in Bezug auf die Emotionen bewusst zurückhaltend. Außerdem gibt es keine beeindruckenden Fugen oder spektakuläre Tempo- oder

противопоставлений. Художественная емкость и глубина об разного содержания, создаваемые с помощью тонких модуляций и едва уловимых на слух смен размера, говорят нам о мастерском самоограничении автора и его духовном возмужании. Общий колорит сочинения, скорбный и внутренне напряженный, во многом близок концерту «Не отвержи», что несомненно свидетельствует о становлении ярко индивидуального стиля композитора. В этом смысле особенно интересны два отрывка. Один из них раскрывает характерный для Березовского метод подготовки и осуществления кульминации — путем внезапного повышения регистра и перехода от хоровой речитации к выразительному распеву (пример 60).

Другой пример относится к числу замечательных музыкально-драматургических находок. По канону православной службы молитву «Святой боже» следует петь четырежды. Березовский три раза подряд проводит ее в литургическом речитативе почти на одном звуке, подавая как догмат и подчеркивая эмоциональную и внеличностную сторону. Зато в четвертый раз тот же самый текст приобретает прямо противоположное значение предельно субъективного переживания (здесь обращает на себя внимание и прямое сходство с концертом «Не отвержи») (пример 61 а, б).

Одним из самых популярных духовных произведений конца XVIII и всего XIX столетия была четвертая часть из Литургии Березовского — «Верую». Она неоднократно переиздавалась, повсеместно исполнялась и высоко ценилась историками церковного искусства. На первый взгляд, в ней нет никаких

Genrekontraste. Das künstlerische Vermögen und die Tiefe der verschiedenen Inhalte, die mit Hilfe von subtilen Modulationen und feinen, für das Ohr kaum wahrnehmbaren Größenveränderungen geschaffen werden, zeugen von der meisterhaften Selbstbeschränkung des Komponisten und seiner geistigen Reife. Das allgemeine Kolorit des Werkes, traurig und innerlich angespannt, ähnelt in vielerlei Hinsicht dem Konzert „Verstoße mich nicht“, das zweifellos von der Herausbildung eines ganz eigenen Stils des Komponisten zeugt. Zwei Passagen sind in diesem Sinne besonders interessant. Eine von ihnen offenbart Beresowskis charakteristische Methode der Vorbereitung und Durchführung des Höhepunkts - durch plötzliches Anheben des Registers und den Übergang von der chorischen Rezitation zum ausdrucksvollen Gesang (Beispiel 60).

Ein weiteres Beispiel ist die Zahl der bemerkenswerten musikalischen und dramaturgischen Funde. Nach dem Kanon des orthodoxen Gottesdienstes soll das Gebet „Heiliger Gott“ viermal gesungen werden. Beresowski lässt es dreimal hintereinander im liturgischen Rezitativ fast auf einem Ton singen, um es als Dogma darzustellen und seine emotionale und überpersönliche Seite zu betonen. Doch beim vierten Mal erhält derselbe Text die genau entgegengesetzte Bedeutung einer äußerst subjektiven Erfahrung (hier fällt auch die direkte Ähnlichkeit mit dem Konzert „Verstoße mich nicht“ auf) (Beispiel 61 a, b).

Eines der populärsten geistlichen Werke des späten 18. und des gesamten 19. Jahrhunderts war der vierte Teil von Beresowskis Liturgie „Ich glaube“. Sie wurde wiederholt nachgedruckt, allgemein aufgeführt und von Historikern der kirchlichen Kunst hoch geschätzt. Auf den ersten Blick hat sie keine besonderen Vorzüge, sie wirkt

особых достоинств, она даже кажется в наши дни несколько однообразной из-за частого повторения почти одинаковых аккордов. Но причины широкой известности и распространения этой музыки заключались в том, что она при своей простоте, доступности и сугубо прикладной функции впервые для данного жанра столь ясно показала художественные преимущества чистой гомофонии и классической четырехголосной гармонии.

Среди песнопений Литургии Иоанна Златоуста два хора — «Верую» и «Отче наш» — по обычаю исполнялись не клиросом, а прихожанами на определенный, всем знакомый напев. Мастера русского барокко поэтому не включали эти две молитвы в свои литургические циклы. Березовский смело нарушил традицию и создал новую. Однако он, разумеется, учитывал обязательные требования всеобщности пения и не сочинил собственной, оригинальной мелодии, а умело обработал обиходную так называемого петербургского распева<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Петербургский распев сформировался в конце 1730-х годов в результате взаимодействия и видоизменения (упрощения) московского и сокращенно-киевского распевов. Интересно заметить, что тональный план Литургии Березовского во многом соответствует традиционному последованию тональностей в литургии издания 1772 года.

Совершенство гармонизации, стройность тонального плана и все указанные выше обстоятельства определили значение обоих хоров — особенно «Верую» — как исторических прототипов основной

heute sogar etwas eintönig wegen der häufigen Wiederholung fast identischer Akkorde. Aber der Grund für die große Beliebtheit und Verbreitung dieser Musik war, dass sie mit ihrer Einfachheit, Zugänglichkeit und rein angewandten Funktion zum ersten Mal in dieser Gattung die künstlerischen Vorteile der reinen Homophonie und der klassischen vierstimmigen Harmonie so deutlich zeigte.

Unter den Hymnen der Johannes-Chrysostomus-Liturgie wurden zwei Refrains – „Ich glaube“ und „Vater unser“ - üblicherweise nicht von den Geistlichen, sondern von der Gemeinde zu einer bestimmten, bekannten Melodie gesungen. Die Meister des russischen Barock nahmen diese beiden Gebete daher nicht in ihre liturgischen Zyklen auf. Beresowski brach kühn mit dieser Tradition und schuf eine neue. Dabei berücksichtigte er natürlich die obligatorischen Erfordernisse des universellen Gesangs und komponierte keine eigene, originelle Melodie, sondern verarbeitete gekonnt eine gängige Melodie des so genannten Petersburger Gesangs<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Der St. Petersburger Gesang entstand in den späten 1730er Jahren als Ergebnis des Zusammenspiels und der Modifizierung (Vereinfachung) des Moskauer und des verkürzten Kiewer Gesangs. Interessant ist, dass der Tonplan der Beresowski-Liturgie weitgehend der traditionellen Tonreihenfolge der Liturgie der Ausgabe von 1772 entspricht.

Die Vollkommenheit der Harmonisierung, die Schlantheit des Tonplans und alle oben genannten Umstände bestimmten die Bedeutung beider Chöre - insbesondere von „Ich glaube“ - als historische Vorbilder für die

массы обиходных обработок последующего времени.

В 1772 году Березовским была создана соната до мажор для скрипки и чембало (basso continuo), которая является для нас первым примером обращения отечественного композитора к крупному инструментальному циклу<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Рукопись хранится в Музыкальном отделе Национальной библиотеки в Париже. Публикация, расшифровка и редакция этого произведения осуществлены М. Степаненко (Киев, 1983).

Это произведение представляет не только выдающийся исторический, но и художественный интерес, оно очень привлекательно по музыке.

Перед нами один из характерных для третьей четверти XVIII века типов трехчастного сонатного цикла с противопоставлением двух крайних оживленных частей средней — медленной. В своем сочинении композитор, по-видимому, ориентировался на образцы известных ему сонат итальянской, а может быть, и конкретно болонской скрипичной школы (см.: 211). По музыкальному содержанию и форме произведение, безусловно, принадлежит раннеклассическому стилю.

Первая часть сочинена в сонатной форме с самым типичным тональным соотношением главной и побочной партий в экспозиции и репризе (Т—D, Т—Т), что, однако, было тогда внове для композиторов отечественной школы. Тема сонатного allegro различаются по характеру, но не контрастны друг другу, и музыка дает ощущение постепенного развития и обогащения одного художественного образа. Соединение энергии и бодрости с лиричностью высказывания предвосхищает

Masse der Alltagsarrangements späterer Zeiten.

1772 komponierte Beresowski seine Sonate in C-Dur für Violine und Cembalo (Basso continuo), die für uns das erste Beispiel dafür ist, dass sich ein russischer Komponist einem großen Instrumentalzyklus zuwendet<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Das Manuskript wird in der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt. Dieses Werk wurde veröffentlicht, transkribiert und herausgegeben von M. Stepanenko (Kiew, 1983).

Dieses Werk ist nicht nur von außerordentlichem historischem, sondern auch von künstlerischem Interesse, es ist musikalisch sehr attraktiv.

Hier haben wir es mit einem der für das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts charakteristischen Typen des dreiteiligen Sonatenzyklus zu tun, bei dem die beiden extrem lebhaften Teile, der mittlere und der langsame Teil, einander gegenübergestellt werden. Der Komponist scheint sich bei seinem Werk an den ihm bekannten Beispielen von Sonaten der italienischen, vielleicht speziell der Bolognaer Violinschule orientiert zu haben (siehe: 211). Inhaltlich und formal ist das Werk zweifellos der Frühklassik zuzuordnen.

Der erste Satz ist in Sonatenform komponiert und weist in der Exposition und der Reprise (T-D, T-T) die typischste tonale Beziehung zwischen Haupt- und Nebenteilen auf, die jedoch für die Komponisten der russischen Schule damals neu war. Die Themen der Sonatallegro sind von unterschiedlichem Charakter, stehen aber nicht im Gegensatz zueinander, und die Musik vermittelt den Eindruck einer allmählichen Entwicklung und Bereicherung eines künstlerischen Bildes. Die Verbindung von Energie und

некоторые из камерных сочинений Бортнянского (например, его фортепианную сонату до мажор).

Во второй части (Grave) возникает образ сосредоточенного лирического раздумья, переходящего во взволнованный монолог. На фоне нарочито сдержанного и строго аккордового аккомпанемента звучит замечательная по интонационной спаянности и выразительности мелодия. В кульминационном разделе появляются напряженные патетические интонации романсового типа, а в коде — перед импровизационной скрипичной каденцией (обозначенной фермой) композитор помещает маленькую каденцию для клавесиниста — здесь единственный раз во всем цикле тематический материал проводится в басовом голосе у чамбало.

Третья часть — менуэт с шестью вариациями — убедительно завершает собой сонатный цикл. Торжественная и энергичная тема менуэта очень удобна для варьирования, она легко запоминается и проста по структуре (секвенционное перемещение двутактовой фразы). Ведущая закономерность вариационного развития финала заключается в смене различных формул ритмического движения, которым часто соответствуют стереотипные виды скрипичной техники.

Пятая вариация, вновь приближаясь к теме, выполняет функцию динамизированной репризы, а шестая — коды. Подобная форма будет в дальнейшем характерна для вариационных циклов Хандошкина, хотя у него названные выше закономерности уже не столь обнажены, ввиду гораздо большей дифференцированности технических приемов игры.

Kraft mit lyrischem Ausdruck nimmt einige von Bortnjanskis Kammermusikwerken vorweg (zum Beispiel seine Klaviersonate in C-Dur).

Im zweiten Satz (Grave) entsteht das Bild einer konzentrierten lyrischen Reflexion, die in einen erregten Monolog übergeht. Vor dem Hintergrund einer bewusst zurückhaltenden und streng akkordischen Begleitung klingt die Melodie in ihrer intonatorischen Geschlossenheit und Ausdruckskraft bemerkenswert. In der Kulminationsphase erscheinen angespannte pathetische Intonationen vom Typus der Romantik, und in der Coda - vor der improvisatorischen Violinkadenz (markiert durch eine Fermate) - setzt der Komponist eine kleine Kadenz für den Cembalisten - hier wird das thematische Material zum einzigen Mal im gesamten Zyklus in der Bassstimme am Cembalo geführt.

Der dritte Satz, ein Menuett mit sechs Variationen, bildet einen überzeugenden Abschluss des Sonatenzyklus. Das feierliche und energische Thema des Menuetts eignet sich sehr gut für Variationen, ist leicht auswendig zu lernen und hat eine einfache Struktur (sequenzielle Bewegung einer zweitaktigen Phrase). Die führende Regelmäßigkeit der Variationsentwicklung des Finales liegt im Wechsel verschiedener Formeln der rhythmischen Bewegung, die oft stereotypen Typen der Violintechnik entsprechen.

Die fünfte Variation, die sich wieder dem Thema nähert, hat die Funktion einer dynamisierten Reprise, während die sechste Variation die Funktion einer Coda hat. Diese Form wird später für Chandoschkins Variationszyklen charakteristisch sein, obwohl bei Changoschkin die oben genannten Muster aufgrund der viel stärkeren Differenzierung der technischen Spielweisen nicht mehr so ausgeprägt sind.

Соната Березовского, интересная по тематизму и совершенная по форме, все же, по большому счету, далеко уже не представляла собой нового слова в западноевропейской музыке. А в России эта соната тогда могла бы открыть собой эпоху в инструментальных жанрах, однако осталась, по-видимому, неизвестной. Даже если допустить ее исполнение самим автором по возвращении в Петербург, она в то время не вызвала никакого отклика.

Одновременно с сочинением культовой и камерно-инструментальной музыки Березовский совершенствовался еще в одной области музыкального искусства — в жанре оперы-серии. Он почти наверняка не получал здесь никаких советов ни от Мартини, ни от Маттеи, а изучал оперные формы и оркестровку самостоятельно, обогащая свое воображение и память непосредственным знакомством с произведениями, звучащими со сцен Болоньи и близлежащих городов.

В самой Болонье действовало тогда три оперных театра — Формальяри, Росси и Коммунале. Последний из названных был самым молодым, демократичным по направлению и популярным. Театр открылся в 1763 году оперной Глюка «Триумф Клелии», и успех этого сочинения побуждал антрепренеров время от времени повторять ее в следующие сезоны, так что музыка Глюка могла быть знакома и Березовскому. Среди многочисленных премьер в годы пребывания русского композитора в Болонье заслуживают упоминания оперы «Необитаемый остров» Траэтты (1768) и «Ниттети» Мысливечка (1770).

Впрочем, вряд ли правомерно ограничивать театральные впечатления Березовского одной только Болоньей. Нам, к сожалению,

Beresowskis Sonate, interessant in ihrer Thematik und perfekt in ihrer Form, war im Großen und Ganzen noch weit davon entfernt, ein neues Wort in der westeuropäischen Musik zu repräsentieren. Und in Russland hätte diese Sonate eine Epoche in den damaligen Instrumentalgattungen einleiten können, aber sie blieb offenbar unbekannt. Selbst wenn man davon ausgeht, dass sie vom Komponisten selbst bei seiner Rückkehr nach St. Petersburg aufgeführt wurde, löste sie damals keine Resonanz aus.

Gleichzeitig mit dem Komponieren von Kult- und Kammermusik vervollkommnete sich Beresowski in einem anderen Bereich der musikalischen Kunst - der Gattung der seria opera. Mit ziemlicher Sicherheit erhielt er weder von Martini noch von Mattei Ratschläge, sondern studierte Opernformen und Orchestrierung auf eigene Faust und bereicherte seine Vorstellungskraft und sein Gedächtnis durch die unmittelbare Bekanntschaft mit Werken, die auf den Bühnen Bolognas und benachbarter Städte aufgeführt wurden.

In Bologna selbst gab es zu dieser Zeit drei Opernhäuser: das Formagliari, das Rossi und das Communale. Das letztgenannte war das jüngste, demokratisch geführt und beliebt. Das Theater wurde 1763 mit Glucks Oper „Der Triumph der Clelia“ eröffnet, und der Erfolg dieses Werks ermutigte das Haus, es in den folgenden Spielzeiten von Zeit zu Zeit zu wiederholen, so dass auch Beresowski mit Glucks Musik vertraut gewesen sein könnte. Unter den zahlreichen Uraufführungen während des Aufenthalts des russischen Komponisten in Bologna sind die Opern „Die unbewohnte Insel“ von Traetta (1768) und „Nitteti“ von Myslyveček (1770) zu nennen.

Es ist jedoch kaum legitim, Beresowskis theatralische Eindrücke allein auf Bologna zu beschränken. Leider wissen wir nicht, wohin und in

неизвестно, куда и в какие годы ездил композитор<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Впрочем, в Венеции он наверняка бывал неоднократно, хотя бы потому, что там жил финансирующий его российский поверенный в делах при венецианской республике П. Маруцци.

Однако итальянские города с оперными театрами располагались, по русским понятиям, очень близко друг от друга. Лишь около ста верст отделяло Болонью от Падуи, Мантуи и Флоренции, а до Венеции или Милана добирались обычно за один день.

По всей Италии появлялось в среднем около ста новых опер в год. В частности, за период с 1767 года по 1773 год включительно только в северных провинциях страны было дано около 30 очень значительных премьер, среди них оперы Моцарта «Митридат» (Милан, 1770) и «Луций Сулла» (Милан, 1772). С ними русский композитор вполне мог быть знаком.

Свою первую и, вероятно, единственную оперу «Демофонт» Березовский написал для Ливорно. По преданию, опера была заказана графом Орловым.

Длительное пребывание А. Орлова в Италии, хорошее знание ее обычаев, любовь к искусству и многие другие факторы, на наш взгляд, вполне доказывают достоверность предания.

Ливорнская газета «Notizie del Mondo» 27 февраля 1773 года сообщала: «Среди спектаклей, показанных во время последнего карнавала, надо особенно отметить оперу, сочиненную регентом русской капеллы, состоящим на службе у ее величества императрицы всея России, синьором Максимом Березовским, который соединяет живость и хороший вкус с

welchen Jahren der Komponist gereist ist<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Er muss jedoch mehrmals in Venedig gewesen sein, und sei es nur, weil der russische Geschäftsträger in der Republik Venedig, P. Maruzzi, der ihn finanzierte, dort lebte.

Итальянские Städte mit Opernhäusern lagen jedoch für russische Verhältnisse sehr nahe beieinander. Nur etwa hundert Werst trennten Bologna von Padua, Mantua und Florenz, und Venedig oder Mailand waren meist an einem Tag zu erreichen.

In ganz Italien wurden durchschnittlich etwa hundert neue Opern pro Jahr aufgeführt. Insbesondere in der Zeit von 1767 bis 1773 wurden allein in den nördlichen Provinzen etwa 30 sehr bedeutende Premieren aufgeführt, darunter Mozarts Opern „Mithridates“ (Mailand, 1770) und „Lucius Sulla“ (Mailand, 1772). Der russische Komponist dürfte mit ihnen vertraut gewesen sein.

Beresowski schrieb seine erste und wahrscheinlich einzige Oper, „Demophon“, für Livorno. Der Legende nach wurde die Oper von Graf Orlow in Auftrag gegeben.

Der lange Aufenthalt von A. Orlow in Italien, seine gute Kenntnis der italienischen Sitten, seine Liebe zur Kunst und viele andere Faktoren beweisen unserer Meinung nach die Echtheit der Legende.

Die Livorner Zeitung „Notizie del Mondo“ berichtete am 27. Februar 1773: „Unter den Aufführungen, die während des letzten Karnevals gezeigt wurden, ist besonders die Oper hervorzuheben, die der Regent der russischen Kapelle im Dienste Ihrer Majestät der Kaiserin von ganz Russland, Signor Maxim Beresowski, komponiert hat, der Lebhaftigkeit und guten Geschmack mit musikalischem Wissen verbindet“ (zitiert

музыкальным знанием» (цит. по: 116, 118). Мужские роли исполняли Ф. Порри, Дж. Веролли, Д. Афферри, В. Николини; женские — К. Маттеи и К. Спиги; балетмейстерами были братья Турки (см.: 265, 116).

Из этого произведения до наших дней дошли только четыре номера: две арии для тенора и две для кастрата-сопраниста. Отсутствуют увертюра, речитативы, дуэт, 18 арий, инструментальный эпизод и заключительный хор (ансамбль). Музыкальную драматургию целого сочинения реконструировать не удастся. К счастью, либретто «Демофонта», принадлежащее перу Метастазео, позволяет точно определить место трех арий и предположить, где должна была звучать четвертая (вставная). Их партитуры — рукописные копии эпохи Березовского<sup>23</sup> — дают нам возможность судить об особенностях оперного стиля композитора.

<sup>23</sup> Хранятся в библиотеке Флорентийской консерватории, фотокопия находится в ГЦММК.

Ария до мажор «Ради нее с оружием спит воин» из третьей сцены I акта принадлежит заглавному герою. По резонному замечанию Ю. Келдыша, «эта бравурная виртуозная ария не отступает от общепринятых штампов „серьезной оперы“» (116, 126). Но разумеется, Березовский никоим образом не ставил своей целью реформировать или даже хоть сколько-нибудь обновить кризисный в музыкально-драматургическом отношении жанр. Композитор обязан был, не нарушая канонов, показать «живость, хороший вкус и музыкальные знания», как то и отметила с похвалой ливорнская газета.

По существу, арию следовало бы назвать концертом для голоса с

in: 116, 118). Die männlichen Rollen wurden von F. Porri, G. Veroli, D. Afferi und V. Nicolini gespielt; die weiblichen von K. Mattei und K. Spighi; die Ballettmeister waren die Brüder Turchi (siehe: 265, 116).

Von diesem Werk sind nur vier Nummern erhalten geblieben: zwei Arien für den Tenor und zwei für den Sopran-Kastraten. Es fehlen die Overtüre, Rezitative, Duette, 18 Arien, eine instrumentale Episode und der Schlusschor (Ensemble). Die musikalische Dramaturgie des gesamten Werkes kann nicht rekonstruiert werden. Glücklicherweise erlaubt es uns Metastasio's Libretto des „Demophon“, den genauen Ort von drei der Arien zu bestimmen und den Aufführungsort der vierten (eingefügten) Arie zu vermuten. Ihre Partituren - Manuskriptkopien aus der Zeit Beresowskis<sup>23</sup> - geben uns die Möglichkeit, die Eigenheiten des Opernstils des Komponisten zu beurteilen.

<sup>23</sup> Aufbewahrt in der Bibliothek des Konservatoriums von Florenz, eine Fotokopie befindet sich im GZMMK.

Die Arie in C-Dur „Ihr zuliebe schläft ein Krieger mit einer Waffe“ aus Akt I, Szene 3 gehört der Titelfigur. Wie J. Keldysch treffend bemerkte, „weicht diese bravourös-virtuose Arie nicht von den allgemein akzeptierten Regeln der „ernsten Oper“ ab“ (116, 126). Aber Beresowski hatte natürlich keineswegs die Absicht, die Gattung, die sich musikalisch und dramaturgisch in einer Krise befand, zu reformieren oder gar zu erneuern. Der Komponist musste „Lebendigkeit, guten Geschmack und musikalisches Wissen“ beweisen, ohne gegen den Kanon zu verstoßen, wie die Livländische Zeitung lobte.

Im Grunde müsste man die Arie als ein Konzert für Gesang und Orchester



оркестром, ибо таковому ее назначению подчинены все средства выразительности. В номере десять каденций, из них девять — грандиозных и труднейших — выписаны композитором, а последняя обозначена фермой для импровизации певца. Особенно красива и одновременно очень типична для жанра *aria eroica* девятая каденция с характерным решительным скачком на ундециму вниз (пример 62).

Принцип концертирования полностью определяет и метод оркестровки. Грациозные инструментальные соло — например, в манере старинных *viola d'amur* или же в духе *oboe d'amur* — чередуются с энергичными *tutti* (пример 63).

Другая теноровая ария ре мажор «В то время как горестный голос» является вставной и наверняка принадлежит тоже Демофону, поскольку тенор в опере только один. Ю. Келдыш относит ее к моменту развязки действия, когда в герое «пробуждается отеческая жалость и сострадание» и он отменяет казнь (116, 128).

Чувство покоя и умиротворения, передаваемое мелодией *aria cantabile*, естественно подчеркивается широтой гармонического дыхания и чрезвычайно простой, но тонкой оркестровкой (пример 64).

Концертное начало здесь также ощущается, однако в несколько ином обличье. Композитор еще во вступлении проводит темы как главной, так и побочной партий, и таким образом в старосонатной форме возникает типично концертная двойная экспозиция:

bezeichnen, da alle Ausdrucksmittel diesem Zweck untergeordnet sind. Es gibt zehn Kadenz in der Suite, von denen neun - die grandiosen und schwierigsten - vom Komponisten ausgeschrieben sind, während die letzte mit einer Fermate für die Improvisation des Sängers versehen ist. Besonders schön und zugleich sehr typisch für die Gattung der *Aria eroica* ist die neunte Kadenz mit ihrem charakteristischen entscheidenden Abwärtssprung zur Undezime (Beispiel 62).

Das Prinzip der Konzertierung bestimmt auch die Art der Orchestrierung. Anmutige Instrumentalsoli - zum Beispiel in der Art der antiken *Viola d'amur* oder im Geiste der *Oboe d'amur* - wechseln sich mit energischen *Tutti* ab (Beispiel 63).

Eine weitere Tenorarie in D-Dur, „Während eine traurige Stimme“, ist eine Einfügung und muss sicherlich auch zu Demophon gehören, da es in der Oper nur einen Tenor gibt. J. Keldysch verortet sie im Moment der Auflösung der Handlung, wenn der Held „väterliches Mitleid und Mitgefühl erweckt“ und die Hinrichtung absagt (116, 128).

Das Gefühl des Friedens und der Ruhe, das die Melodie der *Aria cantabile* vermittelt, wird natürlich durch die Weite des harmonischen Atems und die äußerst einfache, aber subtile Orchestrierung unterstrichen (Beispiel 64).

Der konzertante Beginn ist auch hier zu spüren, allerdings in etwas anderer Form. Schon in der Einleitung stellt der Komponist die Themen von Haupt- und Seitenteilen vor, und so entsteht eine typisch konzertante Doppelsexposition in der alten Sonatenform:

вступление Einleitung		экспозиция Exposition		реприза Reprise	
г.п. (главная партия) (Hauptmelodie)	п.п. (попутная партия) (Nebenmelodie)	г.п. (главная партия) (Hauptmelodie)	п.п. (попутная партия) (Nebenmelodie)	г.п. (главная партия) (Hauptmelodie)	п.п. (попутная партия) (Nebenmelodie)
D-dur	D-dur	D-dur	A-Dur	A-Dur	D-dur

Подобная двойная экспозиция часто встречается в операх-серии Галуппи, Иоммелли, Траэтты. Ее же находим в ариях и дуэтах «Алкида» (1778) и «Квинта Фабия» (1779) Бортнянского, ция:

Судя по некоторым особенностям формы и оркестровки арий, Березовский в своем оперном стиле тяготел к венецианской оперной школе. Об этом свидетельствуют и развернутость музыкальной формы, и такая деталь, как использование духовых только в оркестровых ритурах.

Ария Тиманта до мажор «Ты призываешь меня к благоразумию?» из второй сцены II акта, развивая принципы венецианской школы и используя приемы, характерные для Граэтты и Иоммелли, в то же время отражает и другие веяния. В темах побочной и заключительной партий, а также в эпизоде центрального раздела сонатной формы слышны порой интонации и целые мелодические фразы, во многом близкие музыке опер-серии Паизиелло, Пиччинни и, пожалуй, даже молодого Моцарта. Отдельные признаки сентиментализма обнаруживаются здесь и в мелодическом развитии, и, самое главное, в симптоматичном смешении жанров.

Для «серiousных» арий середины XVIII века существовало регламентированное и зафиксированное в научных трактатах разделение на ограниченное число подвидов: 1) «героическая», 2) «полухарактерная», 3) «взволнованная», 4) «напевная», 5) «портаменто», 6) «бравурная» (см.: 262, 29). Каждому из них

Diese doppelte Exposition findet sich häufig in den Opernserien von Galuppi, Iommelli und Traetta. Sie findet sich auch in den Arien und Duetten von Bortnjanskis „Alcide“ (1778) und „Quinto Fabio“ (1779):

Nach bestimmten Merkmalen der Form und der Orchestrierung der Arien zu urteilen, orientierte sich Beresowskis Opernstil an der venezianischen Schule der Oper. Dies zeigt sich an der Ausdehnung der musikalischen Form und an Details wie der Verwendung von Blechbläsern nur in den Orchesterritornellen.

Timantes Arie in C-Dur „Rufst du mich zur Besonnenheit?“ aus Akt II Szene II entwickelt zwar die Prinzipien der venezianischen Schule und verwendet typische Techniken von Graetta und Iommelli, spiegelt aber gleichzeitig andere Tendenzen wider. In den Themen der Neben- und Schlussteile sowie in der Episode des zentralen Teils der Sonatenform kann man manchmal Intonationen und ganze melodische Phrasen hören, die in vielerlei Hinsicht der Musik der Opera seria von Paisiello, Piccini und vielleicht sogar dem jungen Mozart nahe stehen. Gewisse Anzeichen von Sentimentalität lassen sich hier in der melodischen Entwicklung und vor allem in der symptomatischen Vermischung der Gattungen erkennen.

Für die „Serioso“-Arien der Mitte des 18. Jahrhunderts gab es eine Einteilung in eine begrenzte Anzahl von Unterarten, die in wissenschaftlichen Abhandlungen geregelt und festgelegt wurden: 1.) „heroisch“, 2.) „halbcharakteristisch“, 3.) „bewegt“, 4.) „gesungen“, 5.) „portamento“, 6.) „bravura“ (siehe: 262, 29). Jede dieser Bezeichnungen entsprach streng

соответствовали строго определенные средства музыкальной выразительности, жанровые нормативы. В классицистском стиле, как известно, поощрялась чистота жанров. Тем более интересно проследить, как практически все они объединяются в музыке лишь одного номера оперы Березовского (см. схему и пример 65 а, б, в, г, д).

definierten musikalischen Ausdrucksmitteln und Gattungsnormen. Im klassizistischen Stil wurde bekanntlich die Reinheit der Gattungen gefördert. Umso interessanter ist es, zu verfolgen, wie praktisch alle von ihnen in der Musik einer einzigen Nummer von Beresowskis Oper vereint sind (siehe das Diagramm und Beispiel 65 a, b, c, d, e).

Стереотипный подвид Aria eroica Aria di mezzo carattere Aria agitata Aria cantabile Aria di portamento	Ария Тиманта до мажор г.п., 1-е предложение г.п., 2-е предложение п.п. з.п. эпизод
Stereotypische Unterarten Aria eroica Aria di mezzo carattere Aria agitata Aria cantabile Aria di portamento	Аrie des Timantes in C-Dur Hauptmelodie, 1. Satz Hauptmelodie, 2. Satz Nebenmelodie Zwischenmelodie Episode

Принцип концертности в изначальном значении этого слова — «соревнование» — проступал как в форме отдельных арий, так и в структуре оперного произведения в целом. Более того, он определял саму систему отношения слушателей к жанру. В глазах публики между собой соревновались и различные группы оркестра, и певцы, и театральные труппы и, наконец, композиторы, особенно если их оперы были написаны на один и тот же текст.

Стабильность художественного канона, с одной стороны, тяжкими узами сковывала развитие оперного искусства Италии. С другой стороны, она же была необходимым условием для ощущения специфической и скрытой динамики этого жанра. Все сказанное в полной мере относится и к «Демофону» Березовского. Еще в 1733 году был поставлен «Демофон» А. Кальдара, затем прошли спектакли на этот сюжет с музыкой Л. Лео, К. Глюка, К. Грауна, Н. Иоммелли, Н.

Das Prinzip der Konzertiertheit in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes – „Wettbewerb“ - zeigte sich sowohl in der Form der einzelnen Arien als auch in der Struktur der Oper als Ganzes. Darüber hinaus bestimmte es das System der Einstellung des Publikums zu dieser Gattung. In den Augen des Publikums konkurrierten verschiedene Orchestergruppen, Sänger, Theatertruppen und schließlich auch Komponisten miteinander, vor allem wenn ihre Opern nach demselben Text geschrieben waren.

Einerseits hat die Stabilität des künstlerischen Kanons die Entwicklung der Oper in Italien eingeschränkt. Andererseits war sie aber auch eine notwendige Bedingung, um die spezifische und verborgene Dynamik des Genres zu erfahren. All dies trifft voll und ganz auf Beresowskis „Demophon“ zu. Bereits 1733 wurde A. Caldaras „Demophon“ inszeniert, dann gab es Aufführungen zu diesem Thema mit Musik von L. Leo, C. Gluck, C. Graun, N. Iommelli, N. Piccinni, I. Myslyveček;

Пиччинни, И. Мысливечека; оперы «Демофонт» написаны И. Хассе, П. Анфосси, И. К. Бахом, Н. Пуньяни, Дж. Сартти, Дж. Паизиелло и т. д. — всего свыше 50! Хотя бы помимо своей воли искушенный слушатель сравнивал оперы этих композиторов, а композитор — в частности, и Березовский — учитывал обобщенный опыт своих предшественников. Таким образом, сравнения здесь необходимы и для правильности художественной оценки, и для объективности научного анализа.

Выбирая примеры из доступной мам музыки, пожалуй, наиболее интересно проследить, как два современника — Березовский в 1773 году и Моцарт в 1770 году — по-разному трактовали знаменитую кульминационную сцену из «Демофонта» — арию Тиманта «Misero pargoletto» («Бедный ребенок») из III акта.

Березовский, согласно давно укоренившейся традиции, пишет эту арию в тональности ми-бемоль мажор, а в центральном разделе обращается к общеизвестному тогда символу — звучанию хора духовых инструментов в их диалоге со смычковыми (пример 66). Подобная духовая музыка в операх-серия часто сопровождала разговор героев с призраками (см.: 260, 179). Тимант в данный момент вспоминает о былом счастье, считая свою любимую умершей для него, и оркестр ассоциативными средствами подчеркивает призрачность, зыбкость его воспоминаний.

Центральный раздел обрамляется контрастным ему по настроению драматичным Allegro в до миноре: Тимант в заблуждении считает свою жену сестрой и отрекается от кровосмесительного брака с ней. Но первая и последняя мысль Тиманта — о сыне. Для характеристики нежных отеческих чувств героя —

die Oper „Demophon“ wurden von I. Hasse, P. Anfossi, I. K. Bach, N. Pugnani, G. Sarti, G. Paisiello, etc. geschrieben. - insgesamt über 50! Zumindest verglich der anspruchsvolle Hörer die Opern dieser Komponisten mit seinem Willen, und der Komponist - insbesondere Beresowski - berücksichtigte die verallgemeinerte Erfahrung seiner Vorgänger. Vergleiche sind hier also sowohl für die Korrektheit der künstlerischen Bewertung als auch für die Objektivität der wissenschaftlichen Analyse notwendig.

Ausgehend von der verfügbaren Musik ist es wohl am interessantesten zu verfolgen, wie zwei Zeitgenossen - Beresowski im Jahr 1773 und Mozart im Jahr 1770 - die berühmte Kulminationsszene aus „Demophon“ - die Arie des Timantes „Misero pargoletto“ („Armes Kind“) aus dem III. Akt - unterschiedlich interpretierten.

Beresowski schreibt diese Arie nach alter Tradition in der Tonart Es-Dur, und im Mittelteil wendet er sich einem damals bekannten Symbol zu - dem Klang eines Chors von Blasinstrumenten im Dialog mit den Streichinstrumenten (Beispiel 66). Solche Bläsermusik begleitete in der Opera seria oft das Gespräch zwischen Figuren und Geistern (siehe: 260, 179). Timantes erinnert sich in diesem Moment an sein früheres Glück und glaubt, dass seine Geliebte für ihn tot ist, und das Orchester setzt assoziative Mittel ein, um die Geisterhaftigkeit und Zerbrechlichkeit seiner Erinnerungen zu betonen.

Der Mittelteil wird von einem kontrastierenden dramatischen Allegro in c-Moll eingerahmt: Timantes hält seine Frau irrtümlich für seine Schwester und schwört ihr seine inzestuöse Ehe ab. Doch Timantes erster und letzter Gedanke gilt seinem Sohn. Um die zärtlichen väterlichen Gefühle des Helden zu charakterisieren

«Бедный ребенок... не должен знать тайну своего рождения» — Березовский избирает жанр медленной сицилианы, и вся ария в образном, темповом и тональном отношении оказывается последовательно концентричной по форме:

– „Das arme Kind ... darf das Geheimnis seiner Geburt nicht erfahren“ - wählt Beresowski die Gattung der langsamen Siciliana, und die gesamte Arie ist in ihrer Form durchweg konzentrisch, sowohl in Bezug auf die Figuration als auch auf das Tempo und die Tonalität:

Largo сицилиана Es-dur	Allegro интермедия c-moll	Adagio менуэт Es-dur	Allegro интермедия c-moll	Largo сицилиана Es-dur
<b>будущее</b>	<b>настоящее</b>	<b>прошедшее</b>	<b>настоящее</b>	<b>будущее</b>
забота о ребенке	отречение от любви	призрак любви	отречение от любви	забота о ребенке
а	б	с	б	а
Largo Siciliana Es-dur <b>Zukunft</b> Sorge um das Kind	Allegro Zwischenspiel c-moll <b>Gegenwart</b> Verzicht auf Liebe	Adagio Menuett Es-dur <b>Vergangenheit</b> Geist der Liebe	Allegro Zwischenspiel c-moll <b>Gegenwart</b> Verzicht auf Liebe	Largo Siciliana Es-dur <b>Zukunft</b> Sorge um das Kind
а	б	с	б	а

Моцарт в арии «Misero pargoletto» также использует тональность ми-бемоль мажор и равно как и Березовский отталкивается от известных образцов Пиччинни, Иоммелли и Хассе. Однако во всем остальном его концепция не просто другая, но прямо противоположная. Прежде всего он стремится не к статичному фресковому сопоставлению нескольких самостоятельных аффектов, а к предельной слитности и подчинению второстепенных настроений главному. Весьма показательно, что строки «Вы были мое наслаждение— теперь я вас страшусь» у Березовского распределяются между двумя разделами музыкальной формы с различными темпами и тональностями, а у Моцарта они контрастируют лишь направлением мелодической линии, не выключаясь из общего напряженного ритма и не

Mozart verwendet in der Arie „Misero pargoletto“ ebenfalls die Tonart Es-Dur und orientiert sich wie Beresowski an den bekannten Beispielen von Piccinni, Iommelli und Hasse. In allem anderen ist seine Konzeption jedoch nicht nur anders, sondern das genaue Gegenteil. Zunächst einmal strebt er nicht nach einer statischen, freskenartigen Aneinanderreihung mehrerer unabhängiger Affekte, sondern nach der endgültigen Verschmelzung und Unterordnung der Nebenstimmen unter die Hauptstimme. Es ist bezeichnend, dass Beresowskis Zeilen „Du warst meine Freude - jetzt fürchte ich dich“ auf zwei Abschnitte der musikalischen Form mit unterschiedlichen Tempi und Tonalitäten verteilt sind, während sie bei Mozart nur in der Richtung der melodischen Linie kontrastieren, ohne vom allgemeinen Spannungsrhythmus abgetrennt zu werden oder die

замедляя стремительности движения (пример 67).

Жанровой основой арии у Моцарта служит не бытовая итальянская сицилиана, а немецкая аллеманда, по меткому определению Маттезона, «жанр хрупкий и серьезный». Образная емкость этого жанра позволяет композитору естественно переходить от одного аффекта к другому, не разрывая редкостной целостности музыкальной мысли.

При сравнении арий Моцарта и Березовского становится очевидно, насколько последний уступает по зрелости мышления четырнадцатилетнему гению. Впрочем, знакомство с моцартовской партитурой на многих музыкантов производило ошеломляющее впечатление; Моцарт в некоторых отношениях здесь превосходит даже Глюка (см.: 1, 210). В трактовке формы, в ощущении гармонического колорита и в технике инструментовки он предвосхищает развитие музыкального искусства лет на пятнадцать вперед.

Иначе говоря, поверяя Березовского Моцартом, мы особенно четко видим место первой оперы-серии русского композитора в его отношении как к среднему уровню, так и к высшей точке эволюции этого жанра в 70-х годах.

Березовский в «Демофонтe» предстает перед нами талантливым, чутким, высокопрофессиональным мастером и типичным музыкантом-классицистом. Он вполне владеет современными ему средствами мелодического, гармонического и оркестрового развития, показывает знакомство с новинками оперной литературы (Хассе, Пиччинни). Хотя он почти не выходит за пределы уже кем-то открытого, однако и в этих рамках он пишет искренне,

Сnelligkeit des Satzes zu verlangsamen (Beispiel 67).

Die Gattung der Mozart-Arie basiert nicht auf der alltäglichen italienischen Siciliana, sondern auf der deutschen Allemande, wie Matteson es treffend formuliert, „eine Gattung, die zerbrechlich und ernst ist“. Die Vorstellungskraft dieser Gattung erlaubt es dem Komponisten, auf natürliche Weise von einem Affekt zum anderen zu wechseln, ohne die seltene Integrität des musikalischen Gedankens zu verletzen.

Vergleicht man Mozarts Arien mit denen Beresowskis, so wird deutlich, wie sehr letzterer dem vierzehnjährigen Genie an gedanklicher Reife unterlegen ist. Die Vertrautheit mit Mozarts Partitur hat jedoch bei vielen Musikern einen überwältigenden Eindruck hinterlassen; Mozart übertrifft in mancher Hinsicht sogar Gluck (siehe: 1, 210). In seiner Formauslegung, in seinem Sinn für harmonische Farben und in seiner Instrumentationstechnik nimmt er die Entwicklung der Musikunst um fünfzehn Jahre vorweg.

Mit anderen Worten: wenn man Beresowski für Mozart hält, sieht man besonders deutlich, welchen Platz die erste Opera seria des russischen Komponisten sowohl auf der mittleren als auch auf der höchsten Stufe der Entwicklung dieser Gattung in den 70er Jahren einnimmt.

In „Demophon“ erscheint uns Beresowski als begabter, sensibler, hochprofessioneller Meister und typischer klassizistischer Musiker. Er beherrscht die für ihn zeitgenössischen Mittel der melodischen, harmonischen und orchestralen Entwicklung und zeigt seine Vertrautheit mit den Neuerungen der Opernliteratur (Hasse, Piccini). Obwohl er kaum je über das hinausgeht, was ein anderer bereits entdeckt hat, schreibt er auch in diesem Rahmen

эмоционально и в достаточной степени индивидуально.

Опера Березовского, как уже говорилось, была встречена с одобрением. Есть основания думать, что через несколько месяцев после Ливорно его «Демофонт» исполнялся также во Флоренции. В газете «Notizie del mondo» 16 ноября 1773 года было напечатано сообщение о постановке «Демофонта» во флорентийском театре «Di via del Commero» без упоминания о композиторе. Между тем, известные нам четыре арии хранятся именно в библиотеке Флорентийской консерватории. К тому же популярный и влиятельный певец Ф. Порри—исполнитель роли Тиманта в опере Березовского — постоянно жил во Флоренции и, скорее всего, был заинтересован в перенесении этого спектакля на сцену родного города. В 1774 году Ф. Порри пригласили в Петербург, и, по убедительному предположению Ю. Келдыша, «его приглашение в Россию могло быть связано с успешным выступлением в опере Березовского» (116, 119).

«Демофонт» знаменует собой блестящее завершение итальянского периода жизни композитора, хотя, надо полагать, он прожил в Италии после ливорнской премьеры еще не менее года. Вопрос о возвращении Березовского в Россию издавна связывался с именем графа А. Орлова. И все же он до сих пор остается не вполне ясным.

Согласно Н. Финдейзену, Березовский в 1775 году еще находился в Италии и 20 февраля присутствовал на спектакле, устроенном « в честь известной княжны Таракановой, вслед за тем заманенной обманом на фрегат и отвезенной Орловым в Петербург, где она и скончалась в каземате Петропавловской крепости в злой чахотке. Б[ерезовский] явился

aufrichtig, gefühlvoll und hinreichend individuell.

Beresowskis Oper fand, wie bereits erwähnt, großen Anklang. Es gibt Grund zu der Annahme, dass sein „Demophon“ einige Monate nach Livorno auch in Florenz aufgeführt wurde. In der Zeitung „Notizie del mondo“ wurde am 16. November 1773 über die Aufführung von „Demophon“ im Florentiner Theater „Di via del Commero“ berichtet, ohne den Komponisten zu erwähnen. Inzwischen sind die vier uns bekannten Arien in der Bibliothek des Florentiner Konservatoriums erhalten. Außerdem lebte der beliebte und einflussreiche Sänger F. Porri - der Darsteller der Rolle des Timantes in Beresowskis Oper - ständig in Florenz und war höchstwahrscheinlich daran interessiert, diese Aufführung auf die Bühne seiner Heimatstadt zu bringen. Im Jahr 1774 wurde F. Porri nach St. Petersburg eingeladen, und nach dem überzeugenden Vorschlag von J. Keldysch „könnte seine Einladung nach Russland mit seinem erfolgreichen Auftritt in Beresowskis Oper zusammenhängen“ (116, 119).

„Demophon“ markiert den fulminanten Abschluss der italienischen Periode im Leben des Komponisten, obwohl davon auszugehen ist, dass er nach der Uraufführung in Livorno noch mindestens ein Jahr in Italien lebte. Die Frage nach der Rückkehr Beresowskis nach Russland ist seit langem mit dem Namen des Grafen A. Orlow verbunden. Und doch ist sie immer noch nicht ganz geklärt.

Laut N. Findeisen befand sich Beresowski 1775 noch in Italien und war am 20. Februar bei einer Aufführung zugegen, die „zu Ehren der berühmten Prinzessin Tarakanowa veranstaltet wurde, die dann durch eine Täuschung auf eine Fregatte gelockt und von Orlow nach St. Petersburg gebracht wurde, wo sie in der Kasematte der Peter-und-Paul-Festung an einer bösartigen Schwindsucht starb. B[eresowski] war

невольным участником в обмане Орлова, с которым он в том же 1775 г. вернулся в Россию» (232, XXXVIII). К сожалению, исторические сведения об А. Орлове скудны и запутанны. Достоверно известно лишь, что княжна Тараканова была арестована С. Грейгом и доставлена в Петербург в мае 1775 года.

Значительно более вероятно другая гипотеза. Произведенный нами анализ финансовых операций по «гроссбуху» конторы императорского театра показывает, что композитор находился в Петербурге и лично урегулировал свои денежные дела с кассой придворной конторы уже во второй половине февраля 1774 года. Хотя документы и не противоречат возможности приезда Березовского на одном из кораблей эскадры Орлова, но, на наш взгляд, опровергают предположения Финдейзена и других исследователей как о времени, так и о романтических обстоятельствах этого возвращения<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Когда данный том уже находился в печати, вышла книга М. Г. Рыцаревой «Композитор М. С. Березовский» (Л., 1983), где на с. 101 опубликован фрагмент ценного архивного документа, из которого становится ясно, что композитор вернулся на родину 19 октября 1773 года.

Березовский вернулся в Россию в расцвете сил, таланта и мастерства. Композитор имел все основания надеяться на поддержку в своем отечестве и даже рассчитывать на быстрое продвижение при дворе, Достаточными предпосылками служили и признание его сочинений в Италии, и успех его духовных концертов в Петербурге, и само почетное звание члена Болонской академии. К тому же среди петербургских мастеров ему

ein unwissentlicher Teilnehmer an Orlovs Täuschung, mit der er noch im selben Jahr 1775 nach Russland zurückkehrte“ (232, XXXVIII). Leider sind die historischen Informationen über A. Orlow spärlich und verwirrend. Es ist nur bekannt, dass Prinzessin Tarakanowa von S. Greig verhaftet und nach Petersburg gebracht wurde.

Eine andere Hypothese ist viel wahrscheinlicher. Unsere Analyse der Finanztransaktionen gemäß dem „Hauptbuch“ des Büros des kaiserlichen Theaters zeigt, dass der Komponist bereits in der zweiten Februarhälfte 1774 in St. Petersburg war und seine Geldangelegenheiten persönlich mit der Kasse des Hofbüros abrechnete. Obwohl die Dokumente die Möglichkeit einer Ankunft Beresowskis auf einem der Schiffe von Orlovs Geschwader nicht widerlegen, widerlegen sie unserer Meinung nach die Annahmen Findeisens und anderer Forscher sowohl über den Zeitpunkt als auch über die romantischen Umstände dieser Rückkehr<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Als dieser Band bereits im Druck war, erschien das Buch „Komponist M. S. Beresowski“ von M. G. Rizarewa (Leningrad, 1983), in dem auf S. 101 ein Fragment eines wertvollen Archivadokuments veröffentlicht wird, aus dem hervorgeht, dass der Komponist am 19. Oktober 1773 in seine Heimat zurückkehrte.

Beresowski kehrte auf dem Höhepunkt seiner Kräfte, seines Talents und seines Könnens nach Russland zurück. Der Komponist hatte allen Grund, auf Unterstützung in seiner Heimat zu hoffen und sogar eine schnelle Beförderung am Hof zu erwarten: die Anerkennung seiner Werke in Italien, der Erfolg seiner geistlichen Konzerte in St. Petersburg und der sehr ehrenvolle Titel eines Mitglieds der Akademie von Bologna waren ausreichende Voraussetzungen dafür. Außerdem hatte



действительно не было тогда равных. Бортнянский находился в Италии, ни Пашкевич, ни Фомин пока еще не проявили себя как композиторы, а Хандошкин, если и сочинял, то лишь для одного инструмента — скрипки.

Между тем Березовского вовсе не продвигают по службе и даже не торопятся хоть как-то использовать. Если судить по архивным документам, то его почти не выделяют из числа самых рядовых служащих капеллы и придворного театра. Проходит месяц за месяцем, а он все еще не определен. Было бы неправильным видеть в этом какую-то «высочайшую немилость». Скорее всего, высшим чинам в середине 70-х годов было просто не до искусства. Кроме того, сановники даже много позднее не умели лучше обращаться с отечественными музыкантами, нежели со слугами. В этом смысле к Березовскому даже благоволят.

По словам Болховитинова, «князь Потемкин, желая ободрить его, намеревался определить русского виртуоза директором... музыкальной Академии, какую предполагал завести в Кременчуге» (37, 87—88). Не исключено, что такую мысль впервые подал сам Березовский, поскольку в традициях Болонской филармонической академии было поощрять возникновение дочерних академий в других городах и странах. Нет основания сомневаться и в серьезности намерений Потемкина, возвращавшегося к идее об организации музыкального училища в южных областях Российской империи в середине 80-х и в начале 90-х годов и привлекавшего себе в помощь и Хандошкина, и Сартти. Насколько близки были к осуществлению проекты «светлейшего», до сих пор остается не совсем ясным. «Но, — завершим цитату из Болховитинова,

er unter den Petersburger Meistern zu dieser Zeit wirklich keine Gleichen. Bortnjanski war in Italien, weder Paschkewitsch noch Fomin hatten sich als Komponisten bewährt, und Chandoschkin komponierte, wenn überhaupt, nur für ein Instrument - die Violine.

In der Zwischenzeit wird Beresowski überhaupt nicht befördert und hat es nicht eilig, in irgendeiner Weise eingesetzt zu werden. Nach den Archivdokumenten zu urteilen, unterscheidet er sich kaum von den gewöhnlichen Mitarbeitern der Kapelle und des Hoftheaters. Monat um Monat vergeht, und er ist immer noch unbestimmt. Es wäre falsch, dies als eine Art „oberste Missgunst“ zu betrachten. Höchstwahrscheinlich waren die höchsten Ränge Mitte der 70er Jahre einfach nicht für die Kunst bestimmt. Außerdem konnten die Würdenträger auch viel später einheimische Musiker nicht besser behandeln als Diener. In diesem Sinne wurde Beresowski sogar begünstigt.

Bolchowitinow zufolge „beabsichtigte Fürst Potemkin, ihn zu ermutigen und den russischen Virtuosen zum Direktor ... der Musikakademie zu ernennen, die er in Kremenschug zu gründen beabsichtigte“ (37, 87-88). Es ist möglich, dass Beresowski selbst diese Idee zuerst vorgeschlagen hat, da es in der Tradition der Philharmonischen Akademie von Bologna stand, die Gründung von Tochterakademien in anderen Städten und Ländern zu fördern. Es gibt auch keinen Grund, an der Ernsthaftigkeit der Absichten Potemkins zu zweifeln, der Mitte der 80er und Anfang der 90er Jahre auf die Idee zurückkam, in den südlichen Regionen des Russischen Reiches eine Musikschule zu gründen, und sowohl Chandoschkin als auch Sarti für seine Mitarbeit gewinnen konnte. Wie nah die Projekte der „Klügsten“ an der Verwirklichung waren, ist noch nicht ganz klar. „Aber“, so schließen wir das

— поелику намерение сие не исполнилось, то Березовский остался на прежнем месте... Стечение разных неприятных обстоятельств ввергло его в ипохондрию».

Тем не менее последние три с половиной года своей жизни Березовский продолжает интенсивно сочинять хоровую музыку. Судя по косвенным данным, в этот период им, вероятно, написаны причастны «Во всю землю», «Творяй ангелы», «Хвалите господа с небес», «Блаженни яже избра», духовные концерты «Отрыгну сердце мое», «Милость и суд воспою тебе», «Слава в вышних богу», «Не имамамы иныя помощи», «Бог ста в сонме богов» (см.: 51, 118).

Наиболее вероятно, что именно во второй петербургский период его жизни композитором был создан подлинный шедевр отечественного искусства XVIII века, сочинение, которое можно без натяжки поставить наравне с самыми высокими образцами европейской музыки, — концерт «Не отвержи мене во время старости».

Различные факторы, свидетельствующие о времени создания концерта, противоречивы. С одной стороны, все данные говорят о сочинении этого шедевра в последние годы жизни композитора на грани высочайшего духовного подъема и морального трагического слома. Концерт соединяет в себе блистательную, годами отточенную композиторскую технику с умением полностью подчинить технические задачи глубокой художественной идее. Еще важнее образный строй произведения: выбор текста и его раскрытие в музыке чрезвычайно далеки от настроений, присущих юношеству. Разумеется, мы знаем немало примеров «страданий юных Вертеров», однако герой Березовского страшится не смерти,

Zitat von Bolchowitinow, „da diese Absicht nicht erfüllt wurde, blieb Beresowski an seinem alten Platz..... Das Zusammentreffen verschiedener unangenehmer Umstände stürzte ihn in Hypochondrie.“

Dennoch komponierte Beresowski in den letzten dreieinhalb Jahren seines Lebens weiterhin intensiv Chormusik. Nach indirekten Angaben zu urteilen, schrieb er in dieser Zeit wahrscheinlich die geistlichen Stücke „An die ganze Erde“, „Erschaffe Engel“, „Lobe den Herrn vom Himmel“, „Selig sind, die auserwählt sind“, geistliche Konzerte „Ich will mein Herz öffnen“, „Gnade und Recht singe ich dir“, „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Wir haben keine andere Hilfe“, „Gott ist im Rat der Götter“ (siehe: 51, 118).

Wahrscheinlich schuf der Komponist in seinem zweiten Lebensabschnitt in St. Petersburg ein wahres Meisterwerk der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts, ein Werk, das ohne weiteres mit den besten Beispielen europäischer Musik gleichgesetzt werden kann - das Konzert „Verstoße mich nicht in meinem Alter“.

Die verschiedenen Faktoren, die für den Zeitpunkt der Komposition des Konzerts sprechen, sind widersprüchlich. Einerseits deuten alle Indizien darauf hin, dass dieses Meisterwerk in den letzten Lebensjahren des Komponisten entstand, an der Schwelle zur höchsten geistigen Erhebung und zum moralisch-tragischen Zusammenbruch. Das Konzert vereint die brillante, im Laufe der Jahre verfeinerte Technik des Komponisten mit der Fähigkeit, die technischen Aufgaben einer tiefgreifenden künstlerischen Idee vollständig unterzuordnen. Noch wichtiger ist die figurative Struktur des Werkes: die Wahl des Textes und seine Entfaltung in der Musik sind extrem weit entfernt von den Stimmungen, die der Jugend eigen sind. Natürlich kennen wir viele Beispiele für

не неразделенной любви, а беспросветной старости. Кроме того, при всей интенсивности страдания философская мудрость составляет неотъемлемое свойство содержания концерта.

С другой стороны, все вышеприведенные умозаключения, казалось бы, начисто зачеркивает одна-единственная фраза, написанная Штелином не позднее 1768 года: «В течение нескольких лет он [Березовский] сочинил для придворной капеллы превосходнейшие церковные концерты... как-то: 1) „Господь, воцарися в лепоту облечеса“, 2) „Не отвержи мене во время старости...“» (252, 60).

Из сложившейся парадоксальной ситуации нас выводит тщательное изучение и сопоставление всех достоверных историографических материалов о Березовском. Внимательное прочтение списка сочинений композитора, приведенного в 1836 году инспектором Придворной певческой капеллы П. Беликовым, и сравнение данного списка с трудами дореволюционных авторов, которым были доступны ныне утраченные рукописи, — все это, без сомнения, доказывает, что Березовским было создано два духовных концерта на текст «Не отвержи»: один из них восьмиголосный, а другой — известный нам — четырехголосный <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Приведем выдержки из статьи П. Беликова: «Из творений его [Березовского], довольно многочисленных, сохранились до сих пор: четырехголосные: Литургия+; Хвалите Господа (три нумера); Творяй Ангелы; В память печную; Чашу спасения; Во всю землю; Знаменася на нас; Радуйтесь, праведниц; Блажени, яже избрал (причастны); Тебе бога хвалим; Не отвержи ме-

die „Leiden des jungen Werthers“, aber Beresowskis Held fürchtet nicht den Tod oder eine unerwiderte Liebe, sondern das hoffnungslose Alter. Außerdem ist bei aller Intensität des Leidens die philosophische Weisheit eine inhärente Eigenschaft des Inhalts des Konzerts.

Andererseits scheinen alle oben genannten Schlussfolgerungen durch einen einzigen Satz, den von Staehlin spätestens 1768 geschrieben hat, völlig zunichte gemacht zu werden: „Innerhalb weniger Jahre komponierte er [Beresowski] die vorzüglichsten Kirchenkonzerte für die Hofkapelle... wie: 1.) „Herr, kleide dich in Schönheit und erhebe dich“, 2.) „Verstoße mich nicht im Alter...“ (252, 60).

Diese paradoxe Situation lässt sich durch ein sorgfältiges Studium und einen Vergleich aller zuverlässigen historiografischen Materialien über Beresowski auflösen. Eine sorgfältige Lektüre des Verzeichnisses der Werke des Komponisten, das 1836 vom Inspektor der Hofsängerkapelle, P. Belikow, erstellt wurde, und ein Vergleich dieses Verzeichnisses mit den Werken vorrevolutionärer Autoren, die Zugang zu den heute verlorenen Manuskripten hatten - all dies beweist zweifelsfrei, dass Beresowski zwei geistliche Konzerte auf den Text „Verstoße mich nicht“ komponiert hat: eines davon ist achtstimmig und das andere - uns bekannt - vierstimmig <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Hier sind Auszüge aus einem Artikel von P. Belikow: „Von seinen [Beresowskis] Schöpfungen sind bis heute ziemlich viele erhalten geblieben: Vierstimmig: Liturgie+; Lobt den Herrn (drei Ziffern); Er, der Engel schafft; Zur Erinnerung an die Ofenhöhle; Kelch des Heils; Auf die ganze Erde; Erscheine uns; Freut euch, Gerechte; Glücklich sind, die er erwählt hat (Kommunionen); Dich, Gott, preisen wir; Verstoße mich

не+; Слава в вышних Богу; Все языцы воспещите руками (два нумера); Приидите и видите дела Божия; Отрыгну сердце мое; Милость и суд воспою; две хорные: Внемлите, люди мои (концерт); Вкусите и видите (причастен), и осмиголосный концерт — Не отвержи мене... написал,., оперу „Демофонт“»+ (21, 359). Список Беликова следует назвать самым точным из всех существующих. К нему можно добавить ранее упомянутые нами концерт «Господь, воцарися» +, английскую хвалебную песню, спорный концерт «Das Vaterunser»+, сонату для скрипки и чембало +, а также концерты «Не имамы нныя помощи» и «Бог ста в сонме богов» (два последних из списка П. Воротникова). Разрядкой выделены два различных концерта «Не отвержи», а звездочками отмечены сохранившиеся доныне произведения композитора.

Возникает еще вопрос, не являлся ли один из них лишь фактурным вариантом другого. Ответ должен быть отрицательным, поскольку в знаменитом четырехголосном концерте две крайние части представляют собой фуги. Форма фуги прямо зависит от числа голосов, стало быть, переделка здесь становится практически невозможной. По нашему мнению, восьмиголосный концерт принадлежал первому (до 1766 года), а четырехголосный — второму петербургскому периоду (после 1774 года).

Хоровой концерт «Не отвержи» по подавляющему большинству признаков относится к музыкальному классицизму и чрезвычайно ярко представляет этот стиль в отечественной музыке XVIII века. Но как всякое выдающееся произведение, он не может быть охвачен рамками одного понятия и

nicht+; Ehre sei Gott in der Höhe; Alle Völker, klatscht in die Hände (zwei Ziffern); Kommt und seht die Werke Gottes; Ich will mein Herz öffnen; Gnade und Recht will ich singen; zwei Chöre: Hört, ihr Menschen (Konzert); Schmeckt und seht (sakramental), und das achtstimmige Konzert - Verstoße mich nicht... schrieb,..., die Oper „Demophon“+ (21, 359). Belikows Liste sollte als die genaueste von allen existierenden bezeichnet werden. Zu ihr können wir das bereits erwähnte Konzert „Herr, kleide dich in Schönheit und erhebe dich“ +, ein englisches Loblied, das umstrittene Konzert „Das Vaterunser“+, die Sonate für Violine und Cembalo +, sowie die Konzerte „Wir haben keine andere Hilfe“ und „Gott ist im Rat der Götter“ (die beiden letzteren aus P. Worotnikows Liste) hinzufügen. Die beiden verschiedenen Konzerte „Verstoße mich nicht“ sind mit einer Sperrung hervorgehoben, während Sternchen die erhaltenen Werke des Komponisten markieren.

Es stellt sich auch die Frage, ob der eine Satz nicht nur eine textliche Variante des anderen ist. Die Antwort muss nein lauten, denn in dem berühmten vierstimmigen Konzert sind die beiden äußersten Sätze Fugen. Die Form einer Fuge ist direkt von der Anzahl der Stimmen abhängig, so dass eine Umgestaltung hier praktisch unmöglich ist. Unserer Meinung nach gehört das achtstimmige Konzert in die erste (vor 1766) und das vierstimmige Konzert in die zweite Petersburger Periode (nach 1774).

Das Chorkonzert „Verstoße mich nicht“ gehört in vielerlei Hinsicht zum musikalischen Klassizismus und repräsentiert diesen Stil in der russischen Musik des 18. Jahrhunderts. Doch wie jedes herausragende Werk lässt es sich nicht im Rahmen eines einzigen Konzepts zusammenfassen, und seine verschiedenen Aspekte

различными своими сторонами отражает многие тенденции отечественного и западноевропейского искусства.

Весьма показательно, что россиянам концерт казался русским, а украинцам — украинским, поскольку он прежде всего впитал в себя интонации как украинской, так и русской песенности. Например, главная тема сочинения, будучи вполне классической по своей структуре, близка одновременно и украинским думам, и русским лирическим и некоторым историческим песням, и даже сравнительно поздним разновидностям покаянных стихов<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Начальная интонация главной темы концерта в точности совпадает с началом как русской протяжной песни «Не шуми, мати, зеленая дубровушка» в записи Н. Лопатина и В. Прокунина, так и украинской думы «Гей, як на сланий України» в записи К. Квитки. Эта интонация вообще является одной из излюбленных мелодических формул в украинских думах.

Все названные жанры имеют общеславянские корни и, кроме того, раскрывают общий для них круг эмоций лирической исповеди и скорбного раздумья с позиций высокой народной этики.

Хотя хоровой цикл «Не отвержи» принадлежит совсем иной эпохе, нежели партесные барочные творения московских и киевских мастеров XVII — начала XVIII столетия, однако ряд существенных технических приемов и методов сочинения говорят нам о неразрывности традиции в развитии отечественного хорового искусства. Здесь достаточно часты совпадения конкретного мелодического материала — например, между главной темой концерта «Не

спiegeln viele Tendenzen in der russischen und westeuropäischen Kunst wider.

Es ist durchaus bezeichnend, dass das Konzert den Russen russisch und den Ukrainern ukrainisch erschien, da es in erster Linie die Intonationen sowohl ukrainischer als auch russischer Lieder aufnahm. So steht das Hauptthema des Werks, das in seiner Struktur recht klassisch ist, gleichzeitig ukrainischen Gedanken, russischen lyrischen und einigen historischen Liedern und sogar vergleichsweise späten Varianten von Bußversen nahe<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Die Anfangsintonation des Hauptthemas des Konzerts stimmt genau mit dem Anfang sowohl des russischen Volksliedes „Rausche nicht, Mutter, grüne Eiche“ in der Aufnahme von N. Lopatin und W. Prokunin als auch des ukrainischen Liedes „Hei, wie auf der salzigen Ukraine“ in der Aufnahme von K. Kwitka überein. Diese Intonation ist im Allgemeinen eine der beliebtesten melodischen Formeln in ukrainischen Liedern.

Alle genannten Gattungen haben gemeinsame slawische Wurzeln und offenbaren darüber hinaus ihre gemeinsame Gefühlspalette des lyrischen Bekenntnisses und der traurigen Reflexion vom Standpunkt der hohen Volksethik aus.

Obwohl der Chorzyklus „Verstoße mich nicht“ einer völlig anderen Epoche angehört als die barocken Mehrstimmigkeits-Schöpfungen der Moskauer und Kiewer Meister des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, zeugt eine Reihe wesentlicher Techniken und Kompositionsmethoden von der Untrennbarkeit der Tradition in der Entwicklung der russischen Chorkunst. Es gibt recht häufige Übereinstimmungen von spezifischem melodischem Material - zum Beispiel zwischen dem Hauptthema des

отвержи» и мелодией песнопения В. Титова «Взбранной воеводе» (фуга «О тебе, о тебе»), или между секвенцией на слова «оскудевати» у Березовского и аналогичной секвенцией «плачу» в опусе анонимного украинского автора (см.: 63, 56, 73). Показательно использование Березовским музыкально-риторических фигур, описанных в знаменитой «Грамматике мусикийской». Н. Дилецкий в своем трактате выделяет три вида символического движения хоровых голосов — «Возшествие», «Низшествие» и «Колесо» (см.: 81, 279, 296). Березовский применяет все три в полном соответствии с указаниями трактата.

Музыкальная форма концерта «Не отвержи» дает замечательный образец классицистской стройности. Порядок расположения частей, закономерность смены темпов и размеров здесь по-прежнему в точности следуют схеме, предложенной Галуппи еще в середине 60-х годов. Кроме того, Березовский продолжает развивать идею интонационного единства духовного цикла. Однако в отличие от концерта «Господь, воцарися» эта идея осуществляется в данном сочинении не в статике, а в динамике. Композитор уже не довольствуется простым повторением темы первой части в финале, но проводит ее непрерывной линией в ряду взаимосвязанных и контрастных преобразований — устремленная к небу молитва и непреодолимая сила фатума, торжество злых сил и упорное духовное сопротивление (примеры 68—72).

Уникальной чертой концерта необходимо назвать почти незаметный и в то же время очень важный для формообразования

Концерта „Verstoße mich nicht“ und der Melodie von W. Titows Gesang „Wachsamer Führer“ (Fuge „Von dir, von dir“) oder zwischen Beresowskis Abfolge der Worte „verarmen“ und der ähnlichen Abfolge von „weinen“ in einem Werk eines anonymen ukrainischen Autors (siehe: 63, 56, 73). Beresowskis Verwendung von musikalischen und rhetorischen Figuren, die in der berühmten „Grammatik der Musik“ beschrieben sind, ist bezeichnend. N. Dilezki unterscheidet in seiner Abhandlung drei Arten der symbolischen Bewegung von Chorstimmen – „Aufstieg“, „Abstieg“ und „Rad“ (*eine bestimmte Art der Bewegung von Chorstimmen*) (siehe: 81, 279, 296). Beresowski verwendet alle drei in voller Übereinstimmung mit den Anweisungen des Traktats.

Die musikalische Form des Konzerts „Verstoße mich nicht“ ist ein bemerkenswertes Beispiel für die klassizistische Struktur. Die Anordnung der Sätze und die Regelmäßigkeit des Wechsels von Tempi und Dimensionen folgen hier noch genau dem von Galuppi Mitte der 60er Jahre vorgeschlagenen Schema. Darüber hinaus entwickelt Beresowski die Idee der intonatorischen Einheit des geistlichen Zyklus weiter. Anders als im Konzert „Herr, throne“ wird diese Idee in diesem Werk jedoch nicht statisch, sondern dynamisch umgesetzt. Der Komponist begnügt sich nicht mehr damit, das Thema des ersten Satzes im Finale einfach zu wiederholen, sondern verfolgt es als durchgehende Linie in einer Reihe von miteinander verbundenen und kontrastierenden Verwandlungen - dem zum Himmel gerichteten Gebet und der unwiderstehlichen Kraft des Schicksals, dem Triumph der bösen Mächte und dem hartnäckigen geistigen Widerstand (Beispiele 68-72).

Eine Besonderheit des Konzerts ist das kaum wahrnehmbare und zugleich für die Gestaltung sehr wichtige Prinzip des *modus ostinato* in einer für die

принцип *modus ostinato* в изложении, типичном для жанра чаконны (пример 73). Березовский и здесь избегает механичности. Хроматизмы модуса то ощущаются на расстоянии, то выявляются в реальном мелодическом движении, то свертываются в гармоническую вертикаль (примеры 74—77).

Выдающиеся качества концерта «Не отвержи», мастерство его автора очень ярко раскрываются при анализе соотношения текста и музыки. Принципы их взаимодействия здесь многообразны и сообщают произведению исключительную образную емкость и глубину. Конечно, нормой для Березовского служит интонационное соответствие подъемов, ударений и спадов в старославянском тексте и в мелодии. Однако он не ограничивается этим и осознанно вводит целый ряд тонких и безупречно выполненных им приемов, которые потом утвердились и широко распространились как в хоровой, так и в вокальной отечественной музыке. Один из них заключается в повторении и музыкальном переинтонировании тех же самых слов, в результате чего фраза как бы высвечивается с разных сторон и получает объемность. Другой прием, называемый эмфазисом, состоит в нарочитом смещении музыкального акцента. По заключению М. Друскина, эмфазис нередко применялся западноевропейскими композиторами XVIII века и был аргументирован теоретическими трактатами Маттезона и Руссо («Руссо уточнял, что эмфазис дает ораторский или патетический акцент в отличие от грамматического или синтаксического»; 90, 22)

Характеристика концерта «Не отвержи» будет не полной, если не упомянуть о тех существенных чертах, которые сближают это произведение с жанром западноевропейского мотетного

Гattung der Chaconne типичной Anordnung (Beispiel 73). Auch hier vermeidet Beresowski eine Mechanisierung. Die Chromatik des Modus wird entweder aus der Ferne empfunden, oder in einer echten melodischen Bewegung offenbart, oder in eine harmonische Vertikale gewickelt (Beispiele 74-77).

Die herausragenden Qualitäten des Konzerts „Verstoße mich nicht“ und die Meisterschaft seines Komponisten werden bei der Analyse der Beziehung zwischen Text und Musik sehr deutlich. Die Prinzipien ihrer Interaktion sind hier vielfältig und verleihen dem Werk eine außergewöhnliche Vorstellungskraft und Tiefe. Die Norm für Beresowski ist natürlich die intonatorische Entsprechung von Hebungen, Akzenten und Senkungen im altslawischen Text und in der Melodie. Er beschränkt sich jedoch nicht darauf und führt bewusst eine Reihe subtiler und einwandfrei ausgeführter Techniken ein, die sich später in der heimischen Chor- und Vokalmusik etabliert und verbreitet haben. Eine davon besteht in der Wiederholung und musikalischen Neuintonation derselben Worte, wodurch die Phrase von verschiedenen Seiten hervorgehoben wird und an Volumen gewinnt. Eine andere Technik, die so genannte Betonung, besteht in der bewussten Verschiebung des musikalischen Akzents. Nach M. Druskins Schlussfolgerung wurde die Betonung von den westeuropäischen Komponisten des 18. Jahrhunderts häufig verwendet und durch die theoretischen Abhandlungen von Mattheson und Rousseau begründet („Rousseau legte fest, dass die Betonung einen oratorischen oder pathetischen Akzent im Gegensatz zu einem grammatikalischen oder syntaktischen Akzent setzt“; 90, 22).

Eine Charakterisierung des Konzerts „Verstoße mich nicht“ wäre nicht vollständig, ohne die wesentlichen Merkmale zu erwähnen, die dieses

пассиона. Важно подчеркнуть, что речь в данном случае идет не о гигантских, ораториального масштаба циклах баховского типа, а о совсем иной разновидности — чисто хоровой, широко распространенной в Италии вплоть до XIX века. Хоровые номера таких пассионов обычно составляют четыре общеупотребительных хоровых жанра, а именно *introitus* (вступительный хор), *turbae* (хор черни, злобной толпы), *choralis* (молитвенный хорал) и *chorus madrigalis* (обобщающий хор). Их типичные жанровые признаки рельефно выступают и в хоровом цикле Березовского:

Werk der Gattung der westeuropäischen Motettenpassion näher bringen. Es ist wichtig zu betonen, dass es sich in diesem Fall nicht um gigantische, oratorische Zyklen vom Typ Bach handelt, sondern um eine ganz andere Variante - eine rein chorische, die in Italien bis in das 19. Jahrhundert hinein weit verbreitet war. Die Chornummern solcher Passionen umfassen in der Regel vier gängige Chorgattungen, nämlich *Introitus* (Eingangschor), *Turbae* (Chor der Menge), *Choralis* (Gebetschor) und *chorus madrigalis* (verallgemeinernder Chor). Ihre typischen Gattungsmerkmale kommen auch in Beresowskis Chorzyklus zum Tragen:

Текст	Художественный образ	Жанр	Характерные признаки
I. «Не отвержи»	скорбь и отчаяние	<i>introitus</i>	медленное шествие
II. «Пожените и имите его»	торжество врагов	<i>turbae</i>	злое фугато
III. «Боже мой, не удалися»	молитва надежды	<i>choralis</i>	хоровая речитация
IV. «Да постыдятся и исчезнут»	обличение и ожидание возмездия	<i>chorus madrigalis</i>	быстрая фуга

Text	Künstlerische Darstellung	Genre	Charakteristische Merkmale
I. „Verstoße mich nicht“	Kummer und Verzweiflung	<i>introitus</i> (Eingangschor)	langsamer Marsch
II. „Jagt ihn und nehmt ihn fest“	Feindlicher Triumph	<i>turbae</i> (Chor der Menge)	kräftiges Fugato
III. „Mein Gott, weiche nicht“	Gebet der Hoffnung	<i>choralis</i> (Gebetschor)	Chor-Rezitativ
IV. „Mögen sie sich schämen und verschwinden“	Anprangerung und drohende Vergeltung	<i>chorus madrigalis</i> (verallgemeinernder Chor)	schnelle Fuge

Влияние хоровых номеров жанра пассиона ощущается и в структуре целого, и во многих деталях музыки концерта Березовского, но особенно заметно оно в среднем разделе второй части, где эффект

Der Einfluss von Chornummern des Passionsgenres ist in der Struktur des Ganzen und in vielen Details der Musik von Beresowskis Konzert spürbar, aber besonders auffällig ist er im Mittelteil des zweiten Satzes, wo die Wirkung der



последовательного вступления голосов вызывает ассоциацию с возгласами: «Распни, распни его!»

В Петербурге еще в 1764 году с успехом прозвучал пассион Г. Телемана. Позднее в бытность свою в Италии Березовский мог познакомиться со многими образцами как этого жанра, так и близкой ему духовной оратории. В библиотеке Болонской академии хранились, например, пассионы для хора а cappella А. Скарлатти (1770) и Н. Иоммелли (1742), пассионы для солистов, хора и оркестра А. Кальдара (1724) и И. Хассе (1746). В Венеции в 1769 году состоялось весьма шумевшее исполнение оратории Б. Галуппи «Три Марии над гробом Христа». В 1770 году И. Мысливечек дирижировал в Италии своей ораторией «Смерть Иисуса», а в 1773 году он же представил на суд публики пассион. Березовскому было у кого учиться и кому подражать, а возможность жанрового обогащения хорового концерта пассивном облегчалась хотя бы тем обстоятельством, что некоторые виды пассиона сами в свое время произошли в результате слияния литургической драмы с хоровым концертом.

По литургической традиции ветхозаветные тексты псалмов в XVIII веке было принято ставить в параллель с новозаветными евангельскими текстами, в результате чего каждый из них занимал строго определенное место в годовом круге церковных служб.

Согласно такому отнесению текста 70-го псалма, концерт «Не отвержи» в православной службе был предназначен для исполнения на литургии в последнюю неделю перед страстной, то есть именно тогда, когда в католических и протестантских соборах исполнялись пассионы.

сукцессивной Einführung von Stimmen eine Assoziation mit den Rufen „Kreuzige, kreuzige ihn!“ hervorrufft.

Die Passion von G. Telemann wurde bereits 1764 in St. Petersburg mit Erfolg aufgeführt. Später, während seiner Zeit in Italien, konnte Beresowski viele Beispiele dieser Gattung und des geistlichen Oratoriums kennen lernen, das ihm sehr am Herzen lag. In der Bibliothek der Akademie von Bologna befanden sich zum Beispiel Passionen für A-cappella-Chor von A. Scarlatti (1770) und N. Iommelli (1742), Passionen für Solisten, Chor und Orchester von A. Caldara (1724) und I. Hasse (1746). In Venedig fand 1769 eine sehr aufsehenerregende Aufführung von B. Galuppis Oratorium „Die heiligen Myrrheträgerinnen am Grab des auferstandenen Christus“ statt. 1770 führte I. Myslyveček sein Oratorium „Tod Jesu“ in Italien auf, und 1773 präsentierte er auch die Passion. Beresowski hatte jemanden, von dem er lernen und den er nachahmen konnte, und die Möglichkeit, die Gattung des Chorkonzerts mit der Passion zu bereichern, wurde zumindest dadurch erleichtert, dass einige Typen der Passion selbst in ihrer Zeit durch die Verschmelzung von liturgischem Drama und Chorkonzert entstanden.

Nach der liturgischen Tradition war es im 18. Jahrhundert üblich, die alttestamentlichen Psalmtexte parallel zu den neutestamentlichen Evangelientexten zu stellen, so dass jeder von ihnen einen fest definierten Platz im Jahreskreis des Gottesdienstes einnahm.

Nach dieser Zuschreibung des Textes von Psalm 70 war die Aufforderung „Verstoße mich nicht“ im orthodoxen Gottesdienst für die Liturgie in der letzten Woche vor der Karwoche bestimmt, also genau dann, wenn in katholischen und protestantischen Kathedralen die Passionen gesungen wurden.

Таким образом, их роднит и общность драматургической функции. Произведение Березовского, по сути дела, принадлежит жанровой разновидности — «страстной концерт», или в европейской терминологии — *passions motet*. Думается, исключительная сила эмоционального воздействия этого сочинения в немалой степени объясняется его связями с могучим жанровым пластом «Страстей»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Подтвердить осознанное использование Березовским приемов, типичных для жанра пассиона, может следующий факт. В русских и западноевропейских культовых сочинениях XVII—XVIII веков порой встречается странная, на наш взгляд, запись, когда музыка звучит, скажем, в соль миноре, а при ключе стоит лишь один бемоль, второй же обозначается каждый раз как случайный знак. Подобные примеры свидетельствуют о том, что композитор мыслит уже в современной ему мажорно-минорной системе, но, подчиняясь требованиям средневековых трактатов, формально записывает свою музыку в одном из церковных ладов. Березовский вторую и третью части концерта «Не отвержи» сочиняет в соль миноре и си-бемоль мажоре, однако, следуя традиции, записывает их во фригийском ре миноре.

К счастью, судьба концерта «Не отвержи» сложилась благоприятнее, чем для большинства других опусов композитора. Это гениальное произведение стало широко известно, вызвав затем подражания в хоровом творчестве русских и украинских мастеров. Воздействие шедевра Березовского на развитие отечественного музыкального искусства XVIII века и в начале XIX было сильным и разносторонним.

Sie haben also auch eine gemeinsame dramaturgische Funktion. Beresowskis Werk gehört in der Tat zu einer Gattungsvariante - dem „Passionskonzert“ oder, in der europäischen Terminologie, der Passionsmotette. Es scheint, dass die außergewöhnliche Stärke der emotionalen Wirkung dieses Werks zu einem nicht geringen Teil auf seine Verbindungen mit der mächtigen Gattungsschicht der „Passionen“<sup>27</sup> zurückzuführen ist.

<sup>27</sup> Die folgende Tatsache kann bestätigen, dass Beresowski bewusst die für die Passionsmusik typischen Techniken verwendet hat. In russischen und westeuropäischen Kultwerken des 17. und 18. Jahrhunderts stößt man manchmal auf für uns seltsame Aufnahmen, wenn die Musik z. B. in g-Moll erklingt, die Tonart aber nur ein einziges Es hat, wobei das zweite jedes Mal als Zufallszeichen angegeben wird. Solche Beispiele deuten darauf hin, dass der Komponist bereits in dem für ihn zeitgenössischen Dur-Moll-System dachte, aber, den Anforderungen der mittelalterlichen Traktate gehorchend, seine Musik formal in einer der Kirchenharmonien aufnahm. Beresowski komponierte den zweiten und dritten Satz des Konzerts „Verstoße mich nicht“ in g-Moll und B-Dur, nahm sie aber, der Tradition folgend, in phrygischem d-Moll auf.

Glücklicherweise verlief das Schicksal des Konzerts „Verstoße mich nicht“ positiver als das der meisten anderen Werke des Komponisten. Dieses geniale Werk wurde weithin bekannt und regte in der Folge zu Nachahmungen in den Chorwerken russischer und ukrainischer Meister an. Der Einfluss von Beresowskis Meisterwerk auf die Entwicklung der russischen Musik im 18. und frühen 19. Jahrhundert war stark und

Оно проявлялось и в области музыкальной формы, и в мелодике, и в полифонической технике, и в гармонии. Образная сфера высокой патетики и драматизма, впервые столь ярко раскрытая в концерте «Не отвержи», во многом предвосхитила эмоциональный строй музыкальной мелодрамы Е. Фомина, патетических романсов Ф. Дубянского и О. Козловского. От влияния Березовского не ушел ни Д. Бортнянский, ни С. Дегтярев, ни А. Ведель<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> В хоровом творчестве Веделя можно найти даже цитаты из «Не отвержи», например в концертах «Услыши, господи, глас мой», «Боже, законо-преступницы». В антифоне «Блажен муж» Ведель цитирует кульминационную тему из «Херувимской» Березовского (см.: Историческая хрестоматия церковного пения. Ред М. Лисицын. Спб., 1902, вып 4, с. 1, 18, 53; вып. 1, с. 69).

В 1818 году концерт был напечатан, и в дальнейшем популярность его все увеличивалась.

Другие сочинения последних лет жизни композитора полностью утрачены. Впрочем, даже одни их названия весьма выразительны — «Отрыгну сердце мое», «Милость и суд», «Не имамы иная помощи», — поскольку автор отбирает из псалтыри самые мрачные по настроению и одновременно исполненные внутреннего протеста строки. По свидетельству П. Воротникова, в архиве придворной певческой капеллы хранилась партитура незаконченного произведения Березовского «Бог ста в сонме богов». Этот заголовок чрезвычайно показателен, так как, во-первых, данный псалом исключен из практики богослужения и у

vielseitig. Er manifestierte sich im Bereich der musikalischen Form, der Melodie, der polyphonen Technik und der Harmonie. Die phantasievolle Sphäre der hohen Pathetik und des Dramas, die im Konzert „Verstoße mich nicht“ zum ersten Mal so anschaulich zum Vorschein kommt, nahm in vielerlei Hinsicht die emotionale Struktur des musikalischen Melodrams von E. Fomin und der pathetischen Romanzen von F. Dubjanski und O. Koslowski vorweg. Weder D. Bortnjanski noch S. Degtjarew oder A. Wedel<sup>28</sup> konnten sich dem Einfluss Beresowskis entziehen.

<sup>28</sup> In Wedels Chorwerken kann man sogar Zitate aus „Verstoße mich nicht“ finden, zum Beispiel in den Konzerten „Höre, Herr, meine Stimme“ und „Gott, Gesetzübertreter“. In der Antiphon „Gesegneter Ehemann“ zitiert Wedel das Hauptthema aus Beresowskis „Cherubim-Hymnus“ (siehe: Historische Chrestomathie des Kirchengesangs. Ed M. Lisizyn. St. Petersburg, 1902, Bd. 4, S. 1, 18, 53; Bd. 1, S. 69).

Im Jahr 1818 wurde das Konzert gedruckt, und seine Popularität nahm von da an zu.

Andere Werke aus den letzten Lebensjahren des Komponisten sind vollständig verloren gegangen. Doch schon ihre Titel sind sehr aussagekräftig – „Ich will mein Herz öffnen“, „Gnade und Recht“, „Wir haben keine andere Hilfe“ -, denn der Komponist wählt aus dem Psalter die stimmungsmäßig düstersten und zugleich von innerem Protest erfüllten Zeilen aus. Nach P. P. Worotnikow zufolge wurde im Archiv der Hofsängerkapelle die Partitur von Beresowskis unvollendetem Werk „Gott ist im Rat der Götter“ aufbewahrt. Dieser Titel ist äußerst aufschlussreich, denn erstens war dieser Psalm von der gottesdienstlichen Praxis ausgeschlossen und der Komponist hatte keine Hoffnung, ihn in der Kirche

композитора не было надежды на исполнение в церкви. Во-вторых, концерт, ввиду содержания его текста (обличение «неправедных» царей), не мог прозвучать ни при дворе, ни для широкой публики. Композитор сочинял, повинясь лишь внутреннему побуждению.

Среди различных неблагоприятных обстоятельств, сопровождавших последние месяцы жизни Березовского, было, по всей вероятности, и личное одиночество. Здесь нелишне уточнить некоторые детали. На страницах уже неоднократно упоминавшегося «гроссбуха» в ведомостях за 1774 год значится фамилия жены композитора фигурантки Березовской <sup>29</sup>.

<sup>29</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 36, ед. хр. 40, л. 15, 17 об.

Однако в 1777 году деньги на его похороны были выданы не жене, а юридически постороннему лицу — его коллеге по капелле. Скорее всего, в момент смерти Березовский был одинок.

Безысходность положения подтолкнула композитора к «употреблению горячих напитков, следствием чего была сначала ипохондрия, а потом белая горячка», — так пишут почти все исследователи о последних днях композитора. По преданию, он покончил жизнь самоубийством. Прямых подтверждений этому нет хотя сохранился документ, который совершенно ясно говорит о трагической ситуации: «Композитор Максим Березовский умер сего месяца 24 дня; заслуженное им жалованья, следовало б по сей день и выдать, но как по смерти его ничего не осталось и погresti тело нечем то извольте,., выдать по 1-е число мая, его жалованья придворному певчему Якову Тимченку записав в расход с

аufführen zu können. Zweitens konnte das Konzert aufgrund des Inhalts des Textes (eine Anprangerung „ungerechter“ Könige) weder bei Hofe noch für das allgemeine Publikum aufgeführt werden. Der Komponist komponierte aus einem inneren Zwang heraus.

Zu den verschiedenen ungünstigen Umständen, die die letzten Monate von Beresowskis Leben begleiteten, gehörte höchstwahrscheinlich auch die persönliche Einsamkeit. Hier lohnt es sich, einige Details zu nennen. Auf den Seiten des bereits mehrfach erwähnten „Hauptbuchs“ ist in den Abrechnungen für 1774 der Nachname der Frau des Komponisten Beresowski <sup>29</sup> aufgeführt.

<sup>29</sup> ZGIA, Inventarnr. 468, Bestand 36, Einzelstück 40, Blatt 15, 17. Arrangement

Im Jahr 1777 wurde das Geld für seine Beerdigung jedoch nicht an seine Frau, sondern an einen rechtlich Unbekannten - seinen Kollegen in der Kapelle - gezahlt. Wahrscheinlich war Beresowski zum Zeitpunkt seines Todes einsam.

Die Ausweglosigkeit der Situation veranlasste den Komponisten dazu, „heiße Getränke zu sich zu nehmen, was zunächst Hypochondrie und dann weißes Fieber zur Folge hatte“ - so schreiben fast alle Forscher über die letzten Tage des Komponisten. Die Legende besagt, dass er Selbstmord beging. Dafür gibt es keine direkten Beweise, obwohl ein Dokument erhalten geblieben ist, das die tragische Situation recht deutlich beschreibt: „Der Komponist Maxim Beresowski starb in diesem Monat am 24. Tag; das Gehalt, das er verdient hatte, hätte an diesem Tag ausgezahlt werden sollen, aber da bei seinem Tod nichts mehr übrig war und es nichts gab, womit man seinen Leichnam hätte begraben können, geben Sie bitte sein Gehalt am 1. Mai an den Hofsänger Jakow Timtschenko

роспискою. Иван Елагин. Марта 25 дня 1777-го года»<sup>30</sup>.

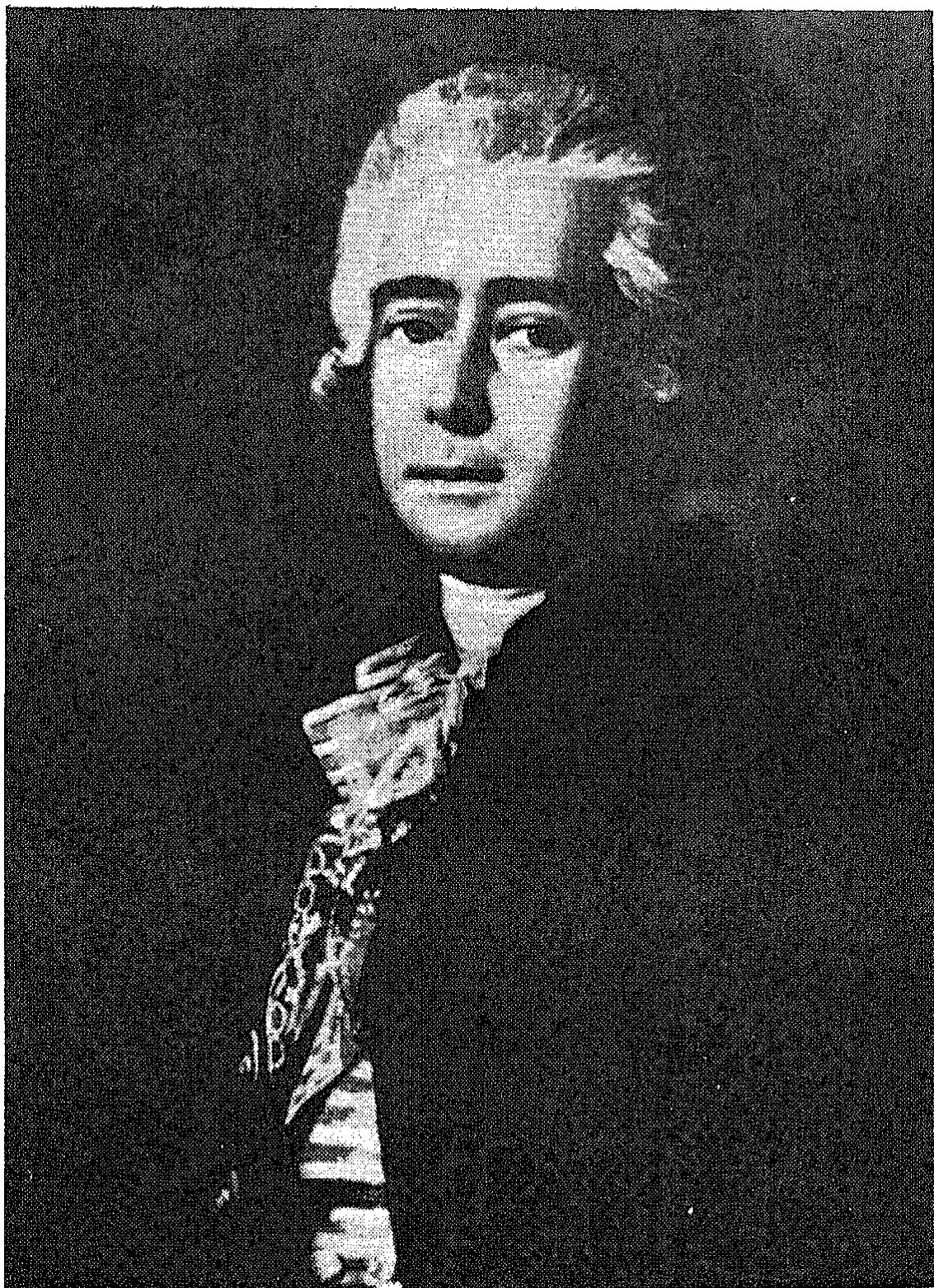
<sup>30</sup> ЦГИА, ф. 468, оп. 35, 1777 г., ед. хр. 34 б, ч. II, л. 27.

Так обрывается жизненный и творческий путь музыканта, прожившего менее 32-х лет, композитора, который создал новый тип русского хорового концерта и открыл дорогу русскому музыкальному классицизму. Дальнейшее развитие традиций в этом жанре связано прежде всего с именем другого выдающегося мастера XVIII века — Д. Бортнянского.

aus, indem Sie es als Ausgabe mit Quittung aufschreiben. Iwan Jelagin. Tag des 25. März 1777“<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> ZGIA, Inventarnr. 468, Bestand 35, 1777, Einzelstück 34 b, Teil II, Blatt 27.

Damit endete der Lebens- und Schaffensweg eines Musikers, der weniger als 32 Jahre alt wurde, eines Komponisten, der einen neuen Typus des russischen Chorkonzerts schuf und dem russischen Musikklassizismus den Weg ebnete. Die weitere Entwicklung der Traditionen in diesem Genre ist vor allem mit dem Namen eines anderen herausragenden Meisters des 18. Jahrhunderts verbunden - D. Bortnjanski.



Д. Бортнянский  
С портрета М. Бельского (1788)

D. Bortnjanski  
Nach einem Porträt von M. Belski (1788)

*Sonata di Console* *Bortnjanski*

*Per Sua Altezza Imperiale Anna Duchessa di Russia* 1.



Соната для клавира Д. Бортнянского  
Афтограф

Sonate für Klavier von D. Bortnjanski  
Urschrift

atto Secondo

*Andante Largo*

Violini  
Clarinetti  
Viola  
Corni ed Oboi  
Fagotti  
Basso

Ария Лукьяна из оперы В. Пашкевича «Несчастье от кареты»  
Автограф

Arie des Lukjan aus der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ von W. Paschkewitsch  
Urschrift





А. Аблесимов  
С портрета неизвестного художника

A. Ablessimow  
Nach einem Porträt eines unbekanntes Künstlers



Се образъ Княжнина! Кого за лютыми гласъ  
И сами Греція украсили короной!  
Напрасно мыслили мы что въ Греціи Парнасъ.  
Онъ здѣсь воздвигъ его Россіаомъ и Дидоной

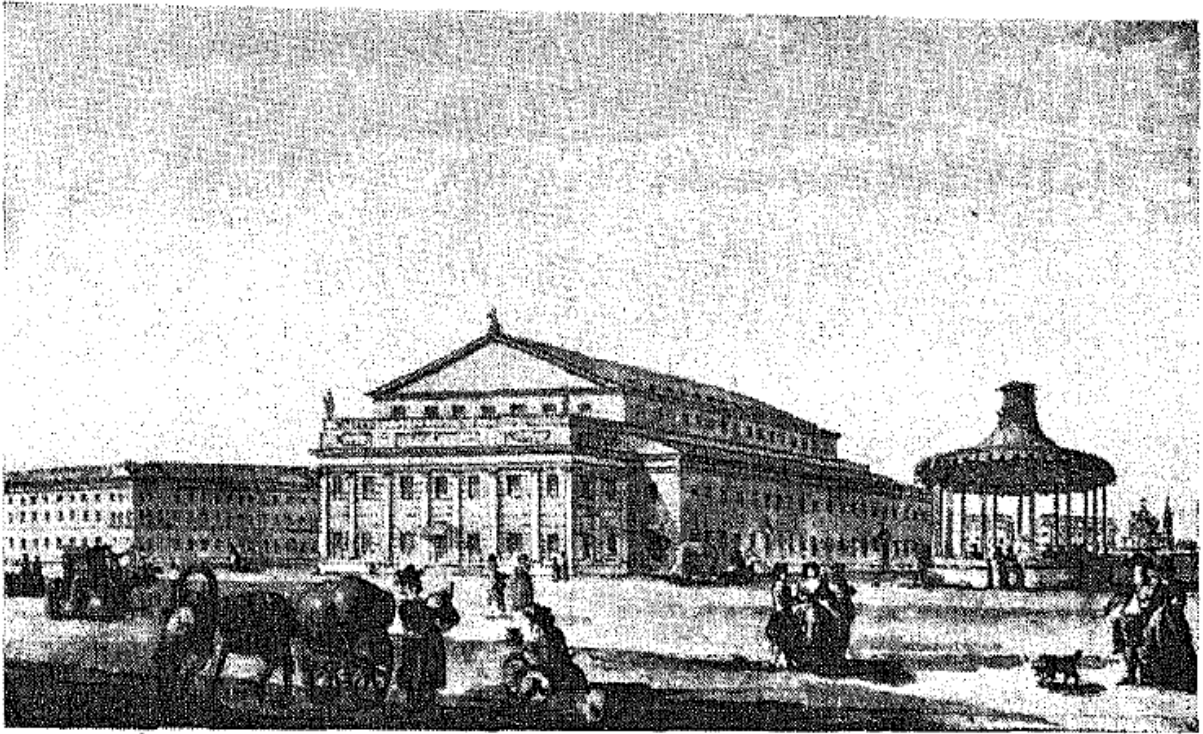
Я. Княжнин  
С гравюры

J. Knjaschnin  
Von einer Gravur



П. Ковалева-Жемчугова в опере Гретри «Самнитские браки»

P. Kowalewa-Schemtschugowa in Grétrys Oper „Die samnitischen Hochzeiten“



Большой театр в Петербурге. 1783 год  
С акварели Дж. Кваренги

Das Bolschoi-Theater in St. Petersburg. 1783  
Nach einem Aquarell von G. Quarenghi



Певчий Придворной певческой капеллы  
С портрета неизвестного художника

Sänger der Hofkapelle  
Nach einem Porträt eines unbekanntes Künstlers

## Д. С. БОРТНЯНСКИЙ

Бортнянский — единственный из русских композиторов XVIII века, чья музыка не была забыта после его смерти и продолжала пользоваться любовью и признанием многочисленного круга слушателей. Однако эта популярность была связана исключительно с его церковными произведениями. И хотя Бортнянского иногда упрекали за недостаточно строгое отношение к богослужебному тексту и чрезмерную «светскость», «концертность» музыкального письма (см.: 139), авторитет его как крупнейшего мастера православной культовой музыки был незыблем.

Другие стороны его творческой деятельности оставались в тени, и внимание к ним было впервые привлечено лишь в начале нынешнего века. В 1900 году в «Русской музыкальной газете» появилось краткое сообщение о двух его камерных инструментальных сочинениях - квинтете и Концертной симфонии (231). В 1901 году 150-летие со дня рождения Бортнянского было отмечено торжественным заседанием и концертом из его произведений в Придворной певческой капелле, программа которого включала, наряду с хоровыми духовными композициями, также отрывки из опер и инструментальные пьесы. На приуроченной к этой же дате выставке рукописей Бортнянского экспонировались партитуры четырех его опер, сборник фортепианных сонат, автографы квинтета, квартета и концерта для клавесина (см.: 245, 964—968).

Но эти открытия прошли тогда малозамеченными, и у большинства авторов, писавших о Бортнянском, сохранялось отношение к нему как только церковному композитору. Этот односторонний взгляд был подвергнут

## D. S. BORTNJANSKI

Bortnjanski ist der einzige russische Komponist des 18. Jahrhunderts, dessen Musik nach seinem Tod nicht in Vergessenheit geriet und weiterhin die Liebe und Anerkennung eines großen Hörerkreises genoss. Diese Popularität war jedoch ausschließlich mit seinen kirchlichen Werken verbunden. Obwohl Bortnjanski zuweilen eine zu strenge Haltung gegenüber dem liturgischen Text und eine übermäßige „Weltlichkeit“ und „Konzertierung“ seiner Musik vorgeworfen wurde (siehe: 139), war seine Autorität als größter Meister der orthodoxen Kultmusik unerschütterlich.

Andere Aspekte seines Schaffens blieben im Verborgenen und wurden erst zu Beginn dieses Jahrhunderts bekannt. Im Jahr 1900 veröffentlichte die „Russische Musikzeitung“ einen kurzen Bericht über zwei seiner Kammermusikwerke - ein Quintett und eine Konzertsymphonie (231). Im Jahr 1901 fand anlässlich des 150. Geburtstages von Bortnjanski eine Galaveranstaltung mit einem Konzert seiner Werke in der Hofsängerkapelle statt, bei dem neben geistlichen Chorkompositionen auch Auszüge aus Opern und Instrumentalstücke auf dem Programm standen. Die Ausstellung von Bortnjanskis Manuskripten, die zum gleichen Zeitpunkt stattfand, umfasste Partituren von vier seiner Opern, eine Sammlung von Klaviersonaten sowie Autographen eines Quintetts, eines Quartetts und eines Cembalokonzerts (siehe: 245, 964-968).

Aber diese Entdeckungen wurden damals kaum beachtet, und die meisten Autoren, die über Bortnjanski schrieben, sahen in ihm nur einen Kirchenkomponisten. Diese einseitige Sichtweise wurde erst in den 20er

решительному пересмотру только в 20-х годах нашего столетия. Небольшой, но чрезвычайно важный и в известном смысле программный очерк Б. В. Асафьева «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского» (1927), а затем выход в свет второго тома «Очерков по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена (1929), в котором главное внимание уделено именно светским произведениям Бортнянского, способствовали выработке гораздо более широкого и полного представления о творческом облике композитора. Теперь, когда многие из этих произведений изданы и легко доступны для ознакомления, мы имеем возможность всесторонне и объективно оценить его вклад в развитие русской музыки в период освоения ею европейских музыкальных форм и поисков своего самостоятельного пути.

Жанровое многообразие, свобода и легкость владения различными видами музыкального творчества — одна из характерных для Бортнянского черт, выделяющая его среди других русских композиторов той поры, большей частью ограничивавшихся какой-нибудь одной областью: например, Пашкевич и Фомин работали преимущественно в сфере музыкального театра, а Хандош-кин писал исключительно скрипичную музыку. Список сочинений Бортнянского, насчитывающий около 200 названий, включает 6 опер, более 60 хоровых концертов, 8 сонат для клавесина и клавесина со скрипкой, ряд камерных инструментальных ансамблей, кантат и т. д.

Бортнянский прошел большой и длительный творческий путь от 70-х годов XVIII века, когда были созданы

Яahren unseres Jahrhunderts einer entscheidenden Revision unterzogen. Ein kleiner, aber äußerst wichtiger und in gewissem Sinne programmatischer Aufsatz von B. W. Assafjews kleiner, aber äußerst wichtiger und gewissermaßen programmatischer Aufsatz „Über das Studium der russischen Musik des 18. Jahrhunderts und zwei Opern von Bortnjanski“ (1927) und dann die Veröffentlichung des zweiten Bandes der „Essays zur Musikgeschichte Russlands“ von N. F. Findeisen (1929), der sich auf Bortnjanskis weltliche Werke konzentriert, trugen dazu bei, dass sich ein viel umfassenderes und vollständigeres Bild vom Schaffen des Komponisten ergab. Jetzt, da viele dieser Werke veröffentlicht wurden und leicht zugänglich sind, haben wir die Möglichkeit, seinen Beitrag zur Entwicklung der russischen Musik in der Zeit, in der sie sich europäische Musikformen aneignete und nach einem eigenen, unabhängigen Weg suchte, umfassend und objektiv zu bewerten.

Die Vielfalt der Gattungen, die Freiheit und die Leichtigkeit, mit der er verschiedene Arten des musikalischen Schaffens beherrschte, ist eines der charakteristischen Merkmale von Bortnjanski, die ihn von anderen russischen Komponisten seiner Zeit unterscheiden, die sich meist auf ein einziges Gebiet beschränkten: Paschkewitsch und Fomin beispielsweise arbeiteten hauptsächlich auf dem Gebiet des Musiktheaters, während Chandoschkin ausschließlich Violinmusik schrieb. Das Werkverzeichnis von Bortnjanski, das sich auf etwa 200 Titel beläuft, umfasst sechs Opern, mehr als 60 Chorkonzerte, acht Sonaten für Cembalo und Cembalo und Violine, eine Reihe von Kammermusikensembles, Kantaten und so weiter.

Bortnjanski hat einen langen schöpferischen Weg zurückgelegt, von den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts,

его первые значительные произведения, до 20-х годов XIX столетия. За этот полувековой период многое переменялось в русской культуре, сменились поколения, иными стали взгляды и требования в искусстве. Но художественный облик композитора оставался цельным и устойчивым, не претерпев существенной эволюции.

Почвой, на которой выросло и сформировалось творчество Бортнянского, был русский классицизм с характерной для него возвышенностью строя чувств и образов, стремлением к ясной простоте и гармоничности. Музыка его всегда спокойна и благородно сдержанна, но вместе с тем ей не чужды моменты трогательного проникновенного лиризма. Классицистская стройность и уравновешенность формы сочетаются в ней часто с мягкой чувствительной мелодикой сентименталистского типа.

Можно говорить о своеобразном взаимопроникновении классицизма и сентиментализма у Бортнянского. При этом он никогда не впадал в субъективные крайности и преувеличения, присущие некоторым из представителей сентименталистского искусства.

Личное не приобретает у него характера исключительности. Бортнянский стремился выразить самые общезначимые человеческие чувства в доступной для всех форме.

Искусство его глубоко национально. Даже в духовных композициях Бортнянского нередко встречаются самые простые мелодические обороты песенного или песенно-романсного типа. Так, все современные исследователи подчеркивают значение украинских народно-песенных интонаций в его музыкальном языке <sup>1</sup>, хотя он никогда не цитирует народные песни.

als seine ersten bedeutenden Werke entstanden, bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts. In diesem halben Jahrhundert hat sich in der russischen Kultur viel verändert, die Generationen haben gewechselt, die Ansichten und Anforderungen an die Kunst haben sich gewandelt. Aber das künstlerische Bild des Komponisten blieb integral und stabil, ohne nennenswerte Entwicklung.

Der Boden, auf dem Bortnjanskis Werk wuchs und Gestalt annahm, war der russische Klassizismus mit seiner charakteristischen Erhabenheit in der Struktur der Gefühle und Bilder, dem Wunsch nach klarer Einfachheit und Harmonie. Seine Musik ist stets ruhig und von vornehmer Zurückhaltung geprägt, doch sind ihr auch Momente anrührender und zu Herzen gehender Lyrik nicht fremd. Die klassizistische Schlankheit und Ausgewogenheit der Form verbindet sich oft mit einer weichen, empfindsamen Melodie des sentimentalischen Typs.

Man kann von einer eigentümlichen Durchdringung von Klassizismus und Sentimentalismus bei Bortnjanski sprechen. Gleichzeitig verfällt er nie in die subjektiven Extreme und Übertreibungen, die einigen Vertretern der sentimentalistischen Kunst eigen sind. Das Persönliche erhält bei ihm nicht den Charakter der Exklusivität. Bortnjanski bemühte sich, die allgemeinsten menschlichen Gefühle in einer für alle zugänglichen Form auszudrücken.

Seine Kunst ist zutiefst national. Selbst in Bortnjanskis geistlichen Kompositionen trifft man oft auf einfachste melodische Wendungen vom Typus des Liedes oder der Lied-Romantik. So betonen alle modernen Gelehrten die Bedeutung der ukrainischen Volksliedintonation in seiner musikalischen Sprache <sup>1</sup>, obwohl er nie Volkslieder zitiert.



<sup>1</sup> Точнее было бы говорить не вообще о народной песне, а о том особом типе романсизированной городской украинской песни, который получил очень, широкое распространение в XVIII веке как на Украине, так и в России.

Откровенные «бытовизмы» чужды поэтическому строю творчества Бортнянского. Почерпнутые из жизни, из быта интонации у него как бы сублимированы, приподняты над уровнем житейской обыденности.

Крупный и широко образованный мастер Бортнянский был в курсе всех наиболее значительных достижений европейской музыки XVIII века. Этот накопленный багаж он стремился использовать для решения задач, стоявших перед отечественным искусством. Б. В. Асафьев видел главную заслугу Бортнянского «в проведении непостижимо прекрасной метаморфозы или претворении привезенной итальянцами красивой, но напыщенной, потерявшей первичную свежесть мелодики в пластически стройный, полный чувства меры и душевной гармонии эпикурейский мелос Глинки и других русских композиторов» (11, 13).

Ученик знаменитого Галуппи, проведший десять лет в Италии как раз в пору становления своего таланта, Бортнянский уже в тоном возрасте не только ощутил прелесть итальянского бельканто, но и глубоко усвоил основы замечательного хорового искусства итальянских мастеров. Во время пребывания в Италии он изучал церковную музыку А. Скарлатти, Дуранте, Иоммелли, а также Генделя.

Нельзя сомневаться, что Бортнянский хорошо знал и Моцарта. «Моцартианские» черты в его творчестве ощущаются очень ясно. Едва ли не первым, кто обратил на это внимание, был А. Н. Серов. В связи с исполнением в одном из

<sup>1</sup> Es wäre genauer, nicht von Volksliedern im Allgemeinen zu sprechen, sondern von jenem speziellen Typus des romanisierten ukrainischen Stadtlieses, der im 18. Jahrhundert sowohl in der Ukraine als auch in Russland sehr, sehr verbreitet war.

Der poetischen Struktur von Bortnjanskis Werk ist ein unverhohlener „Alltag“ fremd. Seine aus dem Leben, aus dem Alltag geschöpften Intonationen sind sublimiert, über das Niveau des Alltags erhoben.

Als großer und weit gebildeter Meister kannte Bortnjanski alle bedeutenden Errungenschaften der europäischen Musik des 18. Jahrhunderts. Dieses gesammelte Wissen versuchte er zu nutzen, um die Probleme der russischen Kunst zu lösen. B. W. Assafjew sah das Hauptverdienst von Bortnjanski darin, „eine unbegreiflich schöne Metamorphose zu vollziehen oder die schöne, aber pompöse Melodie, die die Italiener mitgebracht hatten und die ihre ursprüngliche Frische verloren hatte, in das plastisch schlanke, epikureische Melos von Glinka und anderen russischen Komponisten zu verwandeln, das voller Proportionssinn und seelenvoller Harmonie ist“ (11, 13).

Als Schüler des berühmten Galuppi, der gerade zur Zeit der Ausbildung seines Talents zehn Jahre in Italien verbrachte, spürte Bortnjanski schon in jungen Jahren nicht nur den Charme des italienischen Belcanto, sondern lernte auch gründlich die Grundlagen der wunderbaren Chorkunst der italienischen Meister. Während seines Aufenthalts in Italien studierte er die Kirchenmusik von A. Scarlatti, Durante, Iommelli und auch Händel.

Es besteht kein Zweifel, dass Bortnjanski auch Mozart gut kannte. Die „mozartschen“ Züge in seinem Werk sind sehr deutlich zu spüren. Fast der erste, der darauf aufmerksam machte, war A. N. Serow. Im Zusammenhang mit der Aufführung eines Chors aus Mozarts

петербургских концертов хора из «Волшебной флейты» Моцарта, он писал: «В этой музыке нет, конечно, ничего египетского (что бы должно было быть по задаче) — это просто — возвышенная, религиозная музыка в том стиле, как духовная музыка писалась в конце XVIII века (оттого некоторые гармонические обороты: этого хора сильно напоминают «en beau»<sup>2</sup> — Бортнянского, который, как и известно, учился на тех же образцах, как и Моцарт, и самому Моцарту очень подражал)...» (215, 1258).

<sup>2</sup> В улучшенном виде (франц.).

Но главное не в подражании и не во внешнем сходстве отдельных приемов, а в той внутренней душевной гармонии, ясности и, «если можно так сказать, озаренности, которые до известной степени роднят Бортнянского с Моцартом, несмотря на различие масштабов дарования и принадлежность к разным национальным культурам.

В жизненном и творческом пути Бортнянского отчетливо выделяются четыре периода. Первый из них — период детства и юности — охватывает 50-е и 60-е годы. Второй период — «итальянский» — с 1769 по 1779 год, когда Бортнянский, живя в Италии, жадно впитывал в себя разнообразные впечатления окружающей его действительности и упорно работал над совершенствованием своего мастерства: к этому десятилетию относятся первые его крупные произведения в оперном, хоровом и вокально-инструментальном жанрах. Третий период — начало работы в Придворной певческой капелле с 1779 года в качестве капельмейстера и одновременно служба при дворе наследника Павла Петровича в 80-х годах; в этот период были написаны

„Zauberflöte“ in einem der Petersburger Konzerte schrieb er: „In dieser Musik ist natürlich nichts Ägyptisches (was nach der Aufgabe sein müsste) – es ist einfach – erhabene, religiöse Musik in dem Stil, wie geistliche Musik im späten 18. Jahrhundert geschrieben wurde (daher erinnern einige harmonische Wendungen dieses Chors stark an die „en beau“<sup>2</sup> – Bortnjanskis, der, wie bekannt, an denselben Vorbildern wie Mozart studierte und Mozart selbst sehr nachgeahmt hat)...“ (215, 1258).

<sup>2</sup> In einer verbesserten Form (franz.).

Aber die Hauptsache liegt nicht in der Nachahmung und nicht in der äußeren Ähnlichkeit der einzelnen Techniken, sondern in jener inneren geistigen Harmonie, Klarheit und, wenn ich so sagen darf, Erleuchtung, die in gewissem Maße mit Bortnjanski und Mozart verwandt sind, trotz der unterschiedlichen Begabung und Zugehörigkeit zu verschiedenen nationalen Kulturen.

Es gibt vier verschiedene Perioden in Bortnjanskis Leben und Schaffensweg. Die erste von ihnen - die Periode der Kindheit und Jugend - umfasst die 50er und 60er Jahre. Die zweite Periode – „italienisch“ - von 1769 bis 1779, als Bortnjanski, der in Italien lebte, eifrig die verschiedenen Eindrücke der ihn umgebenden Realität aufnahm und hart daran arbeitete, seine Fähigkeiten zu verbessern: seine ersten großen Werke in den Genres Oper, Chor und Vokal-Instrumental gehören zu diesem Jahrzehnt. Die dritte Periode - der Beginn seiner Arbeit in der Hofsängerkapelle ab 1779 als Kapellmeister und gleichzeitig sein Dienst am Hof des Thronfolgers Paul Petrowitsch in den 80er Jahren; in dieser Zeit entstanden alle Kammerinstrumentalwerke Bortnjanskis sowie drei seiner Opern nach

все камерные инструментальные произведения Бортнянского, а также три его оперы на французские тексты. Последний период— от середины 90-х годов до конца жизни, когда Бортнянский, возглавив капеллу, почти всецело посвятил себя работе в области церковной музыки.

Наряду с М. С. Березовским, художниками-портретистами Д. Г. Левицким и В. Л. Боровиковским, скульптором И. П. Мартосом — Бортнянский принадлежал к тем талантливым выходцам с Украины, которые обогатили русское искусство во второй половине XVIII века, внесли в него новую свежую струю. Он родился в 1751 году в Глухове в семье мещанина Степана Васильевича Бортнянского, приехавшего на Украину из Польши (см.: 103, 10— 14); в семилетнем возрасте был взят на воспитание в Придворную капеллу, с которой оказалась связана вся его дальнейшая жизнь.

Об учителях юного Бортнянского, обучавших его пению, теории музыки и игре на клавесине (а возможно, и на скрипке), мы, к сожалению, ничего не знаем и можем высказывать только предположения на этот счет. Обладая прекрасным голосом и артистической одаренностью, он уже в отроческие годы выступал в придворных оперных спектаклях и дворцовых концертах. В 1764 году им была успешно исполнена одна из главных партий (Адмета) в опере «Альцеста» Г. Раупаха на текст Сумарокова.

По настоянию Б. Галуппи, состоявшего в 1765—1768 годах капельмейстером и «музыкальным директором» при петербургском дворе, Бортнянский был направлен для совершенствования в Италию и в июле 1768 года пересек границы Российской империи. К сожалению, сведения о его итальянском десятилетии очень скудны. Естественно предполагать, что он

французских Texten. Die letzte Periode - von Mitte der 90er Jahre bis zum Ende seines Lebens, als Bortnjanski, nachdem er die Kapelle geleitet hatte, sich fast ausschließlich der Arbeit im Bereich der Kirchenmusik widmete.

Zusammen mit M. S. Beresowski, den Porträtmalern D. G. Lewizki und W. L. Borowikowski sowie dem Bildhauer I. P. Martos gehörte Bortnjanski zu den begabten Ukrainern, die die russische Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereicherten und ihr einen neuen, frischen Impuls gaben. Er wurde 1751 in Gluchow in der Familie des Bürgers Stepan Wassiljewitsch Bortnjanski geboren, der aus Polen in die Ukraine gekommen war (siehe: 103, 10-14); im Alter von sieben Jahren wurde er in der Hofkapelle erzogen, mit der sein ganzes weiteres Leben verbunden war.

Leider wissen wir nichts über die Lehrer des jungen Bortnjanski, die ihn im Gesang, in der Musiktheorie und im Cembalospiegel (und möglicherweise in der Geige) unterrichteten, und können nur darüber spekulieren. Er besaß eine feine Stimme und künstlerisches Talent und trat bereits in jungen Jahren in Operaufführungen am Hof und in Schlosskonzerten auf. Im Jahr 1764 spielte er erfolgreich eine der Hauptrollen (Admeta) in der Oper „Alceste“ von G. Raupach nach einem Text von Sumarokow.

Auf Drängen von B. Galuppi, der 1765-1768 Kapellmeister und „Musikdirektor“ am St. Petersburger Hof war, wurde Bortnjanski nach Italien geschickt, um seine Fähigkeiten zu verbessern, und im Juli 1768 überschritt er die Grenzen des russischen Reiches. Leider sind die Informationen über sein italienisches Jahrzehnt sehr spärlich. Es ist anzunehmen, dass er zunächst nach Venedig, der Heimatstadt seines

раньше всего направился в Венецию — родной город его учителя. В первые годы своего пребывания в Италии Бортнянский, которому только исполнилось семнадцать лет, по-видимому, продолжал просто учиться под руководством Галуппи и лишь в середине 70-х годов он делает самостоятельные шаги в творчестве.

Помимо Венеции Бортнянский побывал и в других городах Италии. Он не мог пройти мимо «вечного города» Рима или сокровищницы художественных ценностей Флоренции. Милан должен был его заинтересовать как один из крупнейших центров оперного искусства. О пребывании Бортнянского в Неаполе в 1775 году свидетельствует авторская подпись на манускрипте дуэта «Ave Maria». Есть сведения, что он был в Болонье и, по предположению некоторых исследователей (впрочем, документально не подтвержденному), занимался у падре Мартини.

Современники говорили о Бортнянском как о большом любителе и знатоке живописи. И конечно, его не могли не впечатлять и не захватывать картины великих итальянских художников эпохи Возрождения. Да и весь облик страны, ее природа, быт, изумительные по красоте города-памятники должны были оставить глубокий след в сознании молодого, жадно воспринимавшего все окружающее композитора.

Стараясь побольше увидеть и узнать вокруг себя, Бортнянский вместе с тем упорно работал над повышением своего композиторского мастерства. До нас дошла только незначительная часть того, что им было написано в Италии. Есть сведения о его мотетах и других сочинениях на католические богослужебные тексты, которым сам композитор придавал, по-видимому,

Lehrers, reiste. Während seiner ersten Jahre in Italien setzte der gerade siebzehn Jahre alt gewordene Bortnjanski offenbar lediglich seine Studien bei Galuppi fort, und erst Mitte der 70er Jahre unternahm er eigenständige Schritte in seinem Schaffen.

Neben Venedig besuchte Bortnjanski auch andere Städte in Italien. Er konnte nicht an der „ewigen Stadt“ Rom oder der Schatzkammer der Kunstschatze von Florenz vorbeigehen. Mailand muss ihn als eines der größten Zentren der Opernkunst interessiert haben. Bortnjanskis Aufenthalt in Neapel im Jahr 1775 ist durch die Unterschrift des Autors auf dem Manuskript des Duetts „Ave Maria“ bezeugt. Es wird berichtet, dass er sich in Bologna aufhielt und nach Angaben einiger Forscher (die jedoch nicht belegt sind) bei Padre Martini studierte.

Zeitgenossen sprachen von Bortnjanski als einem großen Liebhaber und Kenner der Malerei. Und natürlich konnte er nicht umhin, von den Gemälden der großen italienischen Künstler der Renaissance beeindruckt und gefesselt zu sein. Und die ganze Erscheinung des Landes, seine Natur, das Alltagsleben, die wunderbare Schönheit der monumentalen Städte müssen tiefe Spuren im Geist des jungen Komponisten hinterlassen haben, der alles um sich herum gierig wahrnahm.

Bortnjanski versuchte, mehr von seiner Umgebung zu sehen und zu lernen, und arbeitete hart daran, seine Fähigkeiten als Komponist zu verbessern. Von dem, was er in Italien schrieb, ist nur ein kleiner Teil erhalten geblieben. Es gibt Informationen über seine Motetten und andere Werke über katholische liturgische Texte, denen der Komponist selbst offenbar einen pädagogischen Wert beimaß. Viele von ihnen könnten

учебное значение. Поэтому многие из них могли исчезнуть бесследно, а некоторые оказались в библиотеках различных европейских стран.

## 2.

Среди сохранившихся произведений Бортнянского итальянского периода — «Ave Maria» (1775) для дуэта женских голосов с сопровождением струнных инструментов и двух валторн и «Salve Regina» (1776) для контральто соло и того же инструментального состава с добавлением гобоя<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Автографы обоих сочинений хранятся в ЛГИТМиК.

Ряд исследователей отмечают упадок монументального хорового искусства в Италии XVIII века, все больше уступавшего место сольному началу в области церковного пения (см.: 264, 157—158; 1, 128). В этом проявлялось растущее влияние оперы на все стороны музыкального творчества. Сильнее всего эта тенденция ощущалась в Неаполе, родине нового оперного стиля, с необычайной быстротой распространившегося во всей Европе. И не случайно именно здесь Бортнянский написал «Ave Maria», вероятно, захотев испытать силы в новой для него манере.

Эта небольшая и несложная по фактуре вещь, проникнутая мягким задушевно-лирическим тоном, построена трехчастно: первый раздел — проникновенно сосредоточенное Largo — исполняется обоими голосами; в наиболее «оперном» по характеру музыки среднем эпизоде — Larghetto в духе чувствительной меланхолической сицилианы — солирует сопрано (пример 78); третий

daher spurlos verschwunden sein, und einige könnten in Bibliotheken in verschiedenen europäischen Ländern gelandet sein.

## 2.

Zu den überlieferten Werken aus Bortnjanskis italienischer Periode gehören das „Ave Maria“ (1775) für ein Duett von Frauenstimmen in Begleitung von Streichinstrumenten und zwei Hörnern sowie das „Salve Regina“ (1776) für Alt-Solo und dieselbe Besetzung, ergänzt durch Oboe<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Die Autographen beider Werke werden im LGITMiK (*Russisches Staatliches Institut für Darstellende Künste*) aufbewahrt.

Zahlreiche Forscher haben den Niedergang der monumentalen Chorkunst im Italien des 18. Jahrhunderts festgestellt, die immer mehr dem solistischen Kirchengesang Platz machte (siehe: 264, 157-158; 1, 128), sowie den wachsenden Einfluss der Oper auf alle Aspekte des musikalischen Schaffens. Diese Tendenz war am stärksten in Neapel zu spüren, der Wiege des neuen Opernstils, der sich mit außerordentlicher Geschwindigkeit in ganz Europa verbreitete. Es war kein Zufall, dass Bortnjanski das „Ave Maria“ hier schrieb, wahrscheinlich wollte er sich an einem neuen Stil versuchen.

Dieses kleine und unkomplizierte Stück, das von einem weichen, intimen und lyrischen Ton durchdrungen ist, gliedert sich in drei Teile: der erste Abschnitt, das innige und konzentrierte Largo, wird von beiden Stimmen gesungen; im Mittelteil, dem „opernhaftesten“ Teil, dem Larghetto im Geiste einer empfindsamen melancholischen Siciliana, tritt der Sopran als Solist auf (Beispiel 78); der

раздел Adagio, представляющий собой тональную репризу,— снова дуэт с поочередным вступлением голосов.

Тогда же Бортнянский впервые выступил как оперный композитор: 26 ноября 1776 года на сцене венецианского театра Сан Бенедетто, очевидно при содействии Галуппи, была поставлена его опера «Креонт». Следующая опера Бортнянского «Алкид» увидела свет также в Венеции два года спустя. Наконец, 26 декабря 1778 года в придворном театре герцогов д'Эсте в Модене состоялась премьера еще одной его оперы «Квинт Фабий».

Из трех опер Бортнянского, написанных в Италии, известны только две; музыка «Креонта» до нас не дошла, но сохранилось печатное либретто. Как установлено А. Моозером (265, 130), оно представляет собой не что иное, как несколько переработанный текст оперы «Антигона» Т. Траэтты, поставленной в Петербурге в 1772 году. Автором либретто, созданного по одноименной трагедии Софокла, был М. Кольтеллини. Эта опера явилась кульминацией реформаторских устремлений композитора, прозванного «итальянским Глюком». Через год после петербургской премьеры «Антигона» была поставлена в Италии. Вполне возможно, что Бортнянский слышал ее здесь и впечатление от спектакля побудило его написать оперу на тот же сюжет.

«Алкид» написан на либретто Метастазियो, уже ранее получившее музыкальное воплощение в творчестве многих композиторов <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Впервые музыку к нему написал И. А. Хассе для торжественного спектакля по случаю бракосочетания австрийского императора Иосифа II и Изабеллы Бургонской в Вене в 1760

дritte Abschnitt, das Adagio, das eine klangliche Reprise darstellt, ist wiederum ein Duett mit abwechselnden Einleitungen der Stimmen.

Zur gleichen Zeit trat Bortnjanski erstmals als Opernkomponist in Erscheinung: am 26. November 1776 wurde seine Oper „Creonte“ am Teatro San Benedetto in Venedig aufgeführt, offenbar mit der Unterstützung von Galuppi. Bortnjanskis nächste Oper „Alcide“ erblickte zwei Jahre später ebenfalls in Venedig das Licht der Welt. Am 26. Dezember 1778 schließlich wurde eine weitere seiner Opern, „Quinto Fabio“, im Hoftheater der Herzöge d'Este in Modena uraufgeführt.

Von den drei in Italien geschriebenen Opern Bortnjanskis sind nur zwei bekannt; die Musik von „Creonte“ hat nicht überlebt, aber ein gedrucktes Libretto ist erhalten geblieben. Wie A. Mooser (265, 130) feststellte, handelt es sich dabei lediglich um eine etwas überarbeitete Fassung der 1772 in St. Petersburg aufgeführten Oper „Antigone“ von T. Traetta. Der Autor des Librettos, das auf der gleichnamigen Tragödie von Sophokles basiert, war M. Coltellini. Diese Oper war der Höhepunkt der reformistischen Bestrebungen des Komponisten, der den Spitznamen „der italienische Gluck“ erhielt. Ein Jahr nach der Uraufführung in St. Petersburg wurde „Antigone“ in Italien inszeniert. Es ist durchaus möglich, dass Bortnjanski die Oper dort hörte und sein Eindruck von der Aufführung ihn dazu veranlasste, eine Oper über dasselbe Thema zu schreiben.

„Alcide“ ist auf ein Libretto von Metastasio geschrieben, das bereits zuvor von vielen Komponisten musikalisch umgesetzt wurde <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Die Musik dazu wurde erstmals von I. A. Hasse für eine feierliche Aufführung anlässlich der Hochzeit des österreichischen Kaisers Joseph II. mit Isabella von Burgon in Wien im Jahr

году. Позже на это либретто были созданы оперы Дж. Паизиелло, Н. Цингарелли и других композиторов. В опере Бортиянского мы находим ряд отступлений от оригинального текста Метастазео.

Полное его название «Алкид на распутье». Это либретто, жанр которого драматург определил как «театральное действие» (*azione teatrale*), отличается от обычного типа его «мелодрам». В нем нет характерной для большинства из них сложной, запутанной интриги, столкновения и борьбы страстей. Драматическая фабула сравнительно проста, в центре действия — становление героя через преодоление соблазнов и опасностей.

Алкид — прозвище мифологического героя Геракла, мать которого происходила из рода Алкмеев. Достигнув юношеского возраста, он отправляется в странствования в сопровождении своего наставника Фронимо. На перекрестке двух дорог Фронимо оставляет его одного, предоставляя ему самому решить, по которой из них идти. Одна дорога ведет в царство богини наслаждений Эдониды, другая — в царство богини добродетели Аретей. Алкид попадает сначала во власть Эдониды, но появляющийся вновь Фронимо напоминает ему о высоком долге и вселяет в него мужество и силу духа. Теперь юного героя не могут утратить уже никакие угрозы и опасности. Он превращается в мужа, готового к свершению жизненного подвига.

В опере всего четыре действующих лица, если не считать эпизодической партии подруги Эдониды Альцесты, не имеющей ничего общего с трагической героиней Еврипида<sup>5</sup>.

1760 geschrieben. Spätere Opern von G. Paisiello, N. Zingarelli und anderen Komponisten basierten auf diesem Libretto. In Bortjanskis Oper finden wir eine Reihe von Abweichungen von Metastasios Originaltext.

Der vollständige Titel lautet „Alcide am Scheideweg“. Es handelt sich um ein Libretto, dessen Gattung der Dramatiker als „theatralische Handlung“ (*azione teatrale*) bezeichnete, unterscheidet sich von dem üblichen Typus seiner „Melodramen“. Ihm fehlen die komplexen, komplizierten Intrigen, das Aufeinanderprallen und der Kampf der Leidenschaften, die für die meisten von ihnen charakteristisch sind. Die dramatische Handlung ist relativ einfach, und im Mittelpunkt des Geschehens steht der Aufstieg des Helden durch die Überwindung von Versuchungen und Gefahren.

Alcide ist der Spitzname des mythologischen Helden Herkules, dessen Mutter von Alkmaeus abstammte. Als er heranwächst, begibt er sich in Begleitung seines Mentors Fronimo auf eine Reise. An der Kreuzung zweier Wege lässt Fronimo ihn allein zurück und überlässt ihm die Entscheidung, welchen Weg er einschlagen soll. Der eine Weg führt in das Reich von Edonida, der Göttin der Lust, der andere in das Reich von Aretea, der Göttin der Tugend. Alcide verfällt zunächst der Macht der Edonida, doch der wieder auftauchende Fronimo erinnert ihn an seine hohe Pflicht und gibt ihm Mut und Stärke. Nun lässt sich der junge Held von keiner Bedrohung und keiner Gefahr mehr einschüchtern. Er verwandelt sich in einen Mann, der bereit ist, die Aufgaben seines Lebens zu erfüllen.

In der Oper gibt es nur vier Schauspieler, abgesehen von der gelegentlichen Rolle von Edonidas Freundin Alceste, die nichts mit Euripides' tragischer Heldin gemein hat<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Партии распределяются следующим образом: Алкид—сопранист, Фронимо—тенор, Эдонида и Аретейя — сопрано.

Самый сюжет скорее подходил для кантаты, чем для насыщенного действием сценического произведения. Вместе с тем опера содержит ряд сценически эффектных моментов, дающих материал для красочной театральной постановки: например, превращение суровой гористой местности в благоухающие рощи Эдонида в I акте или внезапное наступление тьмы и мрака, из которого вылезают ужасные чудовища, окружающие Алкида, — в конце II акта.

Партитура оперы<sup>6</sup> свидетельствует о том, что Бортнянский не остался в стороне от новаторских течений в итальянской опере второй половины XVIII века.

<sup>6</sup> В настоящее время автограф партитуры находится в Лондонской королевской библиотеке. Фотокопия — в ГЦММК.

Это проявляется прежде всего в свободном использовании различных вокальных форм. Наряду с развернутой арией *da capo* композитор широко пользуется более сжатыми ариозными построениями, иногда прибегает к сонатной форме. Заметна тенденция к драматизации речитатива и взаимопроникновению речитативных и ариозных элементов. Тщательно разработана оркестровая фактура, насыщенная фигурациями, образующими порой самостоятельные мелодические подголоски. И хотя Бортнянский не отстает от обычного для итальянской оперы парного состава без кларнетов и с очень ограниченным использованием медной группы, но в пределах этих средств ему удается достигнуть

<sup>5</sup> Die Stimmen sind wie folgt verteilt: Alcide - Sopran, Fronimo - Tenor, Edonida und Arethea - Sopran.

Die Handlung selbst war eher für eine Kantate als für ein aktionsreiches Bühnenwerk geeignet. Gleichzeitig enthält die Oper eine Reihe spektakulärer Momente, die Stoff für eine farbenfrohe Theaterinszenierung bieten: zum Beispiel die Verwandlung der rauen Berglandschaft in die duftenden Haine der Edonida im I. Akt oder die plötzlich eintretende Dunkelheit und Düsternis, aus der die schrecklichen Ungeheuer um Alcide am Ende des II. Aktes auftauchen.

Die Partitur der Oper<sup>6</sup> zeigt, dass Bortnjanski den innovativen Tendenzen in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht fern blieb.

<sup>6</sup> Das Autograph der Partitur befindet sich heute in der Londoner Königlichen Bibliothek. Eine Fotokopie befindet sich im GZMMK.

Dies zeigt sich vor allem in der freien Verwendung verschiedener Gesangsformen. Neben der ausgedehnten *Aria da capo* macht der Komponist ausgiebig Gebrauch von komprimierteren *Arioso*-Strukturen und greift manchmal auf die Sonatenform zurück. Auffällig ist die Tendenz zur Dramatisierung des Rezitativs und zur Durchdringung von Rezitativ- und *Ariosoelementen*. Die orchestrale Struktur ist sorgfältig ausgearbeitet, reich an Figurationen, die manchmal unabhängige melodische Nebenhandlungen bilden. Und obwohl Bortnjanski nicht von der für die italienische Oper üblichen Paarung ohne Klarinetten und mit sehr begrenztem Einsatz der Blechbläsergruppe abweicht, gelingt es ihm mit diesen Mitteln, eine



достаточного разнообразия звучания. В некоторых местах оркестр приобретает самостоятельное изобразительно-характеристическое и выразительное значение.

Большое место отведено в «Алкиде» хору, который служит не только фоном, но и вторгается в развитие действия, участвует в борьбе противостоящих сил, высказывает основную идею произведения. I акт завершается хором, призывающим к уходу от житейских бурь в царство радости и наслаждений, где властвует Эдонида; во II акте два хора—хор спутников Аретеи, прославляющих душевную чистоту и добродетель как залог истинного счастья, и хор адских чудовищ<sup>7</sup>, с которыми сражается Алкид; в двух хорах III действия воспеваются герой, рожденный для славы и бессмертия.

<sup>7</sup> Последнего нет в оригинальном либретто.

Лежащая в основе этого «театрального действия» фабула более характерна для эпоса, чем для драмы. На протяжении всей оперы внимание привлечено к главному герою, образ которого дан в движении и развитии. Остальные персонажи статичны, и партия их развиты сравнительно слабо.

В партии Алкида большую роль играют речитативные эпизоды, особенно драматический монолог *revitativo accompagnato* в заключительной части II действия. Что же касается арий, то они, как правило, невелики по размеру и лишены виртуозного элемента, приближаясь скорее к типу каватины или ариозо, составляющих часть более крупной монологической сцены.

ausreichende Klangvielfalt zu erreichen. An einigen Stellen erhält das Orchester eine eigenständige bildcharakteristische und expressive Bedeutung.

In „Alcide“ wird dem Chor ein großer Platz eingeräumt, der nicht nur als Hintergrund dient, sondern auch in die Entwicklung der Handlung eingreift, am Kampf der gegnerischen Kräfte teilnimmt und die Hauptidee des Werks zum Ausdruck bringt. Der I. Akt endet mit einem Chor, der zur Flucht aus den Stürmen des Lebens in das Reich der Freude und des Vergnügens aufruft, wo Edonida herrscht; im II. Akt gibt es zwei Chöre - den Chor von Areteas Gefährten, der geistige Reinheit und Tugend als Garantie für wahres Glück verherrlicht, und den Chor der höllischen Ungeheuer<sup>7</sup>, mit denen Alcide kämpft; in den beiden Chören des III. Aktes wird der Held besungen, der zu Ruhm und Unsterblichkeit geboren wurde.

<sup>7</sup> Letzteres ist im Originallibretto nicht enthalten.

Die Fabeln, die dieser „theatralischen Handlung“ zugrunde liegen, sind eher für die Epik als für das Drama charakteristisch. Während der gesamten Oper wird die Aufmerksamkeit auf den Protagonisten gelenkt, dessen Bild in Bewegung und Entwicklung dargestellt wird. Die anderen Figuren sind statisch und ihre Rollen sind vergleichsweise unterentwickelt.

In der Rolle des Alcide spielen rezitativische Episoden eine wichtige Rolle, insbesondere der dramatische Monolog *revitativo accompagnato* im letzten Teil des II. Aktes. Was die Arien betrifft, so sind sie in der Regel klein und haben kein virtuoseres Element, sondern nähern sich eher dem Typus der Cavatina oder des Arioso, der Teil einer größeren monologischen Szene ist.

Такова ария из второй сцены I акта, где юный герой, покинутый своим наставником Фронимо, остается в одиночестве. Он охвачен сомнениями и нерешительностью, не зная, по какой из открывающихся перед ним дорог идти дальше, и обращается к богам с просьбой о помощи. Плавно развертывающаяся ясная диатоническая мелодия арии с ходами по звукам аккорда звучит просветленно и несколько торжественно (пример 79).

Написанная в двухчастной безрепризной форме ария носит незамкнутый характер и непосредственно переходит в речитатив, в котором Алкид благодарит богов, разрешивших его сомнения. В это время окружающая его местность преобразуется, откуда-то доносятся сладостные звуки. Эта перемена отмечена модуляцией в далекий ми-бемоль мажор. Изумленный и восхищенный Алкид произносит: «Что это за лес? Слышится нежная гармония».

Особенно привлекательна ария Алкида из II акта «Куда пойду? Не грежу ли я?» Здесь появляются другие, более экспрессивные интонации. Слова Аретеи, призывающей его одуматься и встать на путь добродетели, западают ему в душу. Но он еще во власти чар Эдониды и внезапное ее исчезновение причиняет ему боль и страдание. Мягкие «моцартовские» хроматизмы, патетические взлеты и спады мелодии в средней части арии, написанной в трехчастной форме, передают душевное состояние юного героя, впервые познавшего горечь утраты (пример 80).

Центральный момент партии Алкида и драматическая кульминация всей оперы — заключительная сцена II акта, в которой Алкид сражается с мрачными силами ада. Здесь происходит рождение героя. Эта большая, драматически напряженная

Dies ist die Arie aus dem I. Akt, Szene 2, in der der junge Held, der von seinem Lehrer Fronimo verlassen wurde, allein gelassen wird. Er wird von Zweifeln und Unentschlossenheit geplagt, weiß nicht, welchen der Wege, die sich vor ihm auftun, er als nächstes einschlagen soll, und bittet die Götter um Hilfe. Die sich sanft entfaltende klare diatonische Melodie der Arie mit ihren akkordischen Passagen klingt aufgeklärt und etwas feierlich (Beispiel 79).

Die Arie, die in Form einer zweistimmigen Reprise geschrieben ist, hat ein offenes Ende und geht direkt in ein Rezitativ über, in dem Alcide den Göttern dankt, die seine Zweifel beseitigt haben. Zu diesem Zeitpunkt verändert sich seine Umgebung, denn von irgendwoher kommen süße Klänge. Diese Veränderung wird durch eine Modulation in ein fernes Es-Dur markiert. Erstaunt und erfreut spricht Alcide aus: „Was ist das für ein Wald? Es erklingt eine sanfte Harmonie.“

Alcides Arie aus dem zweiten Akt, „Wohin soll ich gehen? Träum' ich nicht?“ Hier erscheinen andere, ausdrucksstärkere Intonationen. Die Worte von Arethea, die ihn zur Vernunft bringen und auf den Pfad der Tugend führen sollen, dringen in seine Seele ein. Aber er steht immer noch im Bann von Edonida, und ihr plötzliches Verschwinden bereitet ihm Schmerz und Leid. Die weichen „mozartschen“ Chromatisierungen und das pathetische Auf und Ab der Melodie im Mittelteil der dreiteiligen Arie vermitteln den Gemütszustand des jungen Helden, der zum ersten Mal die Bitterkeit des Verlustes erfahren hat (Beispiel 80).

Der zentrale Moment von Alcides Rolle und der dramatische Höhepunkt der gesamten Oper ist die Schlusszene des II. Aktes, in der Alcide gegen die dunklen Mächte der Hölle kämpft. Hier findet die Geburt des Helden statt. Diese große, dramatisch gespannte

сцена, проникнутая единым сквозным развитием, состоит из двух речитативных монологов Алкида и окаймляемого ими хора<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> В партитуре первый монолог Алкида обозначен как отдельная сцена, следующая сцена включает хор и второй его монолог. Однако это деление условно и по существу обе сцены составляют неразрывное единство. В оригинальном либретто весь монолог Алкида представляет один номер.

Цельности и законченности ее строения способствует единство тонального плана, основными опорными пунктами которого служат до минор — ми-бемоль мажор—до минор. Важную объединяющую функцию выполняет также оркестровое развитие. В речитативных разделах оркестр выступает порой на первый план, выполняя и драматически-экспрессивные, и изобразительные функции. Постоянные смены forte и piano, тревожные прерывающиеся тремоло и грозные тираты в начале первого речитатива *accompagnato* выразительно оттеняют реплики Алкида: «Звезды! Какая внезапная тьма, солнце скрылось». Мягкая лирическая мелодика его предшествующих арий сменяется решительными волевыми интонациями (пример 81).

Ярко драматичен и хор, изрекающий грозный приговор Алкиду: «Вдыхай повсюду ужас, окруженный пламенем». В оркестре здесь те же тираты и стремительные пассажи, гармония постепенно насыщается диссонансами (пример 82). Однако угрозы ада не страшат Алкида. В заключающей сцену речитативе он смело бросает вызов: «Узнаю тебя,

Szene, die von einer einzigen transversalen Entwicklung durchdrungen ist, besteht aus zwei rezitativen Monologen von Alcide und dem Chor<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> In der Partitur wird Alcides erster Monolog als eigene Szene bezeichnet, während die nächste Szene den Chor und seinen zweiten Monolog umfasst. Diese Aufteilung ist jedoch konventionell, und im Grunde bilden beide Szenen eine untrennbare Einheit. Im Originallibretto ist der gesamte Monolog von Alcide eine einzige Nummer.

Die Einheitlichkeit des Tonplans, dessen Hauptbezugspunkte c-Moll - Es-Dur - c-Moll sind, trägt zur Einheit und Vollständigkeit der Struktur bei. Auch die orchestrale Durchführung erfüllt eine wichtige vereinheitlichende Funktion. In den rezitativen Abschnitten steht das Orchester manchmal im Mittelpunkt und erfüllt sowohl dramatische als auch expressive Funktionen. Die ständigen Wechsel von Forte und Piano, die ängstlich unterbrochenen Tremolos und die bedrohlichen Tiraten zu Beginn des ersten Rezitativs *accompagnato* schattieren ausdrucksvoll Alcides Zeilen: „Sterne! Welch plötzliche Dunkelheit, die Sonne hat sich verborgen“. Die weiche lyrische Melodie seiner vorangegangenen Arien wird durch entschlossene, willensstarke Intonationen ersetzt (Beispiel 81).

Der Chor ist ebenfalls sehr dramatisch und spricht einen bedrohlichen Satz an Alcide aus: „Atme überall Schrecken, umgeben von Flammen“. Im Orchester werden hier die gleichen Tyrannen und schnellen Passagen verwendet, und die Harmonie wird allmählich mit Dissonanzen gesättigt (Beispiel 82). Die Drohungen der Hölle schrecken Alcide jedoch nicht ab. Im Rezitativ, das die Szene abschließt, fordert er kühn heraus: „Ich werde dich erkennen,

злое чудовище, измотаю тебя самого на поле битвы героев».

К этой сцене примыкает балет фурий, связанный с ней тонально (до минор), а частично и по музыкальному материалу. Такая большая драматургическая и структурно законченная сцена — явление примечательное в итальянской опере XVIII века.

В «Алкиде» есть и более традиционные моменты, в которых Бортиянский не отступает от сложившихся штампов оперы-сериа. Если в образе Эдониды еще присутствуют некоторые индивидуальные черты, то Фронимо и Аретея — ходульные условные фигуры. Вокальные партии их основаны на мелодике бравурно-риторического характера, изобилующей пространными виртуозными пассажами.

II акт, самый драматичный и богатый событиями, в сущности, приводит уже к развязке. Небольшое III действие воспринимается как эпилог, апофеоз героя. Напутствуемый хором Алкид отправляется для свершения подвигов. К нему присоединяется Эдониды, покоренная его мужеством и готовая разделить с ним все трудности. Финальный хор торжественно-гимнического характера — «Доблестные души, избегайте наслаждений, рождающих муки» — утверждает мораль всей оперы, ее этический пафос (пример 83).

Итальянский период творческой деятельности Бортиянского завершает опера «Квинт Фабий», написанная на сюжет из истории Древнего Рима. Текст ее представляет собой переработанный вариант популярного в первой половине XVIII века либретто А. Дзено «Лючио Папирио диктатор». Впервые музыку к нему написал А. Кальдара в 1719 году для торжественного спектакля в Венском

бöse Ungeheuer, ich werde dich auf dem Schlachtfeld der Helden aufreiben“.

An diese Szene schließt sich das Ballett der Furien an, das klanglich (in c-Moll) und teilweise auch musikalisch mit ihr verbunden ist. Eine derart große, dramaturgisch und strukturell vollständige Szene ist ein bemerkenswertes Phänomen in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts.

Es gibt auch traditionellere Momente in „Alcide“, in denen Bortjanski nicht von den etablierten Markenzeichen der Opera seria abweicht. Während die Figur der Edonida noch einige individuelle Züge aufweist, sind Fronimo und Arethea gestelzte, konventionelle Figuren. Ihre Gesangspartien basieren auf Melodien von bravouröser und rhetorischer Natur, die mit langen virtuosen Passagen gespickt sind.

Akt II, der dramatischste und ereignisreichste, führt zur Auflösung. Der kleine III. Akt wird als Epilog verstanden, als Apotheose des Helden. Der vom Chor inspirierte Alcide macht sich auf, um seine Heldentaten zu vollbringen. Er wird von Edonida begleitet, die von seinem Mut überwältigt ist und bereit ist, alle seine Schwierigkeiten zu teilen. Der Schlusschor von feierlichem und hymnischem Charakter — „Tapfere Seelen, meidet Vergnügungen, die Qualen gebären“ — bekräftigt die Moral der gesamten Oper und ihr ethisches Pathos (Beispiel 83).

Die italienische Periode des Schaffens von Bortjanski wird durch die Oper „Quinto Fabio“ abgeschlossen, die auf einer Geschichte aus dem alten Rom basiert. Der Text ist eine überarbeitete Fassung des Librettos „Lucius Papirius Diktator“ von A. Zeno, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt war. Die Musik wurde erstmals 1719 von A. Caldara für eine Galavorstellung im Wiener Hoftheater geschrieben. Das Libretto wurde später von A. Vivaldi, M.

придворном театре. В дальнейшем это либретто использовали А. Вивальди, М. Орландини, Дж. Паизиелло, И. Граун и ряд других композиторов. При этом оно подвергалось частичным изменениям.

Коренным образом либретто Дзено было переработано, по-видимому, в конце 70-х годов, получив новое название «Квинт Фабий»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Еще в 1775 году в Лиссабоне была поставлена опера Паизиелло на либретто Дзено под прежним названием «Лючио Папирио диктатор».

На этот новый текст, весьма значительно отличающийся от старого либретто Дзено, музыку написали, кроме Бортнянского, ф. Бертони, Л. Керубини, Н. Цингарелли.

Сюжет оперы отражает один из эпизодов так называемой самнитской войны, которую вела Римская республика в IV веке до н. э. против независимых горных племен— самнитов. Диктатор<sup>10</sup> Люций Папирий Курсор приговорил к смертной казни молодого военачальника Квинта Фабия Руллиана, самовольно открывшего военные действия в его отсутствие, несмотря на то что Фабием была одержана победа.

<sup>10</sup> Диктатор в Древнем Риме — высшее должностное лицо, которое назначалось во время опасного военного положения и было наделено неограниченными полномочиями.

Этот небывало суровый приговор вызвал бурю возмущения в армии и среди народных масс, в результате чего диктатор вынужден был отменить его.

Такова подлинная историческая канва, послужившая либреттисту основой для создания волнующей и трогательной драмы, изобилующей острыми противоречиями и

Orlandini, G. Paisiello, I. Graun und einer Reihe anderer Komponisten verwendet. Dabei wurde es teilweise verändert.

Zenos Libretto wurde, offenbar Ende der 70er Jahre, radikal überarbeitet und erhielt den neuen Titel „Quinto Fabio“<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Bereits 1775 wurde Paisiellos Oper auf Zenos Libretto in Lissabon unter dem damaligen Titel „Lucius Papirius Diktator“ aufgeführt.

Neben Bortnjanski schrieben auch F. Bertoni, L. Cherubini und N. Zingarelli Musik zu diesem neuen Text, der sich deutlich von Zenos altem Libretto unterscheidet.

Die Handlung der Oper spiegelt eine der Episoden des so genannten Samnitenkrieges wider, den die römische Republik im 4. Jahrhundert v. Chr. gegen die unabhängigen Bergstämme der Samniten führte. Der Diktator<sup>10</sup> Lucius Papirius Cursor verurteilte den jungen Feldherrn Quinto Fabio Rullianus zum Tode, der in seiner Abwesenheit willkürlich militärische Operationen eröffnet hatte, obwohl Fabius siegreich gewesen war.

<sup>10</sup> Diktator im alten Rom - der höchste Beamte, der in Zeiten des gefährlichen Kriegsrechts ernannt wurde und mit unbegrenzten Befugnissen ausgestattet war.

Diese beispiellos harte Strafe löste einen Sturm der Entrüstung in der Armee und unter den Massen aus und zwang den Diktator, das Urteil aufzuheben.

Dies ist der wahre historische Hintergrund, der dem Librettisten als Grundlage für die Schaffung eines spannenden und bewegenden Dramas diente, das von scharfen Widersprüchen

столкновениями противоборствующих страстей. Главные антагонисты оказываются связанными родственными узами; драматический конфликт осложняется тем, что Квинт Фабий (по либретто) женат на дочери Люция Папирия Эмилии. Кроме того, Дзено ввел в оперу сестру Квинта Фабия Фаусту, которую любит выступающий в его защиту народный трибун Волюнио. Линия их взаимоотношений развивается параллельно отношениям двум молодых супругов. В числе действующих лиц оперы фигурирует и отец героя, сенатор Марк Фабий.

Событийная сторона отступает на задний план перед картиной душевных переживаний участников драмы, испытывающих тяжелую борьбу между чувством и долгом. Эмилия, горячо любящая своего мужа, вынуждена отворачиваться от него, покоряясь дочернему долгу, Марк Фабий страдает за сына, но как римлянин и государственный деятель должен его осудить. Не чужд внутренних колебаний и сам Люций Папирий, который любит Квинта Фабия по-родственному и ценит его героизм и отвагу, но превыше всего ставит закон, в верности которому видит залог силы и безопасности отечества.

Все это дает материал для остродраматических или чувствительных, порой мелодраматичных ситуаций. Действие развивается по законам оперы-серии с непрерывно нарастающим напряжением, и только перед самым концом наступает неожиданная счастливая развязка, снимающая все противоречия. Диктатор, остававшийся до того непреклонным и глухим ко всем мольбам о смягчении участи Квинта Фабия, произносит: «Для меня вина преступного Фабия непростительна,

und dem Aufeinanderprallen gegensätzlicher Leidenschaften erfüllt ist. Die Hauptantagonisten scheinen durch familiäre Bande verbunden zu sein; der dramatische Konflikt wird durch die Tatsache verkompliziert, dass Quinto Fabio (laut Libretto) mit Emilia, der Tochter des Lucius Papirius, verheiratet ist. Darüber hinaus führt Zeno in der Oper 'Quinto Fabio' Schwester Fausta ein, die von Volunio, einem Volkstribun, der zu seiner Verteidigung spricht, geliebt wird. Die Entwicklung ihrer Beziehung verläuft parallel zu derjenigen der beiden jungen Eheleute. Auch der Vater des Helden, der Senator Marcus Fabius, ist unter den Protagonisten der Oper zu finden.

Die Ereignisseite tritt vor dem Bild der seelischen Befindlichkeit der Akteure des Dramas, die einen schwierigen Kampf zwischen Gefühl und Pflicht erleben, in den Hintergrund. Emilia, die ihren Mann innig liebt, muss sich von ihm abwenden und sich ihrer kindlichen Pflicht unterwerfen; Marcus Fabius leidet um seinen Sohn, aber als Römer und Staatsmann muss er ihn verurteilen. Lucius Papirius selbst, der Quinto Fabio familiär liebt und sein Heldentum und seine Tapferkeit schätzt, stellt über alles das Gesetz, in dessen Treue er das Pfand der Stärke und Sicherheit des Vaterlandes sieht.

All dies bietet Stoff für akut dramatische oder sensible, manchmal melodramatische Situationen. Die Handlung entwickelt sich nach den Gesetzen der Opera seria mit ständig wachsender Spannung, und erst kurz vor dem Ende kommt es zu einer unerwarteten glücklichen Auflösung, die alle Widersprüche aufhebt. Der Diktator, der bis dahin unnachgiebig und taub für alle Bitten um Milderung des Schicksals von Quinto Fabio geblieben war, verkündet: „Für mich ist die Schuld des Verbrechers Fabius unentschuldig, aber das römische Volk spricht ihn frei.“

но римский народ его оправдывает». Таким образом жизнь и честь молодого Фабия оказываются спасенными и закон остается непоколебленным.

Музыкально-драматургическая структура «Квинта Фабия» соответствует требованиям жанра серия. Все действие сосредоточивается в порой очень пространных речитативных сценах. В них разыгрываются волнующие драматические события, происходят ожесточенные поединки между действующими лицами, но музыка передает все это лишь в очень слабой степени. Она вступает в свои права в ариях, изредка дуэтах, служащих, как правило, завершением сцены. «Сложная ситуация разрешается в стихах (речитативы излагались прозой.— Ю. К.), которые снимают драматизм сцены, и читателем (или зрителем, прибавим мы.—Ю. К.) овладевает совсем другая стихия — глубокий и трогательный лиризм» (189, 98).

«Квинт Фабий»<sup>11</sup> — опера по преимуществу сольная и содержит только два дуэта, других ансамблей в ней нет.

<sup>11</sup> Партитура хранится в ГЦММК.

Оба дуэта предоставлены главным действующим лицам: сопранисту — «primo uomo», по имени которого названа опера, и «примадонне» Эмилии. Их партии наиболее развиты и разнообразны по характеру. У них по четыре арии; вторая пара — «secondo uomo» Волюнио и «seconda donna» Фауста, а также «антагонист» Люций Папирий (тенор) имеют по три арии, а у Марка Фабия их только две.

В наиболее сильных, напряженных моментах действия композитор прибегает к речитативам

So werden das Leben und die Ehre des jungen Fabius gerettet und das Gesetz bleibt unangetastet.

Die musikalische und dramaturgische Struktur von Quinto Fabio entspricht den Anforderungen der Gattung Seria. Die gesamte Handlung ist in teilweise sehr langen Rezitativszenen konzentriert. In ihnen spielen sich spannende dramatische Ereignisse ab und es kommt zu heftigen Duellen zwischen den Protagonisten, aber die Musik vermittelt all dies nur sehr schwach. Sie kommt in Arien, gelegentlich in Duetten zur Geltung, die in der Regel den Schluss der Szene bilden. „Die schwierige Situation wird in Versen gelöst (die Rezitative waren in Prosa verfasst - J. K.), die der Szene die Dramatik nehmen, und der Leser (oder der Zuschauer, fügen wir hinzu. - J. K.) wird von einem ganz anderen Element besessen - einer tiefen und ergreifenden Lyrik“ (189, 98).

„Quinto Fabio“<sup>11</sup> ist eine Oper, die überwiegend solistisch ist und nur zwei Duette enthält, es gibt keine anderen Ensembles in ihr.

<sup>11</sup> Die Partitur wird im GZMMK gespeichert.

Beide Duette werden von den Protagonisten gesungen: dem Sopran „primo uomo“, nach dem die Oper benannt ist, und der „prima donna“ Emilia. Ihre Rollen sind die am stärksten entwickelten und charakterlich vielfältigsten. Sie haben jeweils vier Arien; das zweite Paar - Volunios „secondo uomo“ und Fausts „seconda donna“ - und der „Antagonist“ Lucius Papirius (Tenor) haben jeweils drei Arien, während Marcus Fabius nur zwei hat.

In den stärksten und angespanntesten Momenten der Handlung greift der Komponist auf Accompagnato-

accompagnato, которые превращаются иногда в развернутые патетические монологи.

Арии написаны большей частью в традиционной форме da capo. Но на протяжении XVIII века эта форма эволюционировала и приобрела большую гибкость, появились различные производные от нее типы. Так, иногда она приближается к сонатной, благодаря тому, что второе построение первого раздела модулирует в строй доминанты и обновляется тематически. В других случаях в результате сжатия объема возникает простая трехчастная или двухчастная форма; встречаются и другие варианты.

Бортнянский писал «Квинта Фабия» в расчете на определенных певцов и должен был считаться с их требованиями. Судя по фактуре вокальных партий, исполнители главных ролей в его опере обладали большими голосами обширного диапазона и виртуозной техникой, хотя и не принадлежали к звездам первой величины. Возможность в полной мере блеснуть своим искусством предоставлялась певцам в каденциях, которыми завершались основные разделы арий. В некоторых ариях «Квинта Фабия» встречается до четырех каденций, достигающих иногда довольно значительной протяженности. Виртуозный элемент отсутствует только в партии Марка Фабия, по-видимому, исполнявшейся певцом со скромными вокальными данными.

Образы этой оперы Бортнянского типизированы и по существу являются лишь носителями определенных душевных качеств и аффектов. Таковы герой, попавший в беду и несправедливо гонимый, его верная, твердая в своем чувстве жена или возлюбленная, суровый, но смягчающийся под конец властитель. Все это, по существу, фигуры, типичные для оперы-серии и

Rezitative zurück, die manchmal in ausgedehnte pathetische Monologe übergehen.

Die Arien sind meist in der traditionellen Da-Capo-Form geschrieben. Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich diese Form jedoch weiter und wurde flexibler, und es entstanden verschiedene von ihr abgeleitete Formen. So nähert sie sich manchmal der Sonatenform an, indem die zweite Struktur des ersten Abschnitts in die Dominante moduliert und thematisch erneuert wird. In anderen Fällen führt die Verdichtung des Volumens zu einer einfachen dreiteiligen oder zweistimmigen Form; auch andere Varianten sind zu finden.

Bortnjanski schrieb „Quinto Fabio“ mit Blick auf bestimmte Sänger und musste mit deren Anforderungen kalkulieren. Der Struktur der Gesangspartien nach zu urteilen, verfügten die Sänger der Hauptrollen in seiner Oper über große Stimmen mit weitem Tonumfang und virtuoser Technik, auch wenn sie nicht zu den Stars der ersten Größenordnung gehörten. Die Gelegenheit, ihre Kunst voll zur Geltung zu bringen, bekamen die Sänger in den Kadenzen, die die Hauptteile der Arien abschlossen. In einigen Arien des „Quinto Fabio“ gibt es bis zu vier Kadenzen, die manchmal eine beträchtliche Länge erreichen. Das virtuose Element fehlt nur in der Partie des Marcus Fabius, die offenbar von einem Sänger mit bescheidenen stimmlichen Daten gesungen wurde.

Die Bilder in Bortnjanskis Oper sind typisiert und im Grunde nur Träger bestimmter geistiger Eigenschaften und Affekte. Das sind der Held in Not und zu Unrecht verfolgt, seine treue, in seinen Gefühlen gefestigte Frau oder Geliebte, der strenge, aber am Ende nachgiebige Herrscher. All dies sind in der Tat typische Figuren der Opera seria, die von einem Werk zum anderen weitergegeben werden.



переходившие из одного произведения в другое.

Энергичная маршевая ритмика и мелодические обороты воинственно-фанфарного типа характерны для партии Квинта Фабия. Они лежат в основе его арии из II акта, где он просит разрешить ему вернуться на поле битвы, обращаясь сначала к диктатору, затем к отцу, жене. Ария отступает от обычной структуры *da capo* и представляет собой сложную форму, основанную на чередовании темпов: медленно — быстро — медленно — быстро (пример 84 а, б).

В сценах с Эмилией Квинт Фабий охарактеризован с иной стороны — как нежный любящий муж и заботливый отец. Именно эти моменты его партии наиболее удались Бортнянскому. Мягким проникновенным лиризмом, сдержанным благородством выражения привлекает его ария из того же действия «Дорогая, успокойся, перестань негодовать, милая» (пример 85).

К лучшим местам оперы принадлежат два дуэта Эмили и Квинта Фабия, особенно второй — «Будь спокойна, мое сокровище», написанный в ми-бемоль мажоре — тональности, к которой Бортнянский часто прибегал и впоследствии для передачи состояний нежной просветленной скорби или мечтательного созерцания. Дуэт служит заключением большой драматической сцены прощания супругов — речитатива *accompagnato*. В основной части дуэта — проникновенно-сосредоточенном *Largo*, написанном в форме рондо, — главенствует партия Квинта Фабия и только во втором эпизоде к его голосу присоединяется голос Эмили. Плавно развертывающаяся тема рефрена звучит широко и спокойно

Der schwungvolle Marschrhythmus und die melodischen Wendungen vom Typus der Kriegs- und Fanfarenmusik sind charakteristisch für die Rolle des Quinto Fabio. Sie bilden die Grundlage für seine Arie aus dem II. Akt, in der er um die Erlaubnis bittet, auf das Schlachtfeld zurückzukehren, wobei er sich zunächst an den Diktator, dann an seinen Vater und seine Frau wendet. Die Arie weicht von der üblichen *da capo*-Struktur ab und ist eine komplexe Form, die auf wechselnden Tempi basiert: langsam - schnell - langsam - schnell (Beispiel 84 a, b).

In den Szenen mit Emilia wird Quinto Fabio aus einer anderen Perspektive charakterisiert - als zärtlich liebender Ehemann und fürsorglicher Vater. Es waren diese Momente in seiner Rolle, in denen Bortnjanski am erfolgreichsten war. Seine Arie aus demselben Satz, „Liebling, beruhige dich, hör auf, dich zu entrüsten, mein Liebes“ (Beispiel 85), besticht durch eine sanfte, durchdringende Lyrik und eine zurückhaltende Noblesse des Ausdrucks.

Zu den besten Teilen der Oper gehören die beiden Duette von Emilia und Quinto Fabio, insbesondere das zweite, „Sei still, mein Schatz“, das in Es-Dur-Tonalität geschrieben ist, auf die Bortnjanski später oft zurückgriff, um Zustände sanfter erleuchteter Trauer oder träumerischer Kontemplation zu vermitteln. Das Duett dient als Abschluss einer großen dramatischen Szene des Abschieds des Paares - ein Rezitativ *accompagnato*. Im Hauptteil des Duetts - dem innigen und zentrierten *Largo*, das in Form eines Rondos geschrieben ist - dominiert der Part von Quinto Fabio, und erst in der zweiten Episode gesellt sich zu seiner Stimme die von Emilia. Das sich sanft entfaltende Thema des Refrains klingt breit und ruhig (Beispiel 86). Erst in der Episode erscheinen aufgeregtere,

(пример 86). Лишь в эпизоде появляются более взволнованные патетические интонации (пример 87). Завершается дуэт традиционно бравурным *Allagro assai*.

Если в образе Квинта Фабия господствует все же героическое начало, то Эмилия обрисована преимущественно мягкими лирическими тонами. За исключением бравурной арии из I действия «Все сильнее становится тяжкая тревога» ее партия отличается неторопливым певучим характером, и даже там, где слова говорят о волнении и отчаянии, музыка сохраняет спокойную ясность выражения (пример 88).

Партия Люция Папирия, по имени которого названо оригинальное либретто Дзено, по-видимому, была несколько урезана в новой редакции 70-х годов. Поэтому испытываемая им внутренняя борьба выявлена недостаточно полно и ярко. На протяжении двух первых действий он остается непреклонным блюстителем закона и отвергает все мольбы о смягчении участи Квинта Фабия. Только последняя его ария, помещенная перед заключительной сценой III акта, раскрывает перед слушателем мучительные душевные терзания, казалось бы, не знающего жалости деспота. Впрочем, это выражено больше в словах, чем в музыке, нигде не достигающей подлинного драматизма.

Как типичная опера-серия, «Квинт Фабий» был рассчитан на пышную постановку с эффектными декорациями и передвижениями больших сценических масс, среди которых солдаты, ликторы, самнитские рабы, члены магистрата, римский плебс. Однако присутствующий на сцене народ — лишь немая толпа статистов, не принимающих участия в действии.

В числе исполнителей «Квинта Фабия» афиша указывает группу танцоров, но партитура Бортнянского

pathetischere Intonationen (Beispiel 87). Das Duett schließt mit dem traditionell bravourösen *Allagro assai*.

Während in der Figur des Quinto Fabio noch das heroische Element dominiert, wird Emilia in überwiegend weichen, lyrischen Tönen dargestellt. Mit Ausnahme der Bravourarie aus dem I. Akt, „Die Angst wird immer stärker“, zeichnet sich ihre Partie durch einen gemächlichen, sanglichen Charakter aus, und selbst dort, wo die Worte von Aufregung und Verzweiflung sprechen, behält die Musik eine ruhige Klarheit des Ausdrucks bei (Beispiel 88).

Die Rolle des Lucius Papirius, nach dem das ursprüngliche Libretto von Zeno benannt ist, scheint in der Neuausgabe der 70er Jahre etwas gekürzt worden zu sein. Der innere Kampf, den er durchlebt, wird daher nicht vollständig und anschaulich dargestellt. In den ersten beiden Akten bleibt er ein unnachgiebiger Hüter des Gesetzes und weist alle Bitten zurück, das Schicksal von Quinto Fabio zu mildern. Erst seine letzte Arie, die der Schlusszene des III. Aktes vorangestellt ist, offenbart dem Hörer die quälenden seelischen Qualen eines Despoten, der kein Mitleid zu kennen scheint. Dies wird jedoch mehr in Worten als in der Musik ausgedrückt, die nirgends eine wirkliche Dramatik erreicht.

Als typische Opera-Seria war „Quinto Fabio“ für eine aufwändige Inszenierung mit spektakulären Kulissen und großen Menschenmengen auf der Bühne konzipiert, darunter Soldaten, Liktoren, samnitische Sklaven, Mitglieder des Magistrats und den römischen Plebs. Die Menschen auf der Bühne sind jedoch nur eine stumme Schar von Statisten, die sich nicht an der Handlung beteiligen.

Auf dem Spielplan ist unter den Darstellern von „Quinto Fabio“ eine Gruppe von Tänzern aufgeführt, aber

не содержит балетных номеров. Это можно объяснить тем, что музыка балетных интермедий и заключительного дивертисмента сочинялась обычно не самим автором оперы, а другим композитором, специально привлекавшимся для данной цели. Очевидно, и Бортнянский сам не писал в «Квинте Фабии» эти вставные хореографические эпизоды.

Оркестр «Квинта Фабия» традиционен для итальянской оперы. В основе его струнная группа, к которой присоединяются две флейты, два гобоя, фагот и две валторны. При этом флейты и гобои никогда не играют вместе. Певцов сопровождают большей частью одни струнные. В полном виде (со сделанной оговоркой относительно флейт и гобоев) оркестр выступает только в развернутых ритурнелях арий и немногих самостоятельных оркестровых эпизодах. К ним относится прежде всего увертюра, написанная в форме старой итальянской «симфонии», но с более четко определившейся структурой отдельных частей: первая часть представляет собой сонатное *allegro* без разработки, вторая—*рондо* в темпе *Andantino*, третья — *Presto* в трехчастной форме. Кроме того, в опере есть два миниатюрных марша.

Бортнянский очень экономно пользуется солирующими инструментами в сопровождении вокальных партий. Тем более обращает на себя внимание большое соло фагота в речитативной сцене Эмилии из III акта, представляющее если не исключительный, то весьма редкий случай в итальянской опере XVIII века. В качестве мелодического инструмента выступает фагот и в сцене Эмилии и Квинта Фабия, заключающей II акт оперы, где он удваивает двумя октавами ниже

Bortnjanskis Partitur enthält keine Balletnummern. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Musik für die Balletteinlagen und das abschließende Divertissement in der Regel nicht vom Autor der Oper selbst, sondern von einem anderen, eigens für diesen Zweck engagierten Komponisten komponiert wurde. Offensichtlich hat Bortnjanski diese eingefügten choreographischen Episoden in „Quinto Fabio“ nicht selbst geschrieben.

Das Orchester des „Quinto Fabio“ ist eine traditionelle Besetzung für die italienische Oper. Sie besteht aus einer Streichergruppe, zu der zwei Flöten, zwei Oboen, ein Fagott und zwei Hörner hinzukommen. Die Flöten und Oboen werden nie gemeinsam gespielt. Die Sänger werden größtenteils nur von den Streichern begleitet. In seiner vollständigen Form (mit einem Vorbehalt bezüglich der Flöten und Oboen) erscheint das Orchester nur in den ausgedehnten Ritournellen der Arien und in einigen unabhängigen orchestralen Episoden. Dazu gehört vor allem die Ouvertüre, die in der Form der alten italienischen „Symphonie“ geschrieben ist, aber eine klarere Struktur der einzelnen Teile aufweist: der erste Teil ist ein Sonatenallegro ohne Durchführung, der zweite ein Rondo im *Andantino*-Tempo, der dritte ein *Presto* in dreiteiliger Form. Außerdem gibt es in der Oper zwei Miniaturmärsche.

Bortnjanski setzt die Soloinstrumente zur Begleitung der Gesangspartien sehr sparsam ein. Umso bemerkenswerter ist das große Fagottsolo in der Rezitativszene der Emilia aus dem III. Akt, ein sehr seltener, wenn nicht gar außergewöhnlicher Fall in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts darstellt. Das Fagott erscheint auch als melodisches Instrument in der Szene von Emilia und Quinto Fabio, die den II. Akt der Oper abschließt, wo es den Part der ersten Geigen und der Flöte zwei Oktaven tiefer verdoppelt. Es ist schwer

партию первых скрипок и флейты. Трудно сказать, проявилось ли в этом особое пристрастие композитора к тембру фагота или просто в оркестре герцогского театра Мадены был хороший фаготист и Бортнянский хотел предоставить ему возможность показать свое искусство.

Создавая «Квинта Фабия», Бортнянский не ставил перед собой новаторских задач и оставался на почве сложившейся традиции. Но в пределах этой традиции ему удалось создать произведение мастерское и стоящее вполне на уровне своего времени.

### 3.

В 1779 году Бортнянский вернулся в Россию, имея уже довольно значительный творческий багаж и репутацию талантливого мастера. В Петербурге были, по-видимому, слышаны о его успехах, о чем свидетельствует весьма уважительный тон адресованного ему письма директора придворных театров И. П. Елагина. Рекомендую Бортнянскому приехать по возможности без промедления, Елагин писал: «Первое, что в вас настает великая нужда, второе, что сие послужит последующему непременно вашему счастью и в основании части вашей навсегда...»<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Полный текст письма, датированного 9 апреля 1779 года, см.: 167.

По возвращении на родину Бортнянский был назначен капельмейстером Придворной капеллы, с которой оставался связан до конца своей жизни. В начале 80-х появляются его первые сочинения на русские богослужебные тексты<sup>13</sup>.

zu sagen, ob sich hier die besondere Vorliebe des Komponisten für das Timbre des Fagotts manifestierte oder ob es im Orchester des Herzoglichen Theaters von Madena einfach einen guten Fagottisten gab und Bortnjanski ihm die Gelegenheit geben wollte, seine Kunst zu zeigen.

Bei der Komposition von „Quinto Fabio“ stellte sich Bortnjanski keine innovativen Aufgaben und blieb auf der Grundlage der etablierten Tradition. Doch innerhalb dieser Tradition gelang es ihm, ein meisterhaftes Werk zu schaffen, das seiner Zeit durchaus ebenbürtig ist.

### 3.

1779 kehrte Bortnjanski nach Russland zurück, bereits mit einem beträchtlichen kreativen Gepäck und dem Ruf eines begabten Meisters. In St. Petersburg hatte man offenbar von seinen Erfolgen gehört, wie der sehr respektvolle Ton des Briefes beweist, den der Direktor des Hoftheaters, I. P. Jelagin, an ihn richtete. Indem er Bortnjanski empfahl, so schnell wie möglich und ohne Verzögerung zu kommen, schrieb Jelagin: „Erstens, dass Sie in großer Not sind, zweitens, dass dies im Folgenden unentbehrlich Ihrem Glück und der Gründung Ihrer Rolle für immer dienen wird ...“<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Für den vollständigen Text des Schreibens vom 9. April 1779 siehe: 167.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde Bortnjanski zum Kapellmeister der Hofkapelle ernannt, mit der er bis an sein Lebensende verbunden blieb. In den frühen 80er Jahren erschienen seine ersten Kompositionen über russische liturgische Texte<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> В «С.-Петербургских ведомостях» от 26 июля 1782 года упомянута «Херувимская» Бортнянского; в следующем году там же объявлялось о его песнопении «Да исправится молитва моя».

В круг его обязанностей входило также разучивание хоров для опер, шедших на придворной сцене, и подготовка оперных певцов из числа молодых певчих. В указе Екатерины II от 12 июля 1783 года о деятельности Театрального комитета отмечалось: «Как при церковной придворной музыке ныне состоит, да и впредь потребен искусный капельмейстер, то и нужно, чтоб те из певчих, кои отменную способность и прилежание окажут в музыке, так оной обучаемы были, чтоб, в случае надобности можно было их употребить в операх, особливо же когда российские умножатся» (9, III, 114).

В 1784 году к этому прибавилась еще служба при «малом дворе» наследника Павла. Находясь в натянутых отношениях с матерью — императрицей, Павел жил на известном отдалении от столицы в своей резиденции Павловске, подаренном ему Екатериной II в 1777 году по случаю рождения у него сына Александра. Несколькими годами позднее Павлу была дарована также Гатчина. Здесь сложилась своя жизнь, образовался постоянный круг посетителей и приближенных, Большое место во времяпрепровождении «малого двора» занимала музыка.

Вторая жена Павла Мария Федоровна любила музицировать, играла на клавесине, училась играть на арфе. Среди участников, павловских вечеров были смолянки Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова, отличившиеся еще в годы своего обучения в институте как одаренные

<sup>13</sup> In der „St. Petersburger Wedomosti“ vom 26. Juli 1782 wurde Bortnjanskis „Cherubim- Hymnus“ erwähnt; im folgenden Jahr wurde dort sein Gesang „Mein Gebet soll sich errichten“ angekündigt.

Zu seinen Aufgaben gehörte auch das Einstudieren von Chören für Opern, die auf der Hofbühne aufgeführt wurden, und die Ausbildung von Opernsängern aus dem Kreis der jungen Sängerinnen und Sänger. Im Dekret Katharinas II. vom 12. Juli 1783 über die Tätigkeit des Theaterkomitees heißt es: „Da die kirchliche Hofmusik jetzt einen geschickten Kapellmeister hat und auch in Zukunft brauchen wird, ist es notwendig, dass diejenigen der Sänger, die ausgezeichnete Fähigkeiten und Fleiß in der Musik zeigen werden, so in der Musik ausgebildet werden, dass man sie, wenn nötig, in Opern einsetzen kann, besonders wenn sich die russischen Opern vermehren“ (9, III, 114).

Im Jahr 1784 kam noch der Dienst am „kleinen Hof“ des Thronfolgers Paul hinzu. Aufgrund der angespannten Beziehungen zu seiner Mutter - der Kaiserin - lebte Paul in beträchtlicher Entfernung von der Hauptstadt in seiner Residenz Pawlowsk, die ihm Katharina II. 1777 anlässlich der Geburt seines Sohnes Alexander geschenkt hatte. Einige Jahre später erhielt Paul auch Gatschina. Hier entwickelte sich ein Eigenleben, es bildete sich ein ständiger Kreis von Besuchern und Nahestenden, die Musik nahm einen großen Platz im Zeitvertreib des „kleinen Hofes“ ein.

Pauls zweite Frau Maria Fjodorowna liebte die Musik, spielte Cembalo und erlernte das Harfenspiel. Zu den Teilnehmern von Pauls Abenden gehörten die Smolenskerinnen J. I. Nelidowa und N. S. Borschtschowa, die sich während ihrer Studienjahre am Institut als begabte Schauspielerinnen

актрисы и певицы, известная любительница-арфистка Г. И. Алымова, граф Г. И. Чернышев, хорошо игравший на клавесине, и другие.

В качестве придворного клавесиниста и композитора «малого двора» Бортнянский сменил Паизиелло, у которого училась Мария Федоровна до его отъезда из России. Для нее Паизиелло написал теоретическое пособие по генералбасу, а также ряд клавесинных пьес, которые были объединены им в сборник и изданы позже в Париже.

Аналогичный сборник был создан Бортнянским. Он включал пять сонат и концерт для клавесина, три сонаты для клавесина с облигатной скрипкой, квартет, квинтет (также с участием клавесина) и несколько отдельных пьес и переложений духовных песнопений. Описанный Финдейзенем в 1911 году (234), сборник уже в 20-х годах оказался утраченным. Известны только три сонаты, сохранившиеся в списках и ставшие теперь уже хрестоматийными <sup>14</sup>.

<sup>14</sup> В приложении ко второму тому «Очерков по истории музыки в России» Финдейзена помещен также тематический каталог всего сборника.

Клавирные сонаты Бортнянского стилистически близки раннему Моцарту или младшему из сыновей И. С. Баха — Иоганну Кристиану, называемому «миланским». Для них характерны мягкая, порой чувствительно окрашенная певучесть, легкость и изящество рисунка. При общем светлом и спокойном колорите музыки встречаются отдельные патетические обороты. Создавая свой сборник для великой княгини Марии Федоровны, Бортнянский должен был считаться с ее техническими возможностями. Этим объясняется

und Sängerinnen hervortaten, die berühmte Amateur-Harfenistin G. I. Aljmowa, Graf G. I. Tschernyschew, der gut Cembalo spielte, und andere.

Als Hofcembalist und Komponist des „kleinen Hofes“ trat Bortnjanski die Nachfolge von Paisiello an, bei dem Maria Feodorowna bis zu seiner Abreise aus Russland studiert hatte. Für sie schrieb Paisiello ein theoretisches Handbuch über den Generalbass sowie eine Reihe von Cembalostucken, die er in einer Sammlung zusammenfasste und später in Paris veröffentlichte.

Eine ähnliche Sammlung wurde von Bortnjanski zusammengestellt. Sie enthielt fünf Sonaten und ein Konzert für Cembalo, drei Sonaten für Cembalo mit obligater Violine, ein Quartett, ein Quintett (ebenfalls mit Cembalo) sowie mehrere Einzelstücke und Bearbeitungen geistlicher Gesänge. Von Findeisen 1911 beschrieben (234), ist die Sammlung bereits in den 20er Jahren verloren gegangen. Es sind nur drei Sonaten bekannt, die in Folianten überliefert sind und heute Lehrbuchcharakter haben.

<sup>14</sup> Der Anhang zum zweiten Band von Findeisens „Essays zur Musikgeschichte Russlands“ enthält auch einen thematischen Katalog der gesamten Sammlung.

Bortnjanskis Klaviersonaten stehen stilistisch dem frühen Mozart oder Johann Christian Bach, dem jüngsten der Söhne Johann Sebastian Bachs, genannt „Mailänder“, nahe. Sie zeichnen sich durch einen weichen, manchmal sensibel gefärbten Wohlklang, Leichtigkeit und Anmut der Gestaltung aus. Bei der insgesamt leichten und ruhigen Färbung der Musik gibt es einzelne pathetische Wendungen. Bei der Gestaltung seiner Sammlung für die Großherzogin Maria Feodorowna musste Bortnjanski mit ihren technischen Fähigkeiten rechnen.

сравнительная простота изложения в его сонатах.

Из сохранившихся сонат Бортнянского только одна домажорная представляет собой полный трехчастный цикл, в котором как первая (*Allegro moderato*), так и вторая (*Adagio con espressione*) части написаны в старосонатной форме, а финал — в форме рондо с двумя эпизодами. Остальные две сонаты одночастные. Среди них выделяется соната фа мажор, отличающаяся относительной развитостью формы и разнообразием материала. Она написана в сложившейся классической форме сонатного *allegro*, причем взволнованная по тону минорная разработка создает контраст к ясному и оживленному характеру экспозиции и репризы.

В последующие годы Бортнянским были написаны для «малого двора» еще два крупных инструментальных произведения — квинтет (1787) и Концертная симфония (1790). Своеобразные составы этих ансамблей объясняются тем, что они создавались для определенных лиц — участников музыкальных вечеров в Павловске. В квинтете участвуют скрипка, виола да гамба, виолончель, арфа и фортепиано. Произведение это отличается высокой техникой ансамблевого письма, отдельные партии в нем дифференцированы, мелодически самостоятельны и вместе с тем хорошо уравновешены между собой. Основой ансамбля является фортепианная партия, которой принадлежит ведущая роль в произведении. Арфа большей частью удваивает или варьирует ее, придавая звучанию особую звонкость, а иногда выполняет аккомпанирующую функцию.

В квинтете три части: *Allegro moderato* в сонатной форме без разработки, трехчастное *Larghetto* с серединой развивающего типа и финальное рондо. По характеру

Диез объясняет сравнительно простую Exposition seiner Sonaten.

Von Bortnjanskis überlieferten Sonaten ist nur die C-Dur-Sonate ein vollständiger dreisätziger Zyklus, bei dem sowohl der erste (*Allegro moderato*) als auch der zweite Satz (*Adagio con espressione*) in der alten Sonatenform geschrieben sind, wobei das Finale die Form eines Rondos mit zwei Episoden hat. Die beiden anderen Sonaten sind einsätzig. Unter ihnen ragt die F-Dur-Sonate heraus, die sich durch eine relative Entwicklung der Form und eine Vielfalt des Materials auszeichnet. Sie ist in der bewährten klassischen Form des Sonatenallegros geschrieben, wobei die unruhige Moll-Durchführung einen Kontrast zum klaren und lebendigen Charakter von Exposition und Reprise bildet.

In den folgenden Jahren schrieb Bortnjanski zwei weitere große Instrumentalwerke für den „kleinen Hof“ - ein Quintett (1787) und eine Konzertsymphonie (1790). Die besonderen Kompositionen dieser Ensembles lassen sich dadurch erklären, dass sie für bestimmte Personen - Teilnehmer an Musikabenden in Pawlowsk - geschaffen wurden. Das Quintett besteht aus Violine, Viola da Gamba, Cello, Harfe und Klavier. Das Werk zeichnet sich durch eine hohe Technik des Zusammenspiels aus, die einzelnen Stimmen sind differenziert, melodisch unabhängig und gleichzeitig gut aufeinander abgestimmt. Die Basis des Ensembles ist der Klavierpart, der die Hauptrolle im Werk spielt. Die Harfe verdoppelt oder variiert ihn zumeist und verleiht ihm eine besondere Klangfülle, manchmal erfüllt sie auch eine begleitende Funktion.

Das Quintett besteht aus drei Sätzen: *Allegro moderato* in Sonatenform ohne Durchführung, einem dreiteiligen *Larghetto* mit einer sich entwickelnden Mitte und einem abschließenden Rondo.

тематического материала квинтет родствен клавирным сонатам Бортнянского, но масштабы его более развиты, а взаимодействие и соревнование отдельных инструментов придают музыке черты концертности, особенно ярко выраженные в первой части. Вторая часть — образец ясной просветленной лирики Бортнянского (пример 89).

Финал выдержан в характере стремительной темпераментной тарантеллы (пример 90).

Концертная симфония написана для двух скрипок, виолы да гамба, виолончели, арфы, фагота и piano organise — особой разновидности фортепиано с органными регистрами. Таким образом складывается полный состав струнного квартета (диапазон виолы да гамба приблизительно соответствует диапазону альты), а фагот усиливает басовую партию и придает ей большую густоту звучания.

Жанр концертной симфонии (*sinfonia concertata*), возникший во второй половине XVIII века, представлял собой нечто среднее между собственно симфонией и инструментальным концертом. В качестве солирующей в нем выступала группа инструментов, которая противопоставлялась оркестровому tutti. Бортнянский сохраняет этот принцип, но переносит его в плоскость камерного музицирования. Отдельные инструменты выступают самостоятельно или в различных соединениях и комбинациях, чередуясь с полной звучностью всего ансамбля. Ведущая роль принадлежит фортепиано и первой скрипке, отчасти фаготу, остальные инструменты группируются попарно; вторая скрипка с первой, виолончель с виолой да гамба, виола да гамба со второй скрипкой и т. д.

Von der Art des thematischen Materials her ähnelt das Quintett den Klaviersonaten von Bortnjanski, aber die Skala ist weiter entwickelt, und die Interaktion und der Wettbewerb zwischen den einzelnen Instrumenten verleiht der Musik konzertante Züge, die besonders im ersten Satz deutlich zum Ausdruck kommen. Der zweite Satz ist ein Beispiel für Bortnjanskis klarer, aufgeklärter Lyrik (Beispiel 89).

Das Finale hat den Charakter einer rasanten, temperamentvollen Tarantella (Beispiel 90).

Die Konzertsymphonie wurde für zwei Violinen, Viola da Gamba, Violoncello, Harfe, Fagott und Piano organise - eine besondere Art von Klavier mit Orgelregistern - geschrieben. Auf diese Weise entsteht ein komplettes Streichquartett (der Tonumfang der Viola da gamba entspricht in etwa dem der Viola), während das Fagott die Bassstimme verstärkt und ihr einen dickeren Klang verleiht.

Die Gattung der Konzertsymphonie (*sinfonia concertata*), die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkam, war eine Zwischenform zwischen der eigentlichen Symphonie und dem Instrumentalkonzert. Im Gegensatz zum Tutti des Orchesters trat hier eine Instrumentengruppe als Solist auf. Bortnjanski behält dieses Prinzip bei, überträgt es aber auf die Kammermusik. Die einzelnen Instrumente treten unabhängig voneinander oder in verschiedenen Verbindungen und Kombinationen auf und wechseln sich mit dem vollen Klang des gesamten Ensembles ab. Die Hauptrolle spielen das Klavier und die erste Violine, teilweise auch das Fagott, während die anderen Instrumente paarweise eingesetzt werden: die zweite Violine mit der ersten Violine, das Cello mit der Viola da gamba, die Viola da gamba mit der zweiten Violine usw.



Одно из лучших, произведений русской инструментальной музыки доглинкинского периода, симфония Бортнянского отличается блеском, праздничностью звучания, яркой тембровой изобретательностью. Композитор мастерски использует средства находившегося в его распоряжении ансамбля. В общем колорите музыки и характере тематического материала можно легко услышать отзвуки его итальянских впечатлений. Темы первой части — Allegro maestoso, основанные на коротких острых мотивах, характерны для оперы-буффа. Контраст между главной и побочной партиями, подчеркивается противопоставлением шумному tutti легкого и прозрачного звучания солирующих струнных, прерываемого короткими бурными взрывами tutti (пример 91 а, б).

Вторая часть—певучая мечтательная сицилиана, мягкая и несколько приглушенная по звучанию. Арфа с ее звонким тембром на протяжении всей части паузирует. Зато приобретает важное значение партия фагота, который ведет мелодическую линию вместе со скрипками и фортепиано, а в отдельных местах ему поручаются самостоятельные сольные эпизоды (пример 92 а, б).

Веселый оживленный финал написан в форме рондо с тремя эпизодами. Тему рефрена излагает фортепиано с сопровождением струнных, затем она подхватывается tutti (пример 93).

С середины 80-х годов при «малом дворе» входят в обыкновение театральные представления, разыгрываемые «благородными» любителями. Театр был в то время «забавой по моде», как замечает постоянный участник домашних любительских спектаклей поэт и актер князь И. М. Долгоруков.

Als eines der schönsten Werke der russischen Instrumentalmusik der Doglinka-Periode zeichnet sich Bortnjanskis Sinfonie durch ihre Brillanz, ihren festlichen Klang und ihren lebendigen klanglichen Einfallsreichtum aus. Der Komponist setzt die ihm zur Verfügung stehenden Mittel des Ensembles meisterhaft ein. In der allgemeinen Farbe der Musik und in der Art des thematischen Materials kann man leicht Anklänge an seine italienischen Eindrücke hören. Die Themen des ersten Satzes, Allegro maestoso, die auf kurzen, scharfen Motiven basieren, sind charakteristisch für die Opera buffa. Der Kontrast zwischen Haupt- und Nebenstimmen wird durch den Gegensatz zwischen dem lärmenden Tutti und dem leichten und transparenten Klang der Solostreicher betont, der durch kurze heftige Explosionen des Tutti unterbrochen wird (Beispiel 91 a, b).

Der zweite Satz ist eine verträumte, sangliche Siciliana, weich und etwas gedämpft im Klang. Die Harfe mit ihrem klingenden Timbre pausiert während des gesamten Abschnitts. Die Fagottstimme wird jedoch wichtig und führt die melodische Linie zusammen mit den Violinen und dem Klavier, und an einigen Stellen erhält sie eigenständige Soloepisoden (Beispiel 92 a, b).

Das heitere, lebhaftes Finale ist in Rondoform mit drei Episoden geschrieben. Das Thema des Refrains wird vom Klavier mit Streicherbegleitung vorgetragen und dann durch das Tutti aufgegriffen (Beispiel 93).

Ab Mitte der 80er Jahre wurden Theateraufführungen von „edlen“ Amateuren am „kleinen Hof“ alltäglich. Theater war zu dieser Zeit „ein modisches Vergnügen“, wie ein regelmäßiger Teilnehmer von Amateur-Heimvorstellungen, der Dichter und Schauspieler Fürst I. M. Dolgorukow, feststellte. „... Theatralisches Talent“,

«...Дарование театральное,— писал он в своих воспоминаниях, — было тогда заметно в людях благородных; оно давало им особенную цену в отборных обществах» (86, 77). Среди посетителей «малого двора» был ряд лиц, в той или иной мере обладавших актерским дарованием или, по крайней мере, склонностью к «лицедействованию». К их числу принадлежал и цитированный автор.

Из воспоминаний того же Долгорукова мы узнаем о спектакле, данном летом 1786 года в Гатчине по случаю именин наследника и включавшем драму «Честный преступник», а в дополнение к ней «оперу небольшую с ариями и куплетами в честь героя торжества великому князю» (86, 79). Долгое время оставалось неясным, о каком именно произведении идет речь, так как партитура оперы была неизвестна, а источники XVIII века не сообщают даже ее названия. Финдейзен писал о «недавно найденной музыке Бортнянского к комедии „La fête de seigneur“, сочиненной и поставленной в Павловске в 1786 г.» (232, 276)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Указание на титульном листе партитуры Павловска как места постановки оперы А. С. Розанов объясняет тем, что она могла быть исполнена там после гатчинской премьеры (191, 12). Можно допустить также, что первоначально постановка планировалась в Павловске, а затем по каким-то причинам, была перенесена в Гатчину.

Но обнаруженный Финдейзеном экземпляр содержал только увертюру, балетные номера и заключительный водевиль. Поэтому исследователь определяет жанр «Празднества сеньора» как музыку к комедии, а не оперу. И лишь в 1949 году В. М. Богдановым-Березовским была

schrieb er in seinen Erinnerungen, „machte sich damals bei Leuten von adliger Geburt bemerkbar; es verschaffte ihnen einen besonderen Preis in erlesenen Gesellschaften“ (86, 77). Unter den Besuchern des „kleinen Hofes“ gab es eine Reihe von Personen, die mehr oder weniger großes schauspielerisches Talent oder zumindest eine Neigung zur „Schauspielerei“ besaßen. Der zitierte Autor gehörte zu ihnen.

Aus den Erinnerungen desselben Dolgorukow erfahren wir von einer Aufführung, die im Sommer 1786 in Gatschina anlässlich des Geburtstags des Thronfolgers stattfand und die das Drama „Der ehrliche Verbrecher“ und zusätzlich „eine kleine Oper mit Arien und Couplets zu Ehren des Helden der Feier, des Großfürsten“ enthielt (86, 79). Lange Zeit blieb unklar, um welches Werk es sich handelt, denn die Partitur der Oper war unbekannt, und die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Quellen geben nicht einmal ihren Titel an. Findeisen schrieb über „kürzlich gefundene Musik von Bortnjanski für die Komödie „La fête de seigneur“, komponiert und aufgeführt in Pawlowsk 1786“ (232, 276)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> A. S. Rosanow erklärt die Angabe auf dem Titelblatt der Partitur von Pawlowsk als Aufführungsort der Oper damit, dass sie nach der Premiere in Gatschina dort aufgeführt worden sein könnte (191, 12). Es kann auch angenommen werden, dass die Inszenierung ursprünglich in Pawlowsk geplant war und dann aus irgendeinem Grund nach Gatschina verlegt wurde.

Die von Findeisen entdeckte Kopie enthielt jedoch nur die Ouvertüre, Balletnummern und das abschließende Vaudeville. Daher definiert der Forscher das Genre der „Feier des Herrn“ als Musik für eine Komödie, nicht für eine Oper. Erst 1949 fand W. M. Bogdanow-Beresowski die Partitur der Oper, die es

найдена партитура оперы, позволяющая составить о ней полное и верное представление.

Как и остальные произведения, поставленные при «малом дворе» силами любителей, «Празднество сеньора» написано и исполнялось на французском языке. Автором либретто Долгоруков называет графа Г. И. Чернышева — «обер балагура придворного», по его характеристике. Некоторые свидетельства указывают на участие в сочинении текста оперы также и других лиц (см.: 191, 9). Известны и имена ее исполнителей, в числе которых были уже упомянутые выше «монастырки» (воспитанницы Смольного института), а в мужских ролях выступали представители самых видных аристократических фамилий—П. М. Волконский, Н. А. Голицын, И. М. Долгоруков и другие.

Сюжет «Празднества сеньора» очень несложен<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Текст разговорных диалогов не сохранился, но общий ход действия можно восстановить по содержанию вокальных номеров.

Счастливые поселяне, ожидая приезда своего господина, радуются и веселятся. Среди них две молодые пары, готовящиеся стать супругами, — Бабетта и Люка́, Аннетта и Любен. Им противопоставлена комическая фигура приказчика де ля Жаннотьера, который также любит Аннетту, но во всем терпит неудачу. «Колдун» Грипуйль предсказывает судьбу участников пьесы, но его высмеивает Люка́. Остальные персонажи играют более или менее второстепенную роль. Завершается опера приветственным хором сеньору, после чего следует балетный дивертисмент.

«Назвать „Празднество сеньора“ оперой,—пишет А. С. Розанов,—

ermöglicht, sich ein vollständiges und korrektes Bild von ihr zu machen.

Wie die anderen Werke, die am „kleinen Hof“ von Amateuren inszeniert wurden, wurde auch „Das Fest des Herrn“ in französischer Sprache geschrieben und aufgeführt. Der Autor des Librettos Dolgorukow nennt den Grafen G. I. Tschernyschew - laut seiner Charakterisierung „der Oberpossenreiter des Hofes“. Einige Hinweise deuten darauf hin, dass auch andere Personen an der Abfassung des Operntextes beteiligt waren (siehe: 191, 9). Auch die Namen der Darsteller sind bekannt, darunter die bereits erwähnten „Klosterschülerinnen“ (Studentinnen des Smolny-Instituts), während die männlichen Rollen von Vertretern der prominentesten Adelsfamilien gespielt wurden - P. M. Wolkonski, N. A. Golizyn, I. M. Dolgorukow und andere.

Die Handlung von „Das Fest des Herrn“ ist sehr einfach<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Der Text der gesprochenen Dialoge ist nicht überliefert, aber der allgemeine Handlungsverlauf lässt sich aus dem Inhalt der Gesangsnummern rekonstruieren.

Die glücklichen Dorfbewohner, die die Ankunft ihres Herrn erwarten, freuen sich und jubeln. Unter ihnen befinden sich zwei junge Paare, die sich auf die Hochzeit vorbereiten - Babette und Lucá, Annette und Lubin. Ihnen gegenüber steht die komische Figur des Schreibers de la Jeannotiere, der auch Annette liebt, aber in allem versagt. Der „Zauberer“ Gripouille sagt das Schicksal der Teilnehmer des Stücks voraus, wird aber von Lucá lächerlich gemacht. Die anderen Figuren spielen eine mehr oder weniger kleine Rolle. Die Oper endet mit einem Chor von Grüßen an den Herrn, gefolgt von einem Ballettdivertissement.

„A. S. Rosanow schreibt, dass „Das Fest des Herrn“ nur als Oper bezeichnet

можно лишь с натяжкой. В музыкально-драматургическом отношении это, в сущности, растянутая на три действия интермедия-пастораль, написанная по французским образцам... Отдельные сцены были, по-видимому, объединены лишь общим сюжетным мотивом: радостным ожиданием приезда сеньора в день праздника» (191, 21).

По своему строению «Празднество сеньора» принадлежит к типу комедии с песнями (*comédie mêlée d'ariettes*), явившейся прототипом французской комической оперы: разговорные сцены чередуются с небольшими и несложными по фактуре вокальными номерами песенного характера<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Несколько номеров оперы напечатано в приложении к цитированной статье А. С. Розанова (191).

Как правило, эти номера написаны в двухили трехчастной форме, иногда в форме рондо. Таковы же два простеньких дуэта и несколько хоровых эпизодов.

В некоторых номерах оперы Бортнянский использует формы и ритмы, характерные для французской песни; таковы, например, наивная ариетта Перетты в размере 6/8 или хор из I действия, напоминающий французскую хороводную песню (пример 94).

Несмотря на свою простоту и непритязательность, музыка «Празднества сеньора» привлекает изяществом, благородством мелодического языка, тонкостью отделки.

Из инструментальных номеров оперы самым крупным является увертюра, которая, однако, не была написана специально для данного случая. Бортнянский просто перенес в партитуру «Празднества сеньора»

werden kann. Musikalisch und dramaturgisch handelt es sich im Wesentlichen um eine Zwischenspiel-Pastorale in drei Akten, geschrieben nach französischem Vorbild .... Die einzelnen Szenen waren offenbar nur durch ein gemeinsames Handlungsmotiv verbunden: die freudige Erwartung der Ankunft des Herrn am Festtag“ (191, 21).

Von der Struktur her gehört „Das Fest des Herrn“ zum Typus der Komödie mit Liedern (*comédie mêlée d'ariettes*), die der Prototyp der französischen komischen Oper war: Gesprächsszenen wechseln sich mit kleinen und unkomplizierten Gesangsnummern eines Liedcharakters ab<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Mehrere Nummern der Oper sind im Anhang des zitierten Artikels von A. S. Rosanow (191) abgedruckt.

Diese Nummern sind in der Regel zwei- oder dreistimmig, manchmal in Rondoform geschrieben. Außerdem gibt es zwei einfache Duette und einige wenige Chorepisoden.

In einigen Nummern der Oper verwendet Bortnjanski Formen und Rhythmen, die für das französische Liedgut charakteristisch sind, wie Perettas naive Arietta im 6/8-Takt oder der an einen französischen Reigen erinnernde Chor aus dem ersten Akt (Beispiel 94).

Trotz ihrer Einfachheit und Unprätentiosität besticht die Musik des „Festes des Herrn“ durch ihre Eleganz, die Noblesse der melodischen Sprache und die Subtilität der Ausführung.

Von den Instrumentalnummern der Oper ist die Ouvertüre die größte, die jedoch nicht speziell für diesen Anlass geschrieben wurde. Bortnjanski übertrug einfach den ersten Teil der eröffnenden

первый раздел вступительной «симфонии» из «Квинта Фабия».

Более значительна следующая опера Бортнянского «Сокол», которая была поставлена в Павловске 11 октября того же 1786 года и затем неоднократно повторялась. Либретто «Сокола» написал Ф. Г. Лафермьер, состоявший на службе при «малом дворе» в должности преподавателя французской литературы, библиотекаря и чтеца. Воспитанник Страсбургского университета, неоднократно бывавший в Париже, где он встречался с Дидро, д'Аламбером и Гриммом, Лафермьер был человеком широкого кругозора и передовых взглядов (см.: 192). Он занимался литературной деятельностью; некоторые его сочинения были даже напечатаны в Париже, хотя и не несут следов яркой творческой индивидуальности.

В основу либретто «Сокола» положен сюжет одной из новелл Боккаччо, послужившей материалом для многочисленных переработок и подражаний в западноевропейской литературе и драматургии XVII—XVIII веков (см.: 38, 696—697).

Вкратце действие оперы сводится к следующему<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Полный текст либретто не сохранился, но А. С. Розановым была найдена рукопись I акта и части II акта, по которой легко восстановить и дальнейший ход действия.

Флорентийский дворянин Федерик безнадежно влюблен в молодую вдову Эльвиру, которая решила посвятить свою жизнь сыну и не допускает мысли о замужестве. Разорившись на празднествах и балах, устраиваемых в честь возлюбленной, Федерик удаляется в уединенную сельскую местность со своим верным слугой Педрилло и

„Синфоние“ aus „Quinto Fabio“ in die Partitur von „Das Fest des Herrn“.

Von größerer Bedeutung ist Bortnjanskis nächste Oper „Der Falke“, die am 11. Oktober 1786 in Pawlowsk uraufgeführt und anschließend mehrmals wiederholt wurde. Das Libretto von „Der Falke“ stammt von F. H. Lafermière, der als Lehrer für französische Literatur, Bibliothekar und Lektor in den Diensten des „kleinen Hofes“ stand. Lafermière, der an der Universität Straßburg ausgebildet wurde und nach Paris gereist war, wo er Diderot, d'Alambert und Grimm kennenlernte, war ein Mann mit weitreichenden Perspektiven und fortschrittlichen Ansichten (siehe: 192). Er war literarisch tätig; einige seiner Werke wurden sogar in Paris gedruckt, obwohl sie keine Spuren einer lebhaften schöpferischen Persönlichkeit aufweisen.

Das Libretto von „Der Falke“ basiert auf der Handlung einer der Kurzgeschichten von Boccaccio, die in der westeuropäischen Literatur und im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts zahlreiche Bearbeitungen und Nachahmungen hervorgebracht hat (siehe: 38, 696-697).

Die Handlung der Oper lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Der vollständige Text des Librettos ist nicht erhalten, aber A. S. Rosanow fand ein Manuskript des I. Aktes und eines Teils des II. Aktes, aus dem sich der weitere Verlauf der Handlung leicht rekonstruieren lässt.

Fédérigo, ein Florentiner Adliger, ist hoffnungslos in die junge Witwe Elvira verliebt, die beschlossen hat, ihr Leben ihrem Sohn zu widmen und den Gedanken an eine Heirat nicht zulässt. Von den Festen und Bällen zu Ehren seiner Geliebten ruiniert, zieht sich Fédérigo mit seinem treuen Diener Pedrillo und dem einzigen Schatz, den sie noch haben - ihrem geliebten Falken

единственным оставшимся у них сокровищем — любимым соколом. Сын Эльвиры заболевает и хочет непременно поиграть с соколом. Это заставляет Эльвиру отправиться к Федерику в сопровождении своей служанки Марины. Но Федерик, которому нечего было подать к столу, принимая гостью, велел зажарить сокола. Тронутая его поступком Эльвира признается в своей любви к нему и соглашается стать его женой.

Комедийный элемент соединяется в «Соколе» с чувствительным, выраженным главным образом в партиях главных действующих лиц Эльвиры и Федерика. Сентиментальной «благородной» ларе противопоставлены образы трезвых здравомыслящих слуг, которые, помогая своим господам, заодно устраивают и собственное счастье. Более эпизодичны, но характерны роли старого крестьянина, наивной, но не лишенной лукавства деревенской девушки Жаннетты и двух комических докторов.

В целом либретто построено по типу французской комической оперы с типичными для нее образами и ситуациями. Этому соответствует и музыкально-драматургическая структура «Сокола», основанная на чередовании вокальных номеров с разговорными сценами. Но масштабы этих номеров гораздо более развиты, чем в «Празднестве сеньора». Наряду с краткими, простыми по форме и по изложению песенными эпизодами встречаются развернутые арии и ансамбли чисто оперного типа. Некоторые сольные номера (например, арии Эльвиры в I и II действиях) приближаются по своему строению к итальянской арии *da capo*, хотя и без блестящих виртуозных пассажей, составлявших ее обязательную принадлежность. Итальянское влияние ощущается и в мелодическом складе опер

- in die Abgeschlossenheit des Landes zurück. Elviras Sohn erkrankt und möchte mit dem Falken spielen. Das zwingt Elvira dazu, in Begleitung ihrer Zofe Marina zu Fédérigo zu gehen. Doch Fédérigo, der nichts zu servieren hatte, als er den Gast empfing, befahl, den Falken zu braten. Gerührt von dieser Tat gesteht Elvira ihm ihre Liebe und willigt ein, seine Frau zu werden.

Das komödiantische Element wird in „Der Falke“ mit einem sensiblen Element kombiniert, das vor allem in den Rollen der Protagonisten Elvira und Fédérigo zum Ausdruck kommt. Sentimentale „edle“ Lorbeeren werden mit den Bildern nüchternen, vernünftiger Diener kontrastiert, die, indem sie ihren Herren helfen, gleichzeitig für ihr eigenes Glück sorgen. Eher episodisch, aber charakteristisch sind die Rollen eines alten Bauern, eines naiven, aber nicht arglosen Bauernmädchens Jeannette und zweier komischer Ärzte.

Im Großen und Ganzen ist das Libretto einer französischen komischen Oper mit typischen Bildern und Situationen nachempfunden. Dies entspricht der musikalischen und dramaturgischen Struktur von „Der Falke“, die auf dem Wechsel von Gesangsnummern und Gesprächsszenen beruht. Der Umfang dieser Nummern ist jedoch viel ausgeprägter als in „Das Fest des Herrn“. Neben kurzen, einfach gestalteten und dargebotenen Gesangsepisoden gibt es ausgedehnte Arien und Ensembles mit reinem Operncharakter. Einige Solonummern (z. B. Elviras Arien in den Akten I und II) kommen in ihrer Struktur der italienischen *Aria da capo* nahe, wenn auch ohne die brillanten virtuosen Passagen, die dort obligatorisch waren. Der italienische Einfluss ist auch in der melodischen Struktur der für den

Бортнянского, написанных для «малого двора».

«Прелесть этих опер Бортнянского, написанных на французский текст, — писал Б. В. Асафьев, — в необычайно красивом: слиянии благородной итальянской лирики с томностью французского романса и острой фривольностью куплета. <...> Сочетание изящного и благородного итальянского стиля (без колоратурных орнаментов) с легкостью и гибкостью мелодики во французском духе, отсутствие всякого намека на местные бытовые черты, но вместе с тем наличие комических характерных одев (напр., забавное трио: мнимая больная — субретка и два ссорящихся доктора в „Le faucon“) — все это придает музыке обеих опер своеобразный отпечаток, но не без свежести и цельности» (11, 18).

Этот синтез итальянского и французского был подготовлен всем предшествующим развитием русской музыкальной культуры в XVIII веке. Формы и интонации французской *chanson* получили своеобразное претворение уже в русской бытовой лирической песне, рассыпанной в многочисленных рукописных сборниках и явившейся провозвестницей сентиментальной «российской песни» конца столетия. В операх Бортнянского мы нередко встречаем прямые интонационные переключки с образцами этого жанра (см. 228, 153—158).

«Итальянское» и «французское» четко разграничено в музыке-«Сокола». В моментах лирических, выражающих горе, страдания или любовные восторги главных действующих лиц, больше слышится итальянская нежная, чувственная

„kleinen Hof“ geschriebenen Opern von Bortnjanski zu spüren.

„Die Schönheit dieser Opern von Bartnjanski, die nach einem französischen Text geschrieben wurden“, schrieb B. W. Assafjew, „ist ungewöhnlich schön: die Verschmelzung von edler italienischer Lyrik mit dem Schmachten der französischen Romantik und der scharfen Frivolität des Verses. <...> Die Verbindung des anmutigen und edlen italienischen Stils (ohne Koloraturverzierungen) mit der Leichtigkeit und Flexibilität der französisch inspirierten Melodie, das Fehlen jeglicher Andeutung lokaler alltäglicher Merkmale, aber gleichzeitig das Vorhandensein von komischen charakteristischen Gewändern (z.B. das amüsante Trio des imaginären Patienten - der Subrette und der beiden streitenden Ärzte in „Le faucon“) - all dies verleiht der Musik beider Opern ein eigentümliches Gepräge, aber nicht ohne Frische und Ganzheitlichkeit“ (11, 18).

Diese Synthese von Italienisch und Französisch wurde durch die gesamte vorangegangene Entwicklung der russischen Musikkultur während des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Die Formen und Intonationen des französischen Chansons erfuhren bereits im russischen lyrischen Alltagslied, das in zahlreichen Manuskriptsammlungen überliefert ist und durch das sentimentale „russische Lied“ des ausgehenden Jahrhunderts eingeläutet wurde, eine eigentümliche Transformation. In Bortnjanskis Opern finden wir oft direkte intonatorische Anklänge an Beispiele dieses Genres (siehe 228, 153-158).

In der Musik des „Falken“ sind „italienisch“ und „französisch“ deutlich zu unterscheiden. In den lyrischen Momenten, die den Kummer, das Leid oder die Liebesbegeisterung der Protagonisten zum Ausdruck bringen, hört man eher italienische zarte,

кантилена, тогда как в жанрово-характеристических эпизодах сильнее ощущается французское влияние. Примером тонкого и органичного усвоения Бортнянским итальянского бельканто может служить ария Эльвиры: из I действия — «Не говорите мне о нежности ни к кому кроме моего сына» — с ее пластичной, плавно развивающейся мелодией (пример 95).

Близка к ней по характеру и другая ария Эльвиры (из II акта), где она с упреком обращается к своей служанке, думающей только о любви. Обе арии написаны в форме *da capo* с элементами сонатности (яснее выраженными во второй арии) и патетической минорной серединой, контрастирующей сдержанному» сосредоточенному тону крайних частей.

К той же сфере может быть отнесена ария Федерика из I действия «Прощай, прощай, дорогая и жестокая Эльвира», проникнутая чувством тихой, нежной резиньции. Масштабы ее более скромны, и по форме (рондо с двумя эпизодами) она представляет собой скорее ариозо, нежели развернутую арию.

Вообще мужские партии уступают женским по степени своей развитости. Может быть, это объясняется тем, что Бортнянский: должен был считаться с возможностями исполнителей, находившихся в его распоряжении.

Песеино-романсные формы французского типа используются композитором главным образом в хорах (песня о недоступной красавице и безнадежно влюбленном в нее кавалере, как бы вводящая в суть действия, которой открывается опера) и партиях эпизодических персонажей — старого крестьянина Грегуара и его юной дочери Жаннетты. Ее романс во II действии, по содержанию аналогичный

сinnliche Kantilenen, während in den für das Genre charakteristischen Episoden der französische Einfluss stärker zu spüren ist. Ein Beispiel für Bortnjanskis subtile und organische Aneignung des italienischen Belcanto ist Elviras Arie aus dem ersten Akt — „Sprich zu mir nicht von Zärtlichkeit für irgendjemand anderen als meinen Sohn“ - mit ihrer plastischen, sich sanft entwickelnden Melodie (Beispiel 95).

Vom Charakter her ähnlich ist die andere Arie von Elvira (aus dem II. Akt), in der sie ihre Zofe tadelt, die nur an die Liebe denkt. Beide Arien sind in *Da-Capo-Form* geschrieben, mit klanglichen Elementen (die in der zweiten Arie deutlicher zum Ausdruck kommen) und einer pathetischen *Moll-Mitte*, die mit dem verhaltenen und konzentrierten Ton der extremen Teile kontrastiert.

Fédérigos Arie aus dem ersten Akt, „Lebe wohl, lebe wohl, liebe und grausame Elvira“, die von einem Gefühl der stillen, zärtlichen Resignation durchdrungen ist, kann in denselben Bereich eingeordnet werden. Ihr Umfang ist bescheidener, und von der Form her (ein Rondo mit zwei Episoden) handelt es sich eher um ein *Arioso* als um eine ausgedehnte Arie.

Im Allgemeinen sind die männlichen Rollen den weiblichen in ihrem Entwicklungsgrad unterlegen. Vielleicht lässt sich dies dadurch erklären, dass Bortnjanski mit den Fähigkeiten der ihm zur Verfügung stehenden Darsteller rechnen musste.

Formen der Lied-Romantik nach französischem Vorbild verwendet der Komponist vor allem in den Refrains (ein Lied über eine unerreichbare Schönheit und einen hoffnungslos in sie verliebten Kavalier, das gleichsam das Wesen der Handlung einleitet und die Oper eröffnet) und in den Partien der episodischen Figuren - des alten Bauern Grégoire und seiner jungen Tochter Jeannette. Ihre Romanze im II. Akt, die inhaltlich dem Eingangsschor ähnelt, ist



вступительному хору, выдержан в духе простой бесхитростной народной песни куплетного строения (пример 96).

Песенный характер носит и грациозная ария Жаннетты в начале III действия. «Тип таких ариетт, — замечает Асафьев, — был блестяще использован Глюком в его придворных пасторалях и интермедиях» (11, 27). Менее удачна стилизованная песня на слова знаменитого французского трувера Тибо Шампанского — «Увы! Если б у меня были силы забыть твою красу», вложенная в уста Федерика.

В комедийных партиях слуги и служанки Бортнянский иногда прибегает к приемам итальянской оперы-буффа. По типу ее «цепных» финалов построен финал I акта, начинающийся забавной сценой двух докторов, «разыгрываемых» Мариной. Однако комические эпизоды удалась композитору меньше, чем то, что связано с лирической фабулой, господствующей в опере.

11 октября 1787 года в Павловске была поставлена еще одна опера Бортнянского «Сын-соперник, или Новая Стратоника», текст которой принадлежал также Лафермьеру. Имя Стратоника принадлежало молодой жене сирийского царя Селевка, которую страстно полюбил его сын Антиох. Видя страдания сына, близкого к гибели, Селевк отдал ему свою жену. Подобная же ситуация лежит в основе оперы. Другим источником либретто послужила известная история испанского инфанта дона Карлоса, полюбившего жену своего отца короля Филиппа I. Главный герой оперы носит то же самое имя. Однако его отец не король, а испанский гранд по имени дон Педро, а главная героиня — его невеста, а не жена. Действие

им Geiste eines einfachen, einfallsreichen Volksliedes in Versform gehalten (Beispiel 96).

Auch die anmutige Arie der Jeannette zu Beginn des III. Aktes hat einen liedhaften Charakter. „Der Typus solcher Arietten“, bemerkt Assafjew, „wurde von Gluck in seinen Hofpastoralen und Zwischenspielen brillant eingesetzt“ (11, 27). Weniger gelungen ist das stilisierte Lied zu den Worten des berühmten französischen Trouvères Thibaut Champagne – „Ach! Wenn ich die Kraft hätte, deine Schönheit zu vergessen“, die Fédérigo in den Mund gelegt werden.

In den komödiantischen Rollen des Dieners und des Dienstmädchens greift Bortnjanski manchmal auf die Techniken der italienischen Opera buffa zurück. Das Finale des I. Akts, das mit einer amüsanten Szene beginnt, in der die beiden Ärzte von Marina „gespielt“ werden, ist deren „Ketten“-Finale nachempfunden. Der Komponist hatte jedoch weniger Erfolg mit den komischen Episoden als mit der lyrischen Handlung, die in der Oper dominiert.

Am 11. Oktober 1787 wurde in Pawlowsk eine weitere Oper von Bortnjanski, „Der Sohn als Rivale oder die Neue Stratonice“, aufgeführt, deren Text ebenfalls von Lafermière stammte. Der Name Stratonice stammt von der jungen Frau des syrischen Königs Seleukos, die von seinem Sohn Antiochus leidenschaftlich geliebt wurde. Als Seleukos das Leiden seines Sohnes sah, der dem Tod nahe war, schenkte er ihm seine Frau. Die gleiche Situation steht im Mittelpunkt der Oper. Eine weitere Quelle für das Libretto war die berühmte Geschichte des spanischen Infanten Don Carlos, der sich in die Frau seines Vaters König Philipp I. verliebte. Die Hauptfigur der Oper trägt denselben Namen. Sein Vater ist jedoch kein König, sondern ein spanischer Adliger namens Don Pedro,

происходит в одном из феодальных замков Испании в эпоху, по-видимому, близкую ко времени написания оперы.

Сюжет трактован в духе сентиментальной буржуазной драмы, но основная фабула осложнена рядом побочных эпизодов, введение которых было вызвано требованиями развлекательного придворного спектакля. Драматизм ситуации смягчается комедийными сценами, выполняющими функцию отстранения, или идиллическими картинами беззаботного времяпрепровождения аристократических дам и кавалеров.

Кроме трех главных героев, образующих центральный «треугольник», в списке действующих лиц есть еще «благородная» пара дон Рамиро и Альбертина, любящие друг друга, добрый и немного смешной доктор, угадывающий взаимное чувство дон Карлоса и Элеоноры, бойкая, веселая субретка Саншетта и двое молодых слуг Уголино и Карилло.

Князь Долгоруков, исполнявший в «Сыне-сопернике» роль дон Педро, писал: «Музыка сочинена Бортнянским еще трогательнее и лучше, чем для первой (то есть «Сокола». — Ю. К.); новые написаны славным художником декорации, сшиты на счет двора все актерам испанские костюмы». Все это, по словам мемуариста, «пленяло и взор, и слух, и чувства зрителей» (86, 129).

По значительности замысла и богатству музыкальных средств «Сын-соперник», безусловно, превосходит и «Празднество сеньора» и «Сокола». Музыка этой оперы отличается тонкостью письма, проникновенностью и благородством

и die Hauptfigur ist seine Verlobte, nicht seine Frau. Die Handlung spielt in einem feudalen Schloss in Spanien in einer Epoche, die der Zeit der Komposition der Oper nahe zu kommen scheint.

Die Handlung wird im Geiste des sentimentalen bürgerlichen Dramas interpretiert, aber die Haupthandlung wird durch eine Reihe von Nebenepisoden kompliziert, deren Einführung durch die Erfordernisse einer unterhaltsamen Hofaufführung veranlasst wurde. Die Dramatik der Situation wird durch komödiantische Szenen, die die Funktion der Distanzierung erfüllen, oder durch idyllische Bilder vom sorglosen Zeitvertreib aristokratischer Damen und Herren abgemildert.

Neben den drei Hauptfiguren, die das zentrale „Dreieck“ bilden, umfasst die Liste der Charaktere das „adlige“ Paar Don Ramiro und Albertina, die sich lieben, den freundlichen und etwas komischen Arzt, der die gegenseitigen Gefühle von Don Carlos und Eleonora errät, die kecke, fröhliche Unterhändlerin Sanchetta und die beiden jungen Diener Ugolino und Carillo.

Fürst Dolgorukow, der die Rolle des Don Pedro in „Der Sohn als Rivale“ spielte, schrieb: „Die Musik wurde von Bortnjanski komponiert, sogar noch rührender und besser als für das erste Stück (d. h. „Der Falke“ - J. K.); neue Kulissen wurden von dem glorreichen Künstler geschrieben, alle Schauspieler bekamen spanische Kostüme auf Kosten des Hofes genäht“. All dies, so der Memoirenschreiber, „fesselte sowohl das Auge, als auch das Ohr und die Gefühle des Publikums“ (86, 129).

„Der Sohn als Rivale“ übertrifft sowohl „Das Fest des Herrn“ als auch „Der Falke“ in Bezug auf die Bedeutung seiner Konzeption und den Reichtum seiner musikalischen Mittel. Die Musik dieser Oper zeichnet sich durch Subtilität der Komposition, Herzlichkeit

выражения; при общем классически ясном и стройном ее характере в некоторых эпизодах ощущаются предромантические веяния. В то же время стилистическая пестрота либретто, смешение в нем серьезного с легковесным и поверхностно развлекательным определили известную ее неравноценность.

На первом плане в опере — образ страдающего героя, которого сыновняя почтительность и нравственный долг заставляют скрывать свое пылкое чувство. Если в «Соколе» отчаяние Федерико и самоотречение Эльвиры во имя любви к сыну воспринимаются несколько иронически, то переживания Карлоса искренни и правдивы.

Один из лучших номеров оперы — ария Карлоса в I действии «О ночь, сгущи твои тени», служащая экспозицией его образа (см.: 107). Несчастный влюбленный,веряющий свои тайны ночи и луне, — ситуация типичная для искусства предромантической поры. Задумчиво-меланхолическая музыка арии проникнута тихой просветленной скорбью. Выразительный диалог с партией голоса ведет солирующий кларнет, впервые введенный Бортнянским в эту оперную партитуру. Ни в «итальянских», ни в предыдущих «французских» операх Бортнянского кларнет не входит в состав оркестра. Общий спокойный, мечтательный тон музыки нарушается только коротким бурным взрывом перед заключительным построением (пример 97).

Обращает на себя внимание незначительность партии Элеоноры. У нее только один самостоятельный номер — ария «Напрасно я борюсь со своим сердцем» во II действии, маловыразительная по музыке. Элеонора выступает

и Noblesse des Ausdrucks aus; trotz ihres insgesamt klassisch klaren und schlanken Charakters sind in einigen Episoden vorromantische Tendenzen zu spüren. Gleichzeitig hat die stilistische Vielfalt des Librettos, seine Mischung aus Ernstem, Frivolem und oberflächlich Unterhaltendem, eine gewisse Unebenheit der Oper bewirkt.

Im Vordergrund der Oper steht das Bild des leidenden Helden, der durch kindliche Ehrerbietung und moralische Pflicht gezwungen ist, seine Leidenschaft zu verbergen. Während in „Der Falke“ Fédérigos Verzweiflung und Elviras Selbstverleugnung im Namen der Liebe zu ihrem Sohn eher ironisch wahrgenommen werden, sind die Gefühle von Carlos aufrichtig und wahr.

Eine der schönsten Nummern der Oper ist die Arie von Carlos im I. Akt, „O Nacht, verdichte deine Schatten“, die als Exposition seines Charakters dient (siehe: 107). Der unglücklich Verliebte, der seine Geheimnisse der Nacht und dem Mond anvertraut, ist eine typische Situation für die Kunst der Vorromantik. Die nachdenkliche und melancholische Musik der Arie ist von einer stillen, aufgeklärten Trauer durchdrungen. Ein ausdrucksstarker Dialog mit der Gesangsstimme wird von der Soloklarinette geführt, die von Bortnjanski zum ersten Mal in dieser Opernpartitur eingeführt wird. Weder in Bortnjanskis „italienischen“ noch in seinen früheren „französischen“ Opern war die Klarinette Teil des Orchesters. Der allgemein ruhige, träumerische Tonfall der Musik wird nur durch eine kurze, stürmische Explosion vor dem endgültigen Aufbau durchbrochen (Beispiel 97).

Die Unbedeutsamkeit von Eleonoras Rolle macht auf sich aufmerksam. Sie hat nur eine einzige eigenständige Nummer - die Arie „Vergebens kämpfe ich mit meinem Herzen“ im II. Akt, die wenig musikalischen Ausdruck hat. Eleonora tritt hauptsächlich in

преимущественно в ансамблях, где ей также отведена второстепенная роль.

Среди женских партий «Сына-соперника» на первый план оказалась выдвинута Саншетта, роль которой имеет лишь косвенное отношение к основной драматической интриге.

Опера начинается изящной песней о любви — «тиране чувствительных душ», которую поет Саншетта, сопровождая себя на арфе (звучание арфы поддерживается pizzicato струнных и мягкими аккордами деревянных духовых и валторн). Этот номер вводит в атмосферу действия, подобно начальному хору «Сокола». Песня написана в куплетной форме с хоровым припевом, поразительное сходство с которым обнаруживает эпизод выхода Златогора в интермедии из «Пиковой дамы» Чайковского<sup>19</sup> (пример 98).

<sup>19</sup> На это совпадение обратил внимание Б. В. Асафьев.

В оркестровом вступлении к песне солирует кларнет, теплый выразительный тембр которого оказался, по-видимому, особенно привлекательным для Бортнянского в этом произведении.

В «Сыне-сопернике» есть еще несколько эпизодов песенно-романсного типа: веселая задорная песенка Саншетты в форме рондо во II действии (см.: 232, *прилож.*), песня влюбленного в нее юного Уголино в I действии, ария Альбертины, наряжающейся и прихорашивающейся перед свадьбой с Рамиро («пикантная французская песенка-полька», как охарактеризовал ее Асафьев) — во II, комически-жалобная ариетта-рондо Карилло, которому приходится расстаться с пленившей его сердце Саншеттой, — в III акте.

Ensembles auf, wo sie ebenfalls eine Nebenrolle erhält.

Unter den weiblichen Rollen in „Der Sohn als Rivale“ stand Sanchetta im Vordergrund, deren Rolle aber nur indirekt mit der dramatischen Hauptintrige zu tun hat.

Die Oper beginnt mit einem anmutigen Lied über die Liebe – „der Tyrann der empfindsamen Seelen“ -, gesungen von Sanchetta, die sich selbst auf der Harfe begleitet (der Klang der Harfe wird durch das Pizzicato der Streicher und die weichen Akkorde der Holzbläser und Hörner unterstützt). Diese Nummer leitet die Handlung ein, ähnlich wie der Eingangschor von „Der Falke“. Das Lied ist in Strophenform mit einem Chorrefrain geschrieben, eine auffällige Ähnlichkeit mit der Episode von Slatogors Abgang im Zwischenspiel aus Tschaikowskys „Pique Dame“<sup>19</sup> (Beispiel 98).

<sup>19</sup> B. W. Assafjew machte auf dieses Zusammentreffen aufmerksam.

In der Orchestereinleitung des Liedes erklingt ein Klarinettensolo, dessen warmes, ausdrucksstarkes Timbre Bortnjanski in diesem Werk besonders reizvoll zu sein scheint.

In „Der Sohn als Rivale“ gibt es mehrere andere Episoden des Typs „Lied-Romanze“: ein fröhliches, heiteres Lied von Sanchetta in Form eines Rondos im II. Akt (siehe: 232, *Anhang*), das Lied des jungen Ugolino, der in sie verliebt ist, im I. Akt, die Arie von Albertina, die sich vor ihrer Hochzeit mit Ramiro herausputzt („ein würziges französisches Polka-Lied“, wie Assafjew es charakterisiert), im II. Akt, und das komisch-mitleidige Arietta-Rondo von Carillo, der sich im III. Akt von der bezaubernden Sanchetta trennen muss.

Особенно привлекателен романс о пастухе Лика́, вздыхавшем по своей Темире, в I действии. Три куплета поочередно исполняются Альбертиной, Саншеттой и Элеонорой. Музыка романса выдержана в характере сентиментальной бержеретты (пример 99). Представляя собой живую картинку салонного музицирования той поры, этот номер вместе с тем по содержанию перекликается с ситуацией, лежащей в основе оперы, и драматургически подготавливает следующую за ним арию Карлоса.

Из остальных действующих лиц интересна фигура Доктора, обрисованного преимущественно комедийными средствами. Типично буфонный характер носит его живая остроритмованная ария (вернее, песенка) из I действия, где он рекомендует женитьбу как лучшее средство избавления от недугов. В III действии любопытна ария Доктора, ощупывающего пульс у Карлоса после пробуждения от обморока, сначала ровный и спокойный, а затем, при взгляде на Элеонору, начинающий биться часто и с переборами. При этом оркестр передает биение пульса <sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Аналогичный прием был уже использован Бортнянским в сцене Мариньи с докторами из «Сокола».

Драматургическими узлами действия являются большие, развернутые финалы. Финал I акта, построенный на цепи ошибок и недоразумений, близок к типу оживленных, веселых финалов оперы-буффа с их *imbroglio* (путаница, обман), тогда как финал II действия представляет собой драматическую кульминацию оперы. Он начинается хором во славу

Besonders reizvoll ist die Romanze über den nach seiner Temira seufzenden Hirten Lyka im I. Akt. Die drei Strophen werden abwechselnd von Albertina, Sanchetta und Eleonora gesungen. Die Musik der Romanze hat den Charakter einer sentimentalen Bergerette (Beispiel 99). Diese Nummer, die ein lebhaftes Bild der Salonmusik jener Zeit zeichnet, ist gleichzeitig ein inhaltliches Echo auf die Situation, die im Mittelpunkt der Oper steht, und bereitet dramaturgisch die darauf folgende Arie von Carlos vor.

Von den anderen Schauspielern ist die Figur des Doktors interessant, der hauptsächlich mit komödiantischen Mitteln dargestellt wird. Seine lebhaft, stark rhythmisierte Arie (oder besser gesagt, sein Lied) aus dem I. Akt, in der er die Heirat als bestes Mittel zur Beseitigung seiner Beschwerden empfiehlt, ist typisch für den Charakter des Bouffon. Im III. Akt gibt es eine merkwürdige Arie des Doktors, der Carlos' Puls untersucht, nachdem er aus einem Ohnmachtsanfall erwacht ist, der zunächst gleichmäßig und ruhig ist, dann aber beim Anblick von Eleonora häufig und stoßweise zu schlagen beginnt. Gleichzeitig überträgt das Orchester das Schlagen des Pulses <sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Eine ähnliche Technik hatte Bortnjanski bereits in der Szene von Marina mit den Ärzten aus „Der Falke“ verwendet.

Die dramaturgischen Mittelpunkte der Handlung sind große, ausgedehnte Finales. Das Finale des I. Aktes, das auf einer Kette von Irrtümern und Missverständnissen aufbaut, steht dem Typus der lebhaften, heiteren Finales der Opera buffa mit ihrem *Imbroglio* (Verwirrung, Täuschung) nahe, während das Finale des II. Aktes den dramatischen Höhepunkt der Oper darstellt. Es beginnt mit einem Chor

Гименея, сопровождающим свадебное шествие Элеоноры и донна Педро, но внезапный обморок Карлоса вызывает общее смтение и тревогу, свадебная церемония прерывается.

Последнее действие оканчивается торжественно звучащим свадебным хором «Возжигайте факелы Гименею» в честь двух молодых пар — Элеоноры и Карлоса, Альбертины и Рамиро.

Красота и выразительность мелодического языка, мастерства построения больших ансамблевых сцен, тонкость оркестрового письма — все это ставит «Сына-соперника», несмотря на присущие ему драматургические недостатки, в ряд лучших достижений русского оперного творчества XVIII века.

О. Е. Левашева справедливо называет Бортнянского «создателем особого лирического направления в русском музыкальном театре» (135, 181). Это направление не получило, однако, дальнейшего развития в русском оперном творчестве XVIII века; что же касается опер Бортнянского, то они остались неизвестны за пределами узкого круга лиц, связанных с «малым двором». Нежный мечтательный лиризм, которым окрашен ряд эпизодов «Сокола» и особенно «Сына-соперника», более близок к сентиментальной «российской песне», чем к ранней русской опере народно-бытового характера.

Бортнянскому принадлежит также сборник романсов на французские тексты, изданный в Петербурге в 1793 году с посвящением великой княгине<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> На титульном листе указано «Premier livraison» (первый выпуск), но дальнейших выпусков не последовало.

zum Lob des Hymenäus, der den Hochzeitszug von Eleonora und Don Pedro begleitet, aber die plötzliche Ohnmacht von Carlos verursacht allgemeine Verwirrung und Unruhe, und die Hochzeitszeremonie wird unterbrochen.

Der letzte Akt endet mit dem feierlich klingenden Hochzeitschor „Entzündet die Fackeln des Hymenäus“ zu Ehren der beiden jungen Paare Eleonora und Carlos und Albertina und Ramiro.

Die Schönheit und Ausdruckskraft der melodischen Sprache, die meisterhafte Gestaltung großer Ensembleszenen, die Subtilität des Orchestersatzes - all das macht „Der Sohn als Rivale“ trotz der ihm innewohnenden dramaturgischen Unzulänglichkeiten zu einer der besten Leistungen der russischen Oper des 18. Jahrhunderts.

O. J. Lewaschewa bezeichnet Bortnjanski zu Recht als „den Schöpfer einer besonderen lyrischen Richtung im russischen Musiktheater“ (135, 181). Diese Richtung wurde jedoch in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts nicht weiterentwickelt; Bortnjanskis Opern blieben außerhalb des engen Kreises derer, die mit dem „kleinen Hof“ verbunden waren, unbekannt. Die sanfte, träumerische Lyrik, die eine Reihe von Episoden des „Falken“ und vor allem des „Der Sohn als Rivale“ prägt, ist dem sentimental „russischen Lied“ näher als der frühen russischen Volksoper.

Bortnjanski besitzt auch eine Sammlung von Romanzen nach französischen Texten, die 1793 in St. Petersburg mit einer Widmung an die Großherzogin<sup>21</sup> veröffentlicht wurde.

<sup>21</sup> Auf der Titelseite steht „Premier livraison“ (erste Ausgabe), aber es folgten keine weiteren Ausgaben.

Сборник включает восемь романсов, но два из них были заимствованы композитором из собственных опер «Сокол» (арияетта Жаинетты «Jeunes amants, soyez galants») и «Сын-соперник» (романс «Le berger Licas») <sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Впервые этот сборник был описан Финдейзенем (232, 273—274), который дает в общем верную характеристику романсам бортнянского. Четыре из них опубликованы в изд.: 200. Те же романсы с добавлением двух оперных отрывков вошли в состав сборника под редакцией Б. В. Доброхотова: Бортнянский Д. Романсы и песни. М., 1976.

Автор текстов, на которые написаны романсы, не указан (по предположению О. Е. Левашевой, им мог быть Лафермьер). К лучшим в цикле можно отнести «Романс о Поле и Виргинии», проникнутый просветленной созерцательной скорбью, и изящное «Рондо на бутон розы». Остальные номера довольно трафаретны и выдержаны в характере галантно-сентиментальной французской *chanson*. Для Бортнянского обращение к камерному вокальному жанру носило случайный, эпизодический характер.

#### 4.

В 1796 году, после смерти М. Полторацкого, Бортнянский был назначен управляющим хором Придворной певческой капеллы, а в 1801 году получил титул ее директора, сохранявшийся за ним до конца жизни. Период руководства Бортнянского был одним из самых блестящих в деятельности капеллы.

Die Sammlung umfasst acht Romanzen, von denen der Komponist jedoch zwei aus seinen eigenen Opern „Der Falke“ (Jeanettes Arietta „Jeunes amants, soyez galants“) und „Der Sohn als Rivale“ (die Romanze „Le berger Licas“) <sup>22</sup> entlehnt hat.

<sup>22</sup> Diese Sammlung wurde zum ersten Mal von Findeisen (232, 273-274) beschrieben, der eine im Allgemeinen korrekte Charakterisierung von Bortnjanskis Romanzen gibt. Vier von ihnen sind veröffentlicht in der Ausgabe: 200. Die gleichen Romanzen, ergänzt um zwei Operauszüge, sind in der von B. W. Dobrochotow herausgegebenen Sammlung enthalten: Bortnjanski D. Romanzen und Lieder. Moskau, 1976.

Der Autor der Texte, zu denen die Romanzen geschrieben wurden, ist nicht angegeben (nach der Annahme von O. J. Lewaschewa könnte es Lafermière gewesen sein). Zu den besten des Zyklus gehören die „Romanze von Paul und Virginia“, die von aufgeklärter, kontemplativer Trauer durchdrungen ist, und das anmutige „Rondo über eine Rosenknospe“. Die anderen Nummern sind eher schablonenhaft und haben den Charakter eines galanten und sentimentalen französischen Chansons. Für Bortnjanski war die Hinwendung zum kammermusikalischen Genre von gelegentlicher, episodischer Natur.

#### 4.

Nach dem Tod von M. Poltorazki wurde Bortnjanski 1796 zum Chordirektor der Hofkapelle ernannt, und 1801 erhielt er den Titel des Direktors, den er bis zu seinem Lebensende behielt. Die Zeit unter Bortnjanskis Leitung war eine der glanzvollsten in der Tätigkeit der Kapelle. In dieser Zeit stieg das Niveau der Aufführungskultur beträchtlich, und

За это время значительно повысился уровень ее исполнительской культуры, больше внимания уделялось воспитанию малолетних певчих. После ущерба, нанесенного капелле жесткой экономией павловского царствования, ее значение крупнейшего центра хоровой культуры в России было вновь восстановлено. Помимо своих основных задач, связанных с развитием церковно-певческого дела, капелла участвовала в исполнении крупных ораториальных композиций, пропагандировавшихся Петербургским филармоническим обществом.

В творчестве Бортнянский с начала 90-х годов сосредоточивается почти всецело на хоровой музыке. К этому времени относится большая часть его хоровых произведений на духовные тексты. По своему значению они, несомненно, выходят за рамки «прикладной» богослужебной музыки, отражая более широко общечеловеческую нравственную проблематику. Известную параллель к хоровому творчеству Бортнянского представляет одно из течений русской поэзии второй половины XVIII века, в основе которого лежали идеи нравственного самосовершенствования личности, проповедь добродетели. К этому течению принадлежал, в частности, М. М. Херасков — создатель особого жанра «философической оды». Как замечает один из исследователей, добродетель «для него это не гражданско-этическая, но религиозно-этическая категория» (172, 16). Воспитанный на принципах классицизма, Херасков верил в силу разума, облагораживающего человека, но разум, по его мнению, необходим для того, чтобы «возвыситься к богу». В религии поэт находит опору, позволяющую человеку преодолеть зло и пороки.

der Ausbildung junger Sänger wurde mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Nach den Schäden, die die Kapelle durch die Strenge der Pawlowschen Herrschaft erlitten hatte, wurde ihre Bedeutung als größtes Zentrum der Chorkultur in Russland wiederhergestellt. Neben ihren Hauptaufgaben im Zusammenhang mit der Entwicklung des Kirchengesangs beteiligte sich die Kapelle an der Aufführung großer Oratorienkompositionen, die von der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft gefördert wurden.

Ab den frühen 90er Jahren konzentrierte sich Bortnjanski fast ausschließlich auf Chormusik. In diese Zeit fällt die Mehrzahl seiner Chorwerke über geistliche Texte. In ihrer Bedeutung gehen sie zweifellos über den Rahmen der „angewandten“ liturgischen Musik hinaus und spiegeln umfassendere universelle moralische Fragen wider. Eine bekannte Parallele zu Bortnjanskis Chorwerk stellt eine der Strömungen der russischen Dichtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar, die auf den Ideen der moralischen Selbstvervollkommnung des Individuums und der Tugendpredigt beruhte. Zu dieser Strömung gehörte vor allem M. M. Cheraskow, der Schöpfer einer besonderen Gattung von „philosophischen Oden“. Wie einer der Forscher feststellt, ist die Tugend „für ihn keine zivilethische, sondern eine religiös-ethische Kategorie“ (172, 16). Aufgewachsen mit den Prinzipien des Klassizismus, glaubte Cheraskow an die Macht der Vernunft, um den Menschen zu veredeln, aber die Vernunft ist seiner Meinung nach notwendig, um sich „zu Gott zu erheben“. In der Religion findet der Dichter die Unterstützung, die es dem Menschen ermöglicht, das Böse und die Laster zu überwinden.



Общеизвестна связь Хераскова с масонством, многие идеи которого нашли отражение и в его поэтическом творчестве. Как утверждает Н. К. Пиксанов, в 70—80-х годах он становится «ведушим писателем в масонском кругу» (106, 73). В многочисленных песнях и гимнах, которые принято было исполнять на собраниях масонских лож, мы находим мотивы, очень близкие херасковской лирике. В них обличается порок и воспевается добродетель как путь к истинному блаженству и душевному покою:

Коль добродетель свято почитаем,  
Мы в сей жизни вкушать начинаем

Райские забавы<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Магазин свободнокаменьщический, т. 1, ч. 2. М., 1784, с. 130.

В масонских ложах исполнялся гимн Бортнянского «Коль славен наш господь в Сионе» на слова стихотворения Хераскова, которое И. Н. Розанов считал «самым замечательным произведением» поэта (193, 42). На этом основании высказывалось предположение о принадлежности к масонству и самого Бортнянского (см.: 233, 472—476)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> На музыку Бортнянского исполнялись и другие масонские песни (см.: 138, 467).

И хотя остается неизвестным, принадлежал ли он формально к какой-либо из масонских лож, но некоторые стороны масонства как религиозно-нравственного учения, были ему несомненно близки.

Это учение включало в себя и определенное понимание задач литературы и искусства. Н. К. Пиксанов следующим образом излагает взгляды одного из виднейших теоретиков масонства

Cheraskows Verbindung zur Freimaurerei ist allgemein bekannt, und viele ihrer Ideen spiegeln sich in seinem poetischen Werk wider. Laut N. K. Piksanoow wurde er in den 70-80er Jahren „ein führender Schriftsteller im Freimaurerkreis“ (106, 73). In den zahlreichen Liedern und Hymnen, die bei den Versammlungen der Freimaurerlogen gesungen wurden, finden wir Motive, die den Texten von Cheraskow sehr ähnlich sind. Sie prangern das Laster an und preisen die Tugend als den Weg zu wahrer Glückseligkeit und Seelenfrieden:

Wenn wir die Tugend heilig halten,  
beginnen wir in diesem Leben zu genießen  
Die Freuden des Paradieses<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Freimaurermagazin, Bd. 1, Teil 2. Moskau, 1784, S. 130.

In den Freimaurerlogen wurde Bortnjanskis Hymne „Wie herrlich ist unser Herr in Zion“ zu den Worten von Cheraskows Gedicht gesungen, das I. N. Rosanow für „das bemerkenswerteste Werk“ des Dichters hielt (193, 42). Auf dieser Grundlage wurde vermutet, dass Bortnjanski selbst der Freimaurerei angehörte (siehe: 233, 472-476)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Auch andere Freimaurerlieder wurden zu Bortnjanskis Musik aufgeführt (siehe: 138, 467).

Obwohl nicht bekannt ist, ob er formell einer der Freimaurerlogen angehörte, standen ihm einige Aspekte der Freimaurerei als religiöse und moralische Lehre zweifellos nahe.

Diese Doktrin beinhaltete ein bestimmtes Verständnis der Aufgaben von Literatur und Kunst. N. K. Piksanoow skizziert die Ansichten eines der bedeutendsten Theoretiker der Freimaurerei Saint-Martin, dessen

Сен-Мартена, писания которого были хорошо известны в России XVIII века: «Он ставил искусство ниже природы и жизни, но истинная „натура“ по Сен-Мартену — тот высший мир, коего тенью является земная жизнь. Красота земная есть только отблеск красоты божественной. Музыка — хвала богу, ее место в храме. Поэты должны воспевать деяния и законы верховного существа. Только „пророческая поэзия“ есть истинная жизнь» (106, 69—70).

Финдейзен объясняет отказ Бортнянского в начале 90-х годов от сочинения светской музыки влиянием масонских идей. Это, может быть, известная натяжка. Не следует преувеличивать значение масонства в творчестве Бортнянского, равно как нельзя проводить прямую параллель между Бортнянским и Херасковым. Речь должна идти о более широком течении русской литературы и искусства конца XVIII века, которое у каждого крупного художника проявилось по-своему в зависимости от индивидуального склада его дарования. С этой точки зрения духовные композиции Бортнянского представляют собой значительное и характерное явление в отечественной художественной культуре того времени.

В этой области своего творчества Бортнянский оставил весьма обширное наследие. Подготовленное при жизни композитора, но изданное Придворной капеллой уже в 30-х годах XIX века, собрание его духовных сочинений включает 35 однохорных и 10 двуххорных концертов, 14 «Хвалебных» («Тебе бога хвалим»), по структуре приближающихся к концертам, 2 литургии, 7 четырехголосных и 2 восьмиголосных «Херувимских», около 30 других песнопений, ряд обработок старинных распевов. Но это собрание явилось результатом определенного отбора и содержит не

Schriften im 18. Jahrhundert in Russland sehr bekannt waren: „Er stellte die Kunst unter die Natur und das Leben, aber die wahre „Natur“ nach Saint-Martin - die höhere Welt, die ein Schatten des irdischen Lebens ist. Die irdische Schönheit ist nur ein Abglanz der Schönheit des Göttlichen. Musik ist Lobpreisung Gottes, ihr Platz im Tempel. Dichter sollten die Taten und Gesetze des höchsten Wesens besingen. Nur „prophetische Poesie“ ist wahres Leben“ (106, 69-70).

Findeisen erklärt Bortnjanskis Weigerung, in den frühen 90er Jahren weltliche Musik zu komponieren, mit dem Einfluss freimaurerischer Ideen. Das mag eine gewisse Übertreibung sein. Man sollte die Bedeutung der Freimaurerei in Bortnjanskis Werk nicht übertreiben und auch keine direkte Parallele zwischen Bortnjanski und Cheraskow ziehen. Wir sollten von einer breiteren Strömung der russischen Literatur und Kunst des späten 18. Jahrhunderts sprechen, die jeder bedeutende Künstler auf seine eigene Weise, je nach der Individualität seines Talents, zum Ausdruck brachte. Unter diesem Gesichtspunkt stellen die geistlichen Kompositionen von Bortnjanski ein bedeutendes und charakteristisches Phänomen in der russischen Kunstkultur jener Zeit dar.

In diesem Bereich seines Schaffens hat Bortnjanski ein sehr umfangreiches Vermächtnis hinterlassen. Die zu Lebzeiten des Komponisten erstellte, aber bereits in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts von der Hofkapelle herausgegebene Sammlung seiner geistlichen Werke umfasst 35 einchörige und 10 zweistimmige Konzerte, 14 „Lobpreisungen“ („Wir loben dich, Gott“), die in ihrer Struktur konzertähnlich sind, 2 Liturgien, 7 vierstimmige und 2 achtstimmige „Cherubim-Hymnen“, etwa 30 weitere Gesänge und eine Reihe von Bearbeitungen alter Gesänge. Diese Sammlung ist jedoch das Ergebnis einer gewissen Auswahl und enthält nicht

все написанное композитором. Часть не вошедших в него произведений сохранилась в рукописи <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> В рукописных фондах ГЦММК М. Г. Рыцаревой удалось обнаружить собрание хоровых концертов русских композиторов, в том числе Бортнянского (сохранилась только партия сопрано). Среди них есть пять его концертов, не вошедших в указанное издание.

Наиболее крупными по масштабу и значительными из перечисленных сочинений являются концерты <sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Точных данных для датировки концертов Бортнянского не существует. В подготовленном им собрании духовных сочинений они расположены в определенном порядке: большая часть парадных хвалебных концертов помещена в начале, более же углубленные по содержанию и развитые технически следуют за ними. Так, по наблюдению Л. Хиврич (240, 201), Бортнянский обращается к форме фуги только начиная с концерта № 17. Но следовал ли композитор при нумерации своих концертов хронологическому порядку, мы не знаем. Во всяком случае, большая их часть была написана до середины 90-х годов, о чем свидетельствуют газетные объявления этих лет, в которых значатся все известные концерты Бортнянского, за исключением № 22, 32, 33 и 35.

Вслед за М. С. Березовским Бортнянский утвердил и развил тип классического хорового концерта, вобравшего в себя элементы различных жанров не только вокальной, но и инструментальной музыки. Так, если партесный концерт можно до известной степени

alles, was der Komponist geschrieben hat. Einige der darin nicht enthaltenen Werke sind im Manuskript erhalten geblieben <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> M. G. Ryzarewa gelang es, im GZMMK eine Sammlung von Chorkonzerten russischer Komponisten zu finden, darunter Werke Bortnjanskis (nur die Sopranstimme ist erhalten). Darunter befinden sich fünf seiner Konzerte, die in der obigen Ausgabe nicht enthalten sind.

Das umfangreichste und bedeutendste der aufgeführten Werke sind die Konzerte <sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Für die Datierung von Bortnjanskis Konzerten gibt es keine genauen Angaben. In der von ihm erstellten Sammlung geistlicher Werke sind sie in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet: die meisten der zeremoniellen Lobpreiskonzertere stehen am Anfang, während die inhaltlich tiefer gehenden und technisch ausgefeilteren ihnen folgen. So wendet sich Bortnjanski nach der Beobachtung von L. Chiwritsch (240, 201) erst ab dem Konzert Nr. 17 der Fugenform zu. Aber ob der Komponist bei der Nummerierung seiner Konzerte einer chronologischen Reihenfolge folgte, wissen wir nicht. Auf jeden Fall sind die meisten von ihnen vor Mitte der 90er Jahre entstanden, wie aus den Zeitungsanzeigen jener Jahre hervorgeht, in denen alle bekannten Konzerte Bortnjanskis mit Ausnahme der Nr. 22, 32, 33 und 35 aufgeführt sind.

In der Nachfolge von M. S. Beresowski begründete und entwickelte Bortnjanski den Typus des klassischen Chorkonzerts, das Elemente verschiedener Gattungen nicht nur der Vokal-, sondern auch der Instrumentalmusik enthält. Während das Mehrstimmigkeits-Konzert bis zu einem

сопоставить с *concerto grosso* (см.: 179, 240), то структура классического хорового концерта имеет общие черты с сонатно-симфоническим циклом. Наиболее типично для него последование трех частей по принципу быстро — медленно — быстро. При этом первая часть и по масштабу, и по своей весомости занимает главное место в цикле. Часто она содержит некоторые черты сонатности, хотя, как справедливо замечает С. С. Скребков, «аналогия с симфоническим *allegro* ограничивается только экспозиционным контрастом „главной“ и „побочной“ партии» (218, 310). После проведения контрастной темы в тональности доминанты или параллельного мажора, которую условно можно считать побочной партией, происходит возвращение в основную тональность, но без тематической репризы.

Вообще форма хорового концерта отличается гораздо большей текучестью, постепенностью переходов, чем в инструментальных произведениях. Буквальные или варьированные тематические повторы у Бортнянского очень редки. Форма складывается из нанизывания ряда более или менее самостоятельных тематических построений. В этом проявляется двойственный характер концертов Бортнянского, классических по стилю и в то же время сохраняющих элементы барочного мышления, на что верно обратила внимание М. Г. Рыцарева (207, 114).

Главным формообразующим принципом остается чередование *tutti* и небольших концертирующих групп голосов. Бортнянский обозначает эти эпизоды термином «соло», но собственно к сольному пению он не прибегает, сохраняя в этом отношении верность древним традициям русского церковно-

gewissen Grad mit dem *Concerto grosso* verglichen werden kann (siehe: 179, 240), weist die Struktur des klassischen Chorkonzerts gemeinsame Merkmale mit dem Sonaten-Symphonienzyklus auf. Am typischsten ist die Abfolge von drei Sätzen nach dem Prinzip schnell - langsam - schnell. In diesem Fall nimmt der erste Satz sowohl vom Umfang als auch vom Gewicht her den Hauptplatz im Zyklus ein. Er enthält oft einige klangliche Merkmale, obwohl, wie S. S. Skrebkow zu Recht anmerkt, "die Analogie zum symphonischen *Allegro* nur durch den expositorischen Kontrast zwischen dem „Haupt“- und dem „Seitenteil“ begrenzt ist“ (218, 310). Nach der Durchführung des kontrastierenden Themas in der Tonalität der Dominante oder Paralleldur, das konventionell als Seitenteil betrachtet werden kann, gibt es eine Rückkehr zur Haupttonalität, jedoch ohne eine thematische Reprise.

Im Allgemeinen ist die Form eines Chorkonzerts durch eine viel größere Fließfähigkeit und allmähliche Übergänge gekennzeichnet als bei Instrumentalwerken. Buchstäbliche oder variierte thematische Wiederholungen sind bei Bortnjanski sehr selten. Die Form entsteht durch die Aneinanderreihung einer Reihe von mehr oder weniger unabhängigen thematischen Konstruktionen. Darin manifestiert sich der Doppelcharakter von Bortnjanskis Konzerten, die im klassischen Stil gehalten sind und gleichzeitig Elemente des barocken Denkens enthalten, worauf M. G. Ryzarewa zu Recht hingewiesen hat (207, 114).

Wichtigstes Gestaltungsprinzip bleibt der Wechsel von *Tutti* und kleinen konzertierenden Stimmgruppen. Bortnjanski bezeichnet diese Episoden mit dem Begriff „Solo“, greift aber nicht auf den eigentlichen Sologesang zurück, sondern bleibt in dieser Hinsicht den alten Traditionen des russischen Kirchengesangs treu. Nur selten betraut

певческого искусства. Отдельным голосам он лишь в редких случаях поручает короткие фразы в характере запева. Таков, например, призывный возглас тенора в начале концерта № 26, подхватываемый затем хором tutti.

Как правило, в эпизодах «соло» голоса группируются по два или по три, иногда возникают переключки между двумя парами голосов. Бортнянский не придерживается обязательного трехголосия, которое являлось нормой для «концертирующих» разделов в партесном концерте. Это позволяет ему достигать гораздо большей гибкости и разнообразия звучания.

Структура концертов Бортнянского также не подчиняется единому стандарту. Наряду с наиболее типичным трехчастным циклом, построенным по принципу быстро — медленно — быстро, у него есть ряд четырехчастных циклов с чередованием частей: медленно — быстро — медленно — быстро. При таком построении вторая часть выполняет функцию, аналогичную сонатно-симфоническому скерцо.

В основном гомофонно-гармонические по фактуре, концерты Бортнянского содержат и довольно развитые элементы полифонии, от небольших имитационных построений до фуги, достигающей масштабов самостоятельной части (см.: 178, 12—19). Как правило, это финалы концертов, но в четырехчастном цикле встречаются и средние части в форме фуги.

Хоровые фуги Бортнянского обладают рядом особенностей. Еще Ф. П. Львов обратил внимание на то, что в его концертах нет ни одной строгой фуги, написанной с соблюдением всех композиционных правил. Возможно, здесь играла роль забота о ясном донесении текста до слушателей. В этом смысле показательна «рассредоточенность» экспозиций в фугах Бортнянского:

er einzelne Stimmen mit kurzen Phrasen im Charakter eines Chores. So zum Beispiel der Ausruf des Tenors zu Beginn des Konzerts Nr. 26, der dann vom Tutti-Chor aufgegriffen wird.

In den „Solo“-Episoden sind die Stimmen in der Regel in Zweier- oder Dreiergruppen gruppiert, und manchmal gibt es einen Wechsel zwischen zwei Stimmenpaaren. Bortjanski hält sich nicht an die obligatorische Dreistimmigkeit, die für die „konzertanten“ Abschnitte eines Mehrstimmigkeitskonzerts die Norm war. Dies ermöglicht ihm eine viel größere Flexibilität und Klangvielfalt.

Auch die Struktur von Bortnjanskis Konzerten folgt keinem einheitlichen Standard. Neben dem typischen dreisätzigen Zyklus, der auf dem Prinzip schnell - langsam - schnell aufbaut, gibt es eine Reihe von viersätzigen Zyklen mit abwechselnden Teilen: langsam - schnell - langsam - schnell. In dieser Struktur erfüllt der zweite Satz eine ähnliche Funktion wie ein sonatensymphonisches Scherzo.

Bortnjanskis Konzerte sind in erster Linie homophon-harmonisch strukturiert, enthalten aber auch recht ausgeprägte polyphone Elemente, von kleinen imitatorischen Konstruktionen bis hin zu einer Fuge, die den Umfang eines eigenständigen Satzes erreicht (siehe: 178, 12-19). In der Regel handelt es sich um die Finalsätze der Konzerte, aber in dem viersätzigen Zyklus gibt es auch Mittelsätze in Form einer Fuge.

Die Chorfügen von Bortnjanski weisen eine Reihe von Besonderheiten auf. Schon F. P. Lwow wies darauf hin, dass es in seinen Konzerten keine einzige strenge, nach allen kompositorischen Regeln geschriebene Fuge gibt. Vielleicht spielte hier das Bestreben, dem Publikum den Text klar zu vermitteln, eine Rolle. In diesem Sinne ist die „Streuung“ der Expositionen in Bortnjanskis Fugen bezeichnend: die

голоса вступают один за другим иногда с большими промежутками. В дальнейшем же, при повторении того же самого текста, композитор часто прибегает к сложным стреттным построениям.

То новое, что было внесено Бортнянским в уже сложившуюся форму классического хорового концерта и что определило широчайшую популярность его произведений этого жанра, связано прежде всего с интонационным строем музыки. В его концертах встречаются порой черты оперности<sup>27</sup>, мелодика распространенных в быту кантов и псалм, народно-песенные обороты.

<sup>27</sup> Чайковский замечает в письме к ректору Киевской духовной академии от 29 сентября 1892 года, что в концерты Бортнянского «вошли совершенно светские, даже сценические оперные приемы» (242, 234).

Неоднократно указывалось на особую роль украинской песни в творчестве Бортнянского, а автор одной из монографий о композиторе В. Ф. Иванов указывает даже конкретные образцы использованных им песен (103, 94—97). Все эти компоненты образуют особый интонационный сплав, имеющий мало общего с древней церковно-певческой традицией. Этим вызывались упреки в чрезмерной приверженности Бортнянского к «концертному» стилю, не отвечающему требованиям церковного благочиния.

В некоторых из своих концертов Бортнянский отдает дань внешне импозантному, но однообразному по средствам парадному стилю официально-представительной музыки екатерининского времени. Для произведений этого рода характерны маршевые ритмы,

Stimmen setzen nacheinander ein, manchmal mit langen Pausen. Später, bei der Wiederholung desselben Textes, greift der Komponist oft auf komplexe Streicherstrukturen zurück.

Was Bortnjanski in die bereits etablierte Form des klassischen Chorkonzerts einführte und was die größte Popularität seiner Werke in diesem Genre ausmachte, hängt vor allem mit der intonatorischen Struktur der Musik zusammen. In seinen Konzerten finden sich bisweilen Merkmale der Oper<sup>27</sup>, die Melodie von Kantaten und Psalmen aus dem Alltag und volksliedhafte Wendungen.

<sup>27</sup> Tschaikowsky bemerkt in einem Brief an den Rektor der Kiewer Theologischen Akademie vom 29. September 1892, dass Bortnjanskis Konzerte „völlig weltliche, ja sogar Bühnenoperntechniken enthielten“ (242, 234).

Auf die besondere Rolle des ukrainischen Liedes in Bortnjanskis Werk ist wiederholt hingewiesen worden, und der Autor einer der Monographien über den Komponisten, W. F. Iwanow, nennt sogar konkrete Beispiele für die von ihm verwendeten Lieder (103, 94-97). All diese Komponenten bilden eine besondere intonatorische Legierung, die mit der alten Tradition des Kirchengesangs wenig gemein hat. Dies rief den Vorwurf hervor, Bortnjanski halte sich zu sehr an einen „konzertanten“ Stil, der nicht den Anforderungen der kirchlichen Frömmigkeit entspreche.

In einigen seiner Konzerte zollt Bortnjanski dem äußerlich imposanten, aber in seinen Mitteln eintönigen Parade-Stil der offiziellen und repräsentativen Musik aus der Zeit Katharinas der Großen Tribut. Werke dieser Art zeichnen sich durch Marschrhythmen, „goldene Passagen“

«золотые ходы», возгласы торжества и ликования (таковы, например, концерты № 2, 4, 5).

В концерте № 3 на слова из 20-го псалма слышится ритм торжественного полонеза (пример 100).

Этот концерт существует еще в другом варианте — как кантата для хора и двух оркестров<sup>28</sup> — симфонического и рогового, которые удваивают партию хора или сопровождают ее гармоническими фигурациями.

<sup>28</sup> Партитура хранится в ЛГИТМиК.

Сочетание хора и двух оркестров придает звучанию более мощный, монументальный характер.

Наряду с торжественными, праздничными или величаво-эпическими у Бортнянского встречаются и глубоко лиричные по тону концерты, проникнутые сосредоточенными размышлениями о жизни и смерти, жадой нравственного очищения, страстной мольбой о помощи. В них преобладают медленные темпы, минорный лад, экспрессивная напевная мелодика.

Один из лиричнейших — концерт Бортнянского № 25 «Не умолчим никогда». Основная тема его первой части, акцентирующая III, а затем VI ступень минорного лада, проводится поочередно парами солирующих голосов (пример 101).

Заключительная часть написана в форме фуги, тема которой интонационно родственна начальной теме концерта. Интересно, что в первом проведении тема фуги излагается двухголосно, с сопровождающим ее подголоском. Этот прием, неоднократно встречающийся у Бортнянского, подчеркивает гармоническую основу его полифонии (пример 102).

und Triumph- und Jubelrufe aus (so z. B. die Konzerte Nr. 2, 4 und 5).

Im Konzert Nr. 3 erklingt der Rhythmus einer feierlichen Polonaise nach Worten aus Psalm 20 (Beispiel 100).

Dieses Konzert existiert auch in einer anderen Fassung - als Kantate für Chor und zwei Orchester<sup>28</sup> - Symphonie- und Hornorchester, die den Chorpart verdoppeln oder mit harmonischen Figurationen begleiten.

<sup>28</sup> Die Partitur wird im LGITMiK gespeichert.

Die Kombination von Chor und zwei Orchestern verleiht dem Klang einen mächtigeren, monumentalen Charakter.

Neben Bortnjanskis feierlichen, festlichen oder majestätisch-epischen Konzerten gibt es auch zutiefst lyrische Werke, die von konzentrierten Reflexionen über Leben und Tod, dem Drang nach moralischer Läuterung und einem leidenschaftlichen Hilferuf durchdrungen sind. Sie werden von langsamen Tempi, einer Moll-Tonart und ausdrucksstarken Melodien beherrscht.

Eines der lyrischsten ist Bortnjanskis Konzert Nr. 25 „Wir werden niemals verstummen“. Das Hauptthema des ersten Satzes, das die III. und dann die VI. Stufe der Molltonleiter betont, wird abwechselnd von Solostimmenpaaren geführt (Beispiel 101).

Der letzte Satz ist als Fuge geschrieben, deren Thema intonatorisch mit dem Anfangsthema des Konzerts verwandt ist. Interessant ist, dass im ersten Satz das Fugenthema zweistimmig mit begleitender Subvokalisation vorgetragen wird. Diese Technik, die Bortnjanski immer wieder anwendet, unterstreicht die harmonische Basis seiner Polyphonie (Beispiel 102).

Подобное же тематическое обрамление мы находим и в других концертах Бортнянского с фугированным финалом, например в концерте № 21. Тема первой части, со скрытым интервалом малой ноты, звучит напряженно и экспрессивно. В финальной фуге, благодаря замене остродиссонирующей малой ноты октавой, тема приобретает более устойчивый, уверенный характер, что соответствует и содержанию текста (пример 103а, б).

Насыщенность хоровой фактуры полифоническими элементами составляет одну из характерных черт наиболее зрелых и значительных по содержанию концертов Бортнянского. Если форма фуги, как правило, используется им в заключительных разделах, то отдельные эпизоды фугато встречаются и в первых частях (см. например, начало концерта № 19).

Образцом мастерского владения композитором крупной формой, умения объединить разнородные элементы в одно целое является концерт № 33.

Концерт представляет собой развернутый цикл с контрастным сопоставлением частей. Первая часть *Largo*, носящая характер сосредоточенного скорбного размышления, начинается выразительным имитационным построением. Словно из глубины души идущая, «говорящая» фраза баса соло, подхватываемая другими голосами, медленно поднимается вверх, и все четырехтактовое построение заканчивается как бы горестным восклицанием (см.: 135, 192). Вторая часть *Allegro moderato* представляет собой фугу, построенную на энергичной мужественной теме.

Трогательной непосредственностью выражения проникнуто грустное *Larghetto* с мелодией песенного

Die gleiche thematische Gestaltung findet sich auch in anderen Konzerten Bortnjanskis mit einem Fugenfinale, z.B. im Konzert Nr. 21. Das Thema des ersten Satzes mit seinem versteckten Moll-Intervall klingt spannungsvoll und ausdrucksstark. In der Schlussfuge erhält das Thema durch die Ersetzung des stark dissonanten Molltons durch eine Oktave einen stabileren und zuversichtlicheren Charakter, der dem Inhalt des Textes entspricht (Beispiel 103a, b).

Der Reichtum der chorischen Struktur mit polyphonen Elementen ist eines der charakteristischen Merkmale der reifsten und bedeutendsten Konzerte Bortnjanskis. Die Fugenform wird von ihm gewöhnlich in den Schlusssätzen verwendet, aber auch in den ersten Sätzen finden sich vereinzelt Fugato-Episoden (siehe z.B. den Beginn des Konzerts Nr. 19).

Das Konzert Nr. 33 ist ein Beispiel für die meisterhafte Beherrschung der großen Form durch den Komponisten und seine Fähigkeit, verschiedene Elemente zu einem Ganzen zu verbinden.

Das Konzert ist ein ausgedehnter Zyklus mit kontrastierenden Aneinanderreihungen von Teilen. Der erste Satz, *Largo*, hat den Charakter einer konzentrierten, traurigen Reflexion und beginnt mit einer ausdrucksstarken imitatorischen Konstruktion. Wie aus der Tiefe der Seele erhebt sich langsam die „sprechende“ Phrase des Solobasses, die von den anderen Stimmen aufgegriffen wird, und die ganze viertaktige Konstruktion endet wie in einem klagenden Ausruf (siehe: 135, 192). Der zweite Teil des *Allegro moderato* ist eine Fuge, die auf einem energischen maskulinen Thema aufbaut.

Das traurige *Larghetto* mit seiner liedhaften Melodie ist von einer ergreifenden Unmittelbarkeit des



характера, в нем слышится печаль расставания с жизнью.

Вторая fuga служит финалом концерта. Тема ее основана на свободном обращении начальной интонации первой fugи: восходящее движение по ступеням мажорного трезвучия заменяется нисходящим движением по ступеням минорного трезвучия. Тем самым подчеркивается и контраст и одновременно внутренняя связь между второй и четвертой частями, противопоставляемыми ламентозному характеру нечетных частей.

Редактируя хоровые сочинения Бортнянского для полного их собрания, изданного Юргенсоном в 1882 году, Чайковский особенно выделил концерт № 32 «Скажи ми, господи, кончину мою», снабдив его примечанием: «Концерт этот я считаю лучшим из всех тридцати пяти». В другом месте он отозвался об этом произведении как о «положительно прекрасном». И действительно, концерт принадлежит к лучшим у Бортнянского. Текст его, заимствованный из 38-го псалма, передает предсмертную мольбу, полную тихой и грустной резиньции. Глубоко проникновенная музыка звучит сдержанно, порой даже затаенно, как интимное задушевное признание. В концерте нет ярких контрастов, он отличается единством и цельностью выражения. Характерно преобладание тихой, мягкой звучности: первая часть почти все время звучит *piano* и только однажды, в короткой четырехтактной кульминации, встречается обозначение *forte*. В заключительной fugе вся экспозиция исполняется *sotto voce*.

В концерте три части, но вторая часть *Largo* в строгом хоральном изложении представляет собой лишь краткий эпизод. Начальное

Ausdrucks durchdrungen, und die Traurigkeit des Abschieds vom Leben wird hörbar.

Die zweite Fuge ist das Finale des Konzerts. Ihr Thema basiert auf einer freien Umkehrung der anfänglichen Intonation der ersten Fuge: die aufsteigende Bewegung auf den Stufen des Dur-Dreiklangs wird durch eine absteigende Bewegung auf den Stufen des Moll-Dreiklangs ersetzt. Dadurch wird der Kontrast und zugleich der innere Zusammenhang zwischen dem zweiten und vierten Satz betont, der im Gegensatz zum klagenden Charakter der ungeraden Sätze steht.

Als Tschaikowsky Bortnjanskis Chorwerke für seine 1882 bei Jurgenson erschienene Gesamtausgabe bearbeitete, hob er das Konzert Nr. 32 „Sag mir, Herr, mein Ende“ besonders hervor und versah es mit der Bemerkung: „Ich halte dieses Konzert für das beste von allen fünfunddreißig“. An anderer Stelle bezeichnete er das Werk als „wirklich schön“. In der Tat gehört das Konzert zu Bortnjanskis besten Werken. Der Text, dem Psalm 38 entlehnt, drückt ein sterbendes Flehen voll stiller, trauriger Resignation aus. Die tief eindringliche Musik klingt zurückhaltend, manchmal sogar versteckt, wie ein intimes, von Herzen kommendes Bekenntnis. Im Konzert gibt es keine scharfen Kontraste, es ist geprägt von Einheit und Ganzheitlichkeit des Ausdrucks. Charakteristisch ist die Dominanz eines leisen, weichen Klangs: Der erste Satz ist fast durchgehend *piano*, nur einmal, im kurzen viertaktigen Höhepunkt, taucht das Wort *forte* auf. In der Schlussfuge wird die gesamte Exposition *sotto voce* vorgetragen.

Das Konzert besteht aus drei Sätzen, wobei der zweite Satz, das *Largo* in strenger Choralform, nur eine kurze Episode darstellt. Die Anfangsstruktur

построение первой части излагается тремя солирующими голосами (без баса), напоминая типичную фактуру канта или псалмы. В верхнем мелодическом голосе выделяются скорбные секундовые интонации вздохов (пример 104).

Развернутая финальная fuga по длительности превышает обе предыдущие части. Как обычно у Бортнянского, голоса в экспозиции группируются попарно со стреттным вступлением четных: голосов (пример 105). Дальше дана вторая экспозиция, в которой обе пары голосов приближены, образуя непрерывную стретту.

Особое внимание привлекает к себе последний по нумерации концерт № 35. В отличие от рассмотренных скорбно-элегических произведений, он отличается светлым, умиротворенным характером. В этом концерте воплощен идеал нравственной чистоты и правдивости, составлявший моральное кредо композитора. Фактура его очень проста и, за исключением заключительной fugи с типичным для Бортнянского парным ведением голосов, почти не содержит полифонических элементов. В первых двух частях встречаются большие отрезки в трехголосном изложении кантового типа. Выделяется вторая часть *Larghetto*, центр тяжести всего концерта, с ее певучей, необычайно мягко и ласково звучащей мелодией (пример 106). Примечательно родство этой темы с мелодией гимна «Коль славен» (пример 107).

Двухорные концерты Бортнянского по своей структуре аналогичны однохорным, но их образно-эмоциональный строй более однообразен; преобладает величественный торжественный тон и реже встречаются моменты углубленно-медитативной лирики.

des ersten Satzes wird von drei Solostimmen (ohne Bass) gebildet, die an die typische Struktur eines Cantus oder Psalms erinnern. Die melodische Oberstimme betont die klagenden zweiten Seufzer-Intonationen (Beispiel 104).

Die ausgedehnte Schlussfuge übertrifft die beiden vorangegangenen Sätze an Dauer. Wie bei Bortnjanski üblich, sind die Stimmen in der Exposition paarweise gruppiert, wobei die geraden Stimmen *strettato* eingeführt werden (Beispiel 105). Es folgt eine zweite Exposition, in der die beiden Stimmenpaare zu einer durchgehenden *Stretta* zusammengeführt werden.

Das Konzert Nr. 35, das letzte der Reihe, erregt besondere Aufmerksamkeit. Im Gegensatz zu den oben besprochenen traurigen und elegischen Werken zeichnet es sich durch einen leichten und friedlichen Charakter aus. Dieses Konzert verkörpert das Ideal der moralischen Reinheit und Wahrhaftigkeit, das das moralische Credo des Komponisten darstellte. Seine Struktur ist sehr einfach und enthält, abgesehen von der Schlussfuge mit der für Bortnjanski typischen paarweisen Stimmführung, fast keine polyphonen Elemente. In den ersten beiden Sätzen gibt es ausgedehnte dreistimmige Expositionsabschnitte. Der zweite Satz, das *Larghetto*, der Mittelpunkt des gesamten Konzerts, zeichnet sich durch eine gesungliche, ungewöhnlich weich und zart klingende Melodie aus (Beispiel 106). Bemerkenswert ist die Verwandtschaft dieses Themas mit der Melodie des Hymnus „Wie herrlich“ (Beispiel 107).

Die zweistimmigen Konzerte Bortnjanskis ähneln in ihrer Struktur den einstimmigen Konzerten, doch ist ihre figurative und emotionale Struktur monotoner; ein majestätischer, feierlicher Ton herrscht vor, und Momente tiefer, meditativer Lyrik sind seltener. Bortnjanskis Meisterschaft in

Присущее Бортнянскому мастерство хорового письма достигает здесь своей вершины. Яркого, внушительного эффекта добивается он с помощью приемов антифонного изложения. Поочередно вступающие хоры затем сливаются в единое мощное звучание (например, в крайних частях концерта № 3). Наряду с этим Бортнянский создает разнообразные контрасты между группами голосов, выделяемых из отдельных хоров, или даже отдельными голосами солистов. Таким образом достигается многотембровость хорового звучания и постоянная смена нюансов. В эпизодах tutti строгая аккордовая фактура одного хора иногда расцвечивается фигурациями другого. Но собственно полифонии в двуххорных концертах меньше, к форме фуги композитор в них совсем не прибегает.

При общем их праздничном, торжественно-ликующем тоне встречаются порой и выразительные моменты патетического характера. Таков, например, эпизод из концерта № 7, в котором переключка голосов придает особо подчеркнутую экспрессию возгласам страстной мольбы (пример 108).

К концертам торжественно-панегирического характера, как уже было сказано, следует отнести и «Хвалебные» («Тебе бога хвалим»), В структурном отношении все «Хвалебные» одинаковы и состоят из трех частей с быстрыми или умеренно быстрыми крайними разделами и медленной серединой. Однотипен и их музыкальный материал, основанный на одних и тех же стандартных интонационных формулах, что лишает эти сочинения большого художественного интереса.

Наряду с концертами Бортнянский писал и «рядовые» песнопения: «Херувимские», «Достойно есть», многолетия и т. д. Иногда он и в них

der Chorkomposition erreicht hier ihren Höhepunkt. Mit Hilfe antiphonaler Expositionstechniken erzielt er eine lebendige, eindrucksvolle Wirkung. Die abwechselnd einsetzenden Chöre verschmelzen dann zu einem mächtigen Klang (z.B. in den extremen Sätzen des Konzerts Nr. 3). Darüber hinaus schafft Bortnjanski verschiedene Kontraste zwischen Stimmgruppen, die aus einzelnen Chören oder auch einzelnen Solostimmen herausgelöst werden. Auf diese Weise erreicht er einen polyphonen Chorklang und einen ständigen Wechsel der Nuancen. In den Tutti-Episoden wird die strenge akkordische Struktur des einen Chores manchmal durch die Figurationen des anderen Chores gefärbt. In den zweistimmigen Konzerten hingegen ist die eigentliche Polyphonie weniger ausgeprägt, und der Komponist greift überhaupt nicht auf die Fugenform zurück.

Trotz des im Allgemeinen festlichen, triumphalen und jubelnden Tons gibt es gelegentlich expressive Momente pathetischer Natur. So z.B. in einer Episode aus dem Konzert Nr. 7, in der der Appell der Stimmen den leidenschaftlichen Bittrufen einen besonders akzentuierten Ausdruck verleiht (Beispiel 108).

Wie bereits erwähnt, gehören auch die „Lobpreiskonzerter“ („Wir loben dich, Gott“) zu den Konzerten mit feierlich-panegyrischem Charakter. Strukturell sind alle „Lobpreiskonzerter“ identisch und bestehen aus drei Sätzen mit schnellen oder mittelschnellen Außenteilen und einem langsamen Mittelteil. Auch das musikalische Material ist identisch und basiert auf denselben standardisierten Intonationsformeln, was den Werken ihren großen künstlerischen Reiz nimmt.

Neben den Konzerten schrieb Bortnjanski auch „gewöhnliche“ Lieder: „Cherubim-Hymnen“, „Würdig ist es“, „Viele Jahre“ usw. Auch in diesen

вносил элементы концертности, хотя в целом эти сочинения более просты по фактуре и музыкальному языку. Вместе с тем элементы «светскости» присущи им в не меньшей степени, чем концертам.

Один из излюбленных жанров Бортнянского — «Херувимская». Если для партесного стиля характерна концертная трактовка «Херувимской» в виде крупного многочастного произведения с контрастным сопоставлением частей, то Бортнянский и его современники возвращаются к простой строфической форме.

Для большинства его «Херувимских» характерны возвышенная простота, величавое спокойствие, тон просветленного умиления. При этом они достаточно разнообразны по тематизму и форме изложения. Первая «Херувимская», опубликованная в 1782 году, проникнута нежными чувствительными интонациями романского типа (пример 109).

Одним из шедевров Бортнянского является «Херувимская» № 7. Как и остальные песнопения этого жанра, она написана в строфической форме, но постепенное нарастание силы и плотности хорового звучания создает впечатление плавно развертывающегося, непрерывного мелодического развития (пример 110).

Бортнянским были написаны также две литургии на три и на два голоса (последняя под названием «Простое пение»). Они предназначались главным образом для сельских и небольших городских церквей, которые не располагали крупными квалифицированными хорами, способными исполнять более сложные по фактуре произведения. Написанные с определенной утилитарной целью, эти произведения не занимают значительного места в

Kompositionen hat er gelegentlich Elemente aus den Konzerten verarbeitet, wenngleich sie im Großen und Ganzen in ihrer Struktur und musikalischen Sprache einfacher sind. Gleichzeitig enthalten sie weniger „säkulare“ Elemente als die Konzerte.

Eine von Bortnjanskis bevorzugten Gattungen ist der „Cherubim-Hymnus“. Während der polyphone Stil durch eine konzertante Aufführung des „Cherubim-Hymnus“ als großes polyphones Werk mit kontrastierendem Nebeneinander der Stimmen gekennzeichnet ist, kehren Bortnjanski und seine Zeitgenossen zu einer einfachen strophischen Form zurück.

Die meisten seiner „Cherubim-Hymnen“ zeichnen sich durch erhabene Schlichtheit, majestätische Ruhe und einen Ton erleuchteter Versöhnlichkeit aus. Zugleich unterscheiden sie sich in Thema und Form. Der erste „Cherubim-Hymnus“, 1782 veröffentlicht, ist von zarten, empfindsamen Intonationen romantischer Art durchdrungen (Beispiel 109).

Eines der Meisterwerke Bortnjanskis ist der „Cherubim-Hymnus“ Nr. 7. Wie die anderen Gesänge dieser Gattung ist er in Strophenform komponiert, aber die allmähliche Steigerung der Intensität und Dichte des Chorklangs erweckt den Eindruck einer fließenden, kontinuierlichen melodischen Entwicklung (Beispiel 110).

Bortnjanski komponierte auch zwei Liturgien für drei und zwei Stimmen (letztere unter dem Titel „Einfaches Lied“). Sie waren vor allem für ländliche und kleinstädtische Kirchen bestimmt, die nicht über große, qualifizierte Chöre verfügten, die in der Lage gewesen wären, strukturell komplexere Werke aufzuführen. Diese Werke, die für einen bestimmten Zweck geschrieben wurden, nehmen im Schaffen des Komponisten keinen bedeutenden Platz ein. Es ist anzumerken, dass solche vollständigen

творчестве композитора. Следует заметить, что такого рода законченные богослужебные циклы, чрезвычайно многочисленные в творчестве мастеров партесного стиля, становятся редкими в конце XVIII века и возрождаются позже в других исторических условиях. Что же касается Бортнянского и его современников, то они предпочитали создавать отдельные песнопения, предоставляя их выбор регенту церковного хора. Это давало возможность достигнуть большего разнообразия и свободы в музыкальном оформлении церковной службы, но вместе с тем и лишало его внутренней цельности.

Особое место в творчестве Бортнянского занимают обработки старинных распевов—знаменного, киевского, болгарского и греческого. Как устанавливает М. Г. Рыцарева на основании газетных объявлений, этот труд был выполнен композитором уже на склоне его жизни, в 20-х годах XIX века (см.: 206, 3). Еще Преображенский заметил, что «задача эта возникла в связи с современными течениями общественной и народной жизни, развитием русской литературы и общим состоянием просвещения» (176, 87—88). Обращение Бортнянского к наследию древнерусской певческой культуры было, несомненно, связано с растущим интересом к различным сторонам отечественного прошлого в начале XIX века, активизацией исторических и археографических исследований, изданием памятников древнерусской литературы и народного творчества.

Композитор стремился при этом не столько к реставрации певческой старины, сколько к тому, чтобы сделать ее близкой и доступной

литургischen Zyklen, die in den Werken der Meister des polyphonen Stils sehr zahlreich sind, gegen Ende des 18. Jahrhunderts selten werden, um später unter anderen historischen Bedingungen wieder aufzutauchen. Bortnjanski und seine Zeitgenossen zogen es vor, einzelne Gesänge zu komponieren und überließen die Auswahl dem Leiter des Kirchenchores. Dies ermöglichte ihnen eine größere Vielfalt und Freiheit in der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes, beraubte ihn aber gleichzeitig seiner inneren Integrität.

Einen besonderen Platz im Schaffen Bortnjanskis nehmen die Bearbeitungen alter Gesänge ein - des Krjuki-Noten-Gesangs, der Kiewer, der bulgarischen und der griechischen. Wie M. G. Ryzarewa anhand von Zeitungsanzeigen feststellt, wurde diese Arbeit vom Komponisten bereits am Ende seines Lebens, in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, ausgeführt (siehe: 206, 3). Auch Preobraschenski stellt fest, dass „dieses Werk im Zusammenhang mit den modernen Strömungen des gesellschaftlichen und volkstümlichen Lebens, der Entwicklung der russischen Literatur und dem allgemeinen Zustand der Aufklärung entstanden ist“ (176, 87-88). Bortnjanskis Berufung auf das Erbe der altrussischen Gesangkultur stand zweifellos im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse an verschiedenen Aspekten der russischen Vergangenheit zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der Intensivierung der historischen und archäographischen Forschung und der Veröffentlichung von Denkmälern der altrussischen Literatur und Volkskunst.

Das Ziel des Komponisten war nicht so sehr die Rekonstruktion des antiken Gesangs, sondern vielmehr die Annäherung an die Wahrnehmung eines

восприятию слушателя, воспитанного на современном мелодико-гармоническом мышлении. В этом смысле показателен самый выбор напевов. Бортнянский, как многократно отмечалось в литературе, обращался преимущественно не к знаменному, а к киевскому, греческому, болгарскому распевам, мелодика которых содержит ясно осязаемую тональную основу. Если же он брал мелодии знаменного распева, то в поздних редакциях, часто далеких от древнего прототипа, и использовал их очень свободно, сохраняя только основные опорные звуки.

В отличие от партесного многоголосия, в котором главная мелодия поручалась тенору, у Бортнянского она помещается вверху и обычно удваивается в терцию альтом, что сближает его обработки с псалмами и кантами. Однако Бортнянский избегает характерного для некоторых образцов этого жанра обилия фигураций, расцвечивающих верхние голоса или бас (эксцеллентованный бас). Он придерживается строго аккордовой фактуры с ритмически синхронным движением всех голосов, лишь изредка отступая от нее.

Степень авторской самостоятельности в трактовке подлинных старинных напевов у Бортнянского различна. Едва ли не единственный случай почти полного сохранения заимствованной мелодии представляет собой песнопение «Дева днесь» болгарского распева. Может быть, это связано с тем, что оригинальный напев четко метризован и содержит ясно выраженные признаки тональности (пример 111).

В ряде случаев Бортнянский создавал, по существу, собственную мелодию, имеющую лишь отдаленное сходство с ее прообразом. Таково, например, скорбно-патетическое

Хörers, der mit modernem melodischen und harmonischen Denken aufgewachsen ist. In diesem Sinne ist schon die Auswahl der Gesänge bezeichnend. Bortnjanski wandte sich, wie in der Literatur wiederholt festgestellt wurde, nicht hauptsächlich dem Krjuki-Gesang zu, sondern den Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesängen, deren Melodien eine deutlich wahrnehmbare tonale Grundlage haben. Wenn er die Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs übernahm, dann in späteren Ausgaben, die sich oft weit vom antiken Vorbild entfernten, und er verwendete sie sehr frei, wobei er nur die Grundtöne beibehielt.

Im Gegensatz zur mehrstimmigen Polyphonie, bei der die Hauptmelodie dem Tenor anvertraut wird, steht sie bei Bortnjanski im Vordergrund und wird in der Regel von der Bratsche in der Terz verdoppelt, was seine Bearbeitungen in die Nähe von Psalmen und Kantaten rückt. Bortnjanski vermeidet jedoch den Reichtum an Figurationen, die die Oberstimmen oder Bässe (ausgezeichnete Bässe) färben, wie es bei einigen Beispielen dieser Gattung der Fall ist. Er hält sich an eine streng akkordische Struktur mit rhythmisch synchroner Bewegung aller Stimmen, von der er nur gelegentlich abweicht.

Der Grad der Unabhängigkeit des Autors in Bortnjanskis Interpretation der authentischen alten Gesänge ist unterschiedlich. Der einzige Fall, in dem die entlehnte Melodie fast vollständig erhalten blieb, ist das Lied „Heute ist die Jungfrau“ im bulgarischen Gesang. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass der ursprüngliche Gesang eindeutig metrisch ist und klar ausgedrückte Tonalitätszeichen enthält (Beispiel 111).

In einer Reihe von Fällen schuf Bortnjanski im Wesentlichen eine eigene Melodie, die nur eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Prototyp aufweist. Dies gilt z.B. für das melancholisch-

песнопение «Чертог твой» киевского распева<sup>29</sup> (пример 112).

<sup>29</sup> Различные варианты этого напева см. в статье М. Г. Рыцаревой (206, 5).

Помимо церковных хоров Бортнянскому принадлежит несколько светских кантат, гимнов и песен. Музыка его кантат не сохранилась, но по некоторым косвенным данным мы можем составить общее представление об их характере. Державин, уделивший в своем «Рассуждении о лирической поэзии» особую главу кантате и оратории, писал, что кантата «должна изображать просто, ясно всякие умиленные, благочестивые, торжественные, любовные и нежные чувствования, в которых видно было бы более чистосердечия и страсти, нежели умствования и затей»<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Эта глава не вошла в печатное издание «Рассуждения». Ее содержание излагается в работе Э. Э. Язовицкой (258, 151—153).

В качестве образца он ссылается на собственные произведения этого рода с музыкой Сарти и Бортнянского. Текст кантаты «Любителю художеств», посвященной известному меценату, директору Академии художеств А. С. Строганову, был напечатан в 1791 году под названием «Новый год, песня дому, любящему науки и художества» и содержит ремарки: «хор», «ария». В 1798 году он был вновь издан в несколько переработанном виде с указанием «Музыка Бортнянского».

Сохранилась музыка только одной из кантат Бортнянского на слова Державина — «Страны российски, ободряйтесь», написанной по случаю

pathetische Lied „Dein heiliges Gemach“ im Kiewer Choral<sup>29</sup> (Beispiel 112).

<sup>29</sup> Für verschiedene Varianten dieses Gesangs, siehe M. G. Ryzarewa (206, 5).

Neben den Kirchenchören schrieb Bortnjanski auch mehrere weltliche Kantaten, Hymnen und Lieder. Die Musik seiner Kantaten ist nicht überliefert, aber aus einigen indirekten Daten können wir eine allgemeine Vorstellung von ihrem Charakter gewinnen. Derschawin, der in seinem „Diskurs über die lyrische Poesie“ der Kantate und dem Oratorium ein eigenes Kapitel widmete, schrieb, die Kantate solle „einfach, klar jede fromme, andächtige, feierliche, liebevolle und zärtliche Empfindung darstellen, in der man mehr Reinheit und Leidenschaft als Klugheit und Kunstgriffe sehen kann“<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Dieses Kapitel wurde nicht in die gedruckte Ausgabe des Diskurses aufgenommen. Sein Inhalt ist in der Arbeit von E. E. Jasowizkaja (258, 151-153) umrissen.

Als Vorbild verweist er auf seine eigenen Werke dieser Art mit Musik von Sarti und Bortnjanski. Der Text der Kantate „An den Liebhaber der Künste“, die dem berühmten Kunstmäzen und Direktor der Akademie der Künste A. S. Stroganow gewidmet ist, wurde 1791 unter dem Titel „Neues Jahr, ein Lied an das Haus, das Wissenschaft und Künste liebt“ gedruckt und enthält die Anmerkungen: „Chor“, „Arie“. Im Jahr 1798 wurde es in leicht überarbeiteter Form mit der Angabe „Musik von Bortnjanski“ erneut veröffentlicht.

Von Bortnjanskis Kantate zu den Worten Derschawins „Russische Länder, seid ermutigt“, die anlässlich des Sieges der russischen Truppen an

победы русских войск на Дунае в августе 1805 года<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Рукописная партитура хранится в библиотеке Московской консерватории.

По форме это скорее хоровая песня с сольным запевом, нежели кантата в точном смысле слова.

Широкую популярность завоевала в свое время песня «Певец во стане русских воинов» на текст стихотворения В. А. Жуковского, вдохновленного событиями Отечественной войны 1812 года. Она написана в духе воинских застольных или, как их иногда называли, дружеских песен. Стилистически песня Бортнянского близка к французским куплетам с подвижной, ритмически четкой мелодией. Распеваются только окончания четверостиший, что приводит к расширению восьмитактных построений на один такт. Хоровой припев повторяет вторую половину запева, но звучит более ярко и наполненно.

Кантаты и песни Бортнянского, по-видимому, исполнялись большей частью в камерной обстановке, но бывали случаи и концертного их исполнения. Так, в 1823 году одна из его кантат прозвучала в филармоническом концерте с участием итальянской певицы Аделины Каталани (см.: 103, 118).

К внекультовым хоровым сочинениям относятся и три гимна Бортнянского на духовные тексты русских поэтов: уже упоминавшийся выше «Коль славен», «Предвечный и необходимый» (слова Ю. А. Нелединского-Мелецкого) и «Спасителю» (слова Д. И. Хвостова). Все они были напечатаны в одноголосном изложении с

der Donau im August 1805 geschrieben wurde, ist nur die Musik erhalten geblieben.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Die handschriftliche Partitur wird in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums aufbewahrt.

Von der Form her handelt es sich eher um ein Chorlied mit Solochor als um eine Kantate im eigentlichen Sinne des Wortes.

Das Lied „Sänger im Lager der russischen Soldaten“ nach einem Gedicht von W. A. Schukowski, inspiriert von den Ereignissen des Vaterländischen Krieges 1812, erfreute sich zu seiner Zeit großer Beliebtheit. Es wurde im Geiste der militärischen Tischlieder oder, wie sie manchmal genannt wurden, der Freundschaftslieder geschrieben. Stilistisch lehnt sich Bortnjanski an französische Couplets an, mit einer bewegten, rhythmisch klaren Melodie. Nur die Enden der Vierzeiler werden gesungen, wodurch die achttaktigen Strukturen um einen Takt erweitert werden. Der Refrain des Chores wiederholt die zweite Hälfte des Refrains, klingt aber heller und voller.

Bortnjanskis Kantaten und Lieder wurden anscheinend hauptsächlich in kammermusikalischer Besetzung aufgeführt, aber es gab auch Fälle, in denen sie im Rahmen eines Konzerts erklangen. So wurde 1823 eine seiner Kantaten in einem philharmonischen Konzert mit der italienischen Sängerin Adelina Catalani aufgeführt (siehe: 103, 118).

Zu den außerkirchlichen Chorkompositionen gehören auch die drei Hymnen von Bortnjanski nach geistlichen Texten russischer Dichter: das bereits erwähnte „Wie herrlich“, „Ewiger und Notwendiger“ (Text von J. A. Neledinski-Melezki) und „An den Heiland“ (Text von D. I. Chwostow). Alle wurden in einer einstimmigen Fassung mit Klavierbegleitung gedruckt. Im



сопровождением фортепиано. В отличие от распевной мелодии «Коль славен», напоминающей по своему складу духовные псалмы екатерининского времени, два других гимна выдержаны в маршевом ритме, характерном для «дружеских» песен, распевавшихся в тесных приятельских кружках. По мнению Финдейзена, эти гимны, как и «Коль славен», «были сочинены Бортнянским для благоговейных собраний петербургских масонов» (233, 473).

Бортнянский — одна из виднейших личностей в русской художественной культуре конца XVIII — начала XIX века. Друг Державина, Хераскова, Нелединского-Мелецкого, Жуковского, почетный член Академии художеств, постоянный участник кружка Львова, он пользовался высоким авторитетом среди просвещенных деятелей литературы и искусства. «Орфеем реки Невы» был назван композитор в одном из посвященных ему стихотворений. Еще при жизни Бортнянского его произведения достигли широчайшей популярности несмотря на то, что большая их часть оставалась неизданной.

Бортнянский оказал значительное влияние на композиторов следующего поколения и своим творчеством и педагогической деятельностью. А. Е. Варламов, учившийся у него в капелле, вспоминал, как уже в старости он замечательно показывал приемы вокального исполнения: «И вдруг 70-летний старичок возьмет фальцетом, и так нежно, с такой душой, что остановишься от удивления». Несомненно, Варламов был во многом обязан Бортнянскому своим мастерством плавной и гибкой кантилены, хотя интонационные ее истоки были иными.

Великие мастера русской музыки XIX века (Глинка, Чайковский) порой относились к Бортнянскому с предубеждением, считая его музыку

Гегенсатц зур Мелодие вон „Wie herrlich“, die an die geistlichen Psalmen aus der Zeit Katharinas der Großen erinnert, haben die beiden anderen Hymnen einen Marschrhythmus, der typisch für „Freundschaftslieder“ ist, die in engen Freundeskreisen gesungen werden. Findeisen meint, dass diese Hymnen wie „Wie herrlich“ „von Bortnjanski für die ehrfurchtsvollen Versammlungen der Petersburger Freimaurer komponiert wurden“ (233, 473).

Bortnjanski ist eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der russischen Kunstkultur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Als Freund von Derschawin, Cheraskow, Neledinski-Melezki und Schukowski, Ehrenmitglied der Akademie der Künste und regelmäßiges Mitglied des Lwower Kreises genoss er hohes Ansehen unter den aufgeklärten Persönlichkeiten der Literatur und Kunst. „Orpheus der Newa“ wurde der Komponist in einem ihm gewidmeten Gedicht genannt. Schon zu Lebzeiten Bortnjanskis erfreuten sich seine Werke großer Beliebtheit, obwohl die meisten unveröffentlicht blieben.

Bortnjanski übte durch seine Arbeit und pädagogische Tätigkeit einen großen Einfluss auf die Komponisten der nächsten Generation aus. A. J. Warlamow, der bei ihm in der Kapelle studierte, erinnerte sich, wie er selbst im hohen Alter noch auf wunderbare Weise die Technik des Gesangs demonstrierte: „Und plötzlich nahm ein 70-jähriger alter Mann ein Falsett an, und zwar so zart, mit so viel Seele, dass man vor Staunen stehen blieb“. Zweifellos verdankte Warlamow Bortnjanski viel von seiner Beherrschung der geschmeidigen und flexiblen Kantilene, auch wenn deren intonatorische Ursprünge andere waren.

Die großen Meister der russischen Musik des 19. Jahrhunderts (Glinka, Tschaikowsky) begegneten Bortnjanski manchmal mit Vorurteilen und hielten

чересчур слащавой. Однако объективно его творчество не только в общем историко-музыкальном плане, но и конкретно-стилистически подготовило некоторые особенности русской классической музыки, на что пронизательно обратил внимание Асафьев (12, 124).

Особое значение имело оно для Украины. В 20-х годах XIX века произведения Бортнянского получают известность в Западной Украине и становятся знаменем борьбы против польско-католического и униатского влияния. Хотя исполнение их запрещалось и преследовалось церковными властями, патриотически настроенные музыканты продолжали их пропагандировать. Один из первых профессиональных композиторов Западной Украины М. Вербицкий писал, что для украинцев Бортнянский то же, что Гайдн и Моцарт для Западной Европы. Современный украинский исследователь отмечает заметные следы влияния Бортнянского в творчестве первого поколения западноукраинских композиторов (см.: 48).

В наши дни лучшая часть творческого наследия Бортнянского прочно утвердилась на концертной эстраде и составляет неотъемлемую часть репертуара многих хоровых и камерных коллективов.

## **КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА**

### **1.**

В истории русской музыкальной культуры XVIII столетия исследование камерного инструментального творчества составляет одну из самых сложных и далеко еще не решенных проблем. В общих трудах,

seine Musik für zu süßlich. Objektiv betrachtet hat sein Werk jedoch bestimmte Merkmale der russischen klassischen Musik nicht nur in allgemeiner historischer und musikalischer Hinsicht, sondern auch in konkreter und stilistischer Hinsicht vorbereitet, wie Assafjew scharfsinnig feststellte (12, 124).

Für die Ukraine hatte er eine besondere Bedeutung. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden Bortnjanskis Werke in der Westukraine berühmt und zum Banner des Kampfes gegen den polnisch-katholischen und unierten Einfluss. Obwohl ihre Aufführung von den kirchlichen Behörden verboten und verfolgt wurde, setzten sich patriotische Musiker weiterhin für sie ein. Einer der ersten professionellen Komponisten der Westukraine, M. Verbitsky, schrieb, dass Bortnjanski für die Ukrainer das war, was Haydn und Mozart für Westeuropa waren. Ein zeitgenössischer ukrainischer Forscher stellt fest, dass der Einfluss Bortnjanskis in den Werken der ersten Generation westukrainischer Komponisten deutlich zu spüren ist (siehe: 48).

Heute ist der größte Teil von Bortnjanskis schöpferischem Erbe fest auf der Konzertbühne etabliert und bildet einen festen Bestandteil des Repertoires vieler Chor- und Kammermusikgruppen.

## **KAMMERMUSIKALISCHE INSTRUMENTALMUSIK**

### **1.**

In der Geschichte der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts ist die Erforschung der kammermusikalischen Instrumentalmusik eine der schwierigsten und bei weitem noch nicht abgeschlossen. In den allgemeinen

посвященных этому периоду, как правило, отмечается сравнительно скромное место камерных жанров, далека уступающих по своему художественному значению опере или монументальной хоровой музыке русских мастеров. «Русская инструментальная музыка XVIII века в основном оставалась связанной с бытом, — пишет Ю. В. Келдыш. — Высокие симфонические обобщения не были ей свойственны, и если у отдельных, наиболее выдающихся русских композиторов той поры проявлялись элементы подлинно симфонического мышления, то преимущественно в области театральной, а не „чистой“ инструментальной музыки. Этот перевес театральности над сферой, „самодовлеющего инструментализма“ оставался характерным для русской музыки почти до середины XIX столетия» (118, 381).

Действительно, достижения русских композиторов на оперной сцене явно оставляют в тени то непритязательное камерное искусство, которое процветало в кругах любителей музыки, в домашнем быту. Самая функция инструментального исполнительства на всем протяжении до XVIII века была такова, что далеко не всегда преследовались чисто художественные цели и нередко музыка носила прикладной, подсобный характер.

Но все это ни в коей мере не лишает русское камерное искусство той важной роли, какую оно сыграло в общем процессе роста отечественной музыкальной культуры. Ведь именно овладение музыкальным инструментарием общеевропейского типа было в то время самым наглядным показателем растущего профессионализма русских музыкантов, их приобщения к мировой музыкальной традиции.

Werken, die dieser Epoche gewidmet sind, wird im Allgemeinen die relativ bescheidene Stellung der kammermusikalischen Gattungen festgestellt, die in ihrer künstlerischen Bedeutung weit hinter der Oper oder der monumentalen Chormusik der russischen Meister zurücksteht. „Die russische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts blieb hauptsächlich mit dem Alltagsleben verbunden“, schreibt J. W. Keldysch. - Große symphonische Verallgemeinerungen waren ihr fremd, und wenn einige der bedeutendsten russischen Komponisten jener Zeit Elemente wirklich symphonischen Denkens erkennen ließen, dann eher im Bereich der theatralischen als der „reinen“ Instrumentalmusik. Dieses Übergewicht des Theatralischen gegenüber der Sphäre des „in sich geschlossenen Instrumentalismus“ blieb für die russische Musik bis fast zur Mitte des 19. Jahrhunderts charakteristisch“ (118, 381).

Die Leistungen der russischen Komponisten auf der Opernbühne stellen die bescheidene Kammermusik, die in den Kreisen der Musikliebhaber und im häuslichen Leben blühte, weit in den Schatten. Die Funktion des Instrumentalspiels war bis ins 18. Jahrhundert hinein so, dass es nicht immer rein künstlerische Ziele verfolgte, sondern oft einen angewandten, unterstützenden Charakter hatte.

All dies ändert jedoch nichts an der wichtigen Rolle, die die russische Kammermusik im gesamten Wachstumsprozess der russischen Musikkultur spielte. Schließlich war die Beherrschung von Musikinstrumenten gesamteuropäischer Prägung zu jener Zeit der augenfälligste Indikator für die wachsende Professionalität russischer Musiker und ihren Anschluss an die musikalische Welttradition. Nicht umsonst widmeten russische und

Недаром такое пристальное внимание к музыкальным инструментам проявляют русские и иностранные путешественники, мемуаристы XVIII века, начиная с петровского времени! Характер и звучание инструментов, состав оркестров, музицирование при дворе, на ассамблеях и в домашнем быту — вот сведения, которые каждый историк прежде всего извлечет из всех доступных ему источников, — таких, как мемуары Берхгольца, «Известия о музыке в России» Якоба Штелина или интереснейшие записки П. А. Болотова, относящиеся уже к 80-м годам XVIII века. «Звук унылый фортепьяно», «сладостное пение» скрипки, «волшебные звуки» валторны неудержимо влекли к себе русских слушателей и оставляли в их памяти глубокое, неизгладимое впечатление. Начиная с петровской эпохи и вплоть до конца века домашнее музицирование постепенно расширяло сферу своего влияния и музыка все более прочно и глубоко внедрялась в повседневный быт. Этот процесс постепенного «прорастания» камерно-инструментальной культуры в последних десятилетиях века даст ценные плоды в виде прекрасных ансамблей Бортнянского, скрипичных сонат Хандошкина, фортепианных полонезов Козловского и целой серии тонких, умело разработанных клавирных вариаций на русские народные темы.

Начатое Н. Ф. Финдейзенем изучение истоков русского инструментализма было продолжено советскими музыковедами, раскрывшими его своеобразные, характерные, чисто национальные черты. Труды А. Д. Алексеева, А. Н. Дроздова, Л. А. Баренбойма, В. И. Музалевского, В. А. Натансона, А. А. Николаева в области изучения

ausländische Reisende und Memoirenschreiber des 18. Jahrhunderts, beginnend mit der Zeit Peters des Großen, den Musikinstrumenten so viel Aufmerksamkeit! Die Beschaffenheit und der Klang der Instrumente, die Zusammensetzung der Orchester, das Musizieren bei Hofe, bei Versammlungen und zu Hause - das sind die Informationen, die jeder Historiker als erstes aus allen ihm zur Verfügung stehenden Quellen extrahiert, wie z.B. den Memoiren von Bergholz, den „Nachrichten über die Musik in Russland“ von Jakob von Staehlin oder den hochinteressanten Aufzeichnungen von P. A. Bolotow, die bis in die 80er Jahre des 18. Der „dumpfe Klang des Klaviers“, der „süße Gesang“ der Violine und die „magischen Töne“ des Horns zogen die russischen Zuhörer unwiderstehlich an und hinterließen einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck in ihrem Gedächtnis. Von der Zeit Peters des Großen bis zum Ende des Jahrhunderts weitete sich der Einflussbereich der Hausmusik allmählich aus, und die Musik wurde immer fester und tiefer in das Alltagsleben integriert. Dieser Prozess des allmählichen „Aufkeimens“ der Kammermusikultur in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts trug kostbare Früchte in Form der schönen Ensembles von Bortnjanski, der Violinsonaten von Chandoschkin, der Klavierpolonaisen von Koslowski und einer ganzen Reihe zarter, kunstvoll entwickelter Variationen über russische Volksthemen für Tasteninstrumente.

Die von N. F. Findeisen begonnene Suche nach den Ursprüngen des russischen Instrumentalismus wurde von sowjetischen Musikwissenschaftlern fortgesetzt, die seine besonderen, charakteristischen und rein nationalen Züge herausarbeiteten. Die Arbeiten von A. D. Alexejew, A. N. Drosdow, L. A. Barenboim, W. I. Musalewski, W. A. Natanson und A. A. Nikolajew auf dem

русской клавирной музыки, Л. С. Гинзбурга, Л. Н. Раабена и И. М. Ямпольского как историков струнно-смычкового искусства открыли широкую картину бытового музицирования в России XVIII века. Благодаря этим исследованиям мы можем по-новому оценить камерное искусство этой эпохи — и как немаловажное достижение русской культурно-общественной жизни, и как многообразное, сложное художественное явление.

Не должен вызывать удивления тот факт, что камерная инструментальная музыка по сравнению с другими жанрами проявила себя несколько позже. Культура чистого инструментализма в период зарождения русской композиторской школы, естественно, не имела под собой той твердой почвы исконных, давних традиций, какие установились в области вокального творчества и особенно хоровой музыки. Еще сравнительно недавно западноевропейские инструменты воспринимались русскими слушателями как своего рода курьез, «заморская диковина», а исполнение на них вызывало скорее любопытство, чем эстетическое наслаждение. «Органные потехи» при дворе московских царей или инструментальные капеллы в домах просвещенных бояр в XVII веке еще не порождали широкого отклика: они служили скорее внешним, декоративным целям, чем внутренним потребностям русской культурной жизни.

В петровскую эпоху, и особенно в последние годы царствования Петра, отношение к инструментальной музыке было уже иным. Но все же, являясь необходимым атрибутом нового общественного уклада, камерное искусство в своей художественной функции процветало лишь в очень узких кругах. Симптоматичен уже тот факт, что

Gebiet der russischen Tastenmusik sowie von L. S. Ginsburg, L. N. Raaben und I. M. Jampolski als Historiker der Streich- und Musikkunst eröffneten ein umfassendes Bild der alltäglichen Musikpraxis im Russland des 18. Jahrhunderts. Dank dieser Studien können wir die Kammermusik dieser Epoche sowohl als eine wichtige Errungenschaft des kulturellen und sozialen Lebens Russlands als auch als ein vielfältiges und komplexes künstlerisches Phänomen neu schätzen.

Es ist nicht verwunderlich, dass die instrumentale Kammermusik im Vergleich zu anderen Gattungen erst später zu ihrem Recht kam. Die Kultur des reinen Instrumentalismus zur Zeit der Entstehung der russischen Kompositionsschule hatte natürlich nicht den festen Boden der ursprünglichen und langen Traditionen, die sich im Bereich der Vokalmusik und insbesondere der Chormusik herausgebildet hatten. Bis vor relativ kurzer Zeit wurden westeuropäische Instrumente von den russischen Zuhörern als eine Art Kuriosität, als "überseeische Merkwürdigkeit" wahrgenommen, und ihr Spiel erregte eher Neugierde als ästhetisches Vergnügen. Die „Orgelvergnügungen“ am Moskauer Zarenhof oder die Instrumentalkapellen in den Häusern der aufgeklärten Bojaren des 17. Jahrhunderts stießen noch auf wenig Resonanz: sie dienten eher äußeren, dekorativen Zwecken als den inneren Bedürfnissen des russischen Kulturlebens.

Zur Zeit Peters des Großen, insbesondere in den letzten Jahren seiner Herrschaft, war die Einstellung zur Instrumentalmusik bereits eine andere. Aber als notwendiges Attribut der neuen Gesellschaftsordnung entfaltete sich die Kammermusik in ihrer künstlerischen Funktion nur in sehr engen Kreisen. Es ist symptomatisch, dass sich die Memoirenschreiber der

мемуаристы первой половины XVIII века, за исключением высокообразованного Штелина, почти не проявляют интереса к репертуару, исполнявшемуся в придворных концертах или в салонах знатных вельмож. Они называют в отдельных случаях лишь имена исполнителей, а в целом ограничиваются самыми общими замечаниями о «преизрядных концертах» или о «преизрядной музыке италийской». И только в «Известиях» Штелина читатель может почерпнуть сведения о тех композиторах, чья музыка постепенно входила в концертную жизнь России: это Корелли, Кайзер, Телеман — в последние годы петровской эпохи, итальянцы Джованни Верокай, Луиджи Мадонне, Доменико Далольо — в 30-е годы.

Непреодолимым препятствием на пути каждого исследователя русского инструментального творчества является отсутствие самих музыкальных памятников, нотных записей на протяжении многих лет. Инструментальные сочинения русских композиторов до 80-х годов XVIII века не печатались, если не считать отдельных анонимных образцов. Не ранее, чем в 70-х годах, появились, очевидно, и все дошедшие до нас нотные рукописные сборники с записями клавирных, скрипичных и других инструментальных пьес.

В последних двух десятилетиях века русская инструментальная музыка вдруг с неожиданной интенсивностью обнаружила свои потенциальные возможности, свои богатые внутренние ресурсы. Основную роль в этом сыграли два композитора — Бортнянский и Хандошкин, заложившие основы русского камерного ансамбля, русской фортепианной и скрипичной музыки. Отсюда ведет свое начало история камерного инструментального творчества в России, тогда как весь

первой половине 18. Jahrhunderts, mit Ausnahme des hochgebildeten von Staehlin, kaum für das Repertoire interessieren, das in den Hofkonzerten oder in den Salons des Adels gespielt wurde. Sie erwähnen in einigen Fällen nur die Namen der Interpreten und beschränken sich im Allgemeinen auf die allgemeinsten Bemerkungen über „außerordentliche Konzerte“ oder „außerordentliche italienische Musik“. Nur in von Staehlins „Iswestija“ findet der Leser Informationen über jene Komponisten, deren Musik allmählich Eingang in das russische Konzertleben fand: Corelli, Kaiser, Telemann - in den letzten Jahren der petrinischen Ära, und die Italiener Giovanni Verocai, Luigi Madonna und Domenico Dall'Oglio - in den 30er Jahren.

Ein unüberwindliches Hindernis für jeden Forscher des russischen Instrumentalschaffens ist das Fehlen musikalischer Denkmäler, musikalischer Aufzeichnungen über viele Jahre hinweg. Instrumentalwerke russischer Komponisten wurden bis in die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts nicht gedruckt, wenn man von einzelnen anonymen Proben absieht. Es scheint, dass erst in den 70er Jahren alle erhaltenen handschriftlichen Notensammlungen mit Aufzeichnungen von Klavier-, Violin- und anderen Instrumentalwerken veröffentlicht wurden.

In den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts entdeckte die russische Instrumentalmusik plötzlich mit unerwarteter Intensität ihre Möglichkeiten, ihre reichen inneren Ressourcen. Die Hauptrolle spielten dabei zwei Komponisten, Bortnjanski und Chandoschkin, die den Grundstein für das russische Kammerensemble und die russische Klavier- und Violinmusik legten. Hier beginnt die Geschichte der instrumentalen Kammermusik in Russland, während die gesamte Zeit davor - bis in die 80er Jahre - nur als

предшествующий период — до 80-х годов — можно рассматривать лишь как его предысторию, подготовительный этап его становления на русской почве.

Обращаясь к этапу зарождения русской камерной музыки, можно составить достаточно ясное представление о неуклонном росте и расширении инструментального исполнительства в русском быту.

Как известно, еще в петровскую эпоху иностранные музыканты познакомили русских слушателей с творчеством выдающихся западноевропейских мастеров. Приезд инструментальной капеллы герцога Голштинского; частично осевшей затем в России, камерные концерты в доме тайного советника Бассевича, музицирование у Меншикова, у генерал-прокурора Ягужинского или в доме Головиных — общеизвестные факты, освещенные во всех фундаментальных трудах по истории русской музыки. Документально установлены и имена русских любителей музыки, владевших искусством игры на клавикордах или скрипке: тот же Ягужинский, Черкасские, Головины и другие представители петербургской знати.

В 30—50-х годах круг любителей музыки заметно расширился. Музыкальной одаренностью отличались обе сестры поэта-сатирика А. Д. Кантемира, и в первую очередь Екатерина Дмитриевна Кантемир, в замужестве Голицына — певица и клавесинистка. Муж ее, дипломат Д. М. Голицын, тоже, по видимому, был музыкантом-любителем: ему посвящены шесть сонат для клавесина и скрипки В. Манфредини, работавшего при русском дворе в 60-е годы (153, 44). Постоянное участие в придворных концертах принимал Г. Н. Теплов — превосходный клавесинист, певец и

ihre Vorgeschichte, als Vorstufe ihrer Entstehung auf russischem Boden betrachtet werden kann.

Wenn wir uns der Entstehungsphase der russischen Kammermusik zuwenden, können wir uns ein recht klares Bild vom stetigen Wachstum und der Verbreitung des Instrumentalspiels im russischen Leben machen.

Es ist bekannt, dass ausländische Musiker bereits in der Petrinischen Ära das russische Publikum mit den Werken der großen westeuropäischen Meister bekannt machten. Die Ankunft der Instrumentalkapelle des Herzogs von Holstein, die sich teilweise in Russland niederließ, die Kammerkonzerte im Hause des Geheimrats Bassewitz, die Musik im Hause Menschikow, im Hause des Generalprokurators Jaguschinski oder im Hause Golowins sind bekannte Tatsachen, die in allen grundlegenden Werken über die Geschichte der russischen Musik behandelt werden. Auch die Namen russischer Musikliebhaber, die die Kunst des Clavichords oder der Geige beherrschten, sind dokumentiert: Jaguschinski, Tscherkasski, Golowin und andere Vertreter des Petersburger Adels.

In den 30er - 50er Jahren erweiterte sich der Kreis der Musikliebhaber beträchtlich. Die beiden Schwestern des satirischen Dichters A. D. Kantemir und vor allem Jekaterina Dmitrijewna Kantemir, die mit der Sängerin und Cembalistin Golizina verheiratet war, waren für ihr musikalisches Talent bekannt. Ihr Mann, der Diplomat D. M. Golizyn, war offenbar auch Amateurmusiker: Ihm sind sechs Sonaten für Cembalo und Violine von V. Manfredini gewidmet, der für Cembalo und Violine arbeitete. Manfredini arbeitete in den 60er Jahren am russischen Hof (153, 44). G. N. Teplow, ein ausgezeichnete Cembalist, Sänger

композитор, чье творчество было уже рассмотрено выше. Большую известность в музыкальных кругах Петербурга приобрели и его дети: А. Г. Теплов и три дочери — певицы и клавесинистки <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> На портрете Левицкого (к сожалению, не сохранившемся, известном только в репродукциях) юный Алексей Теплов изображен с любимым инструментом — скрипкой.

Наряду с этими высокопоставленными любителями в музыкальной жизни столицы постепенно выдвигались к середине XVIII века новые кадры отечественных профессиональных музыкантов, выходцев из демократической среды. Слушатели восхищались талантом придворного лютниста Тимофея Белоградского, игрой на клавесине и пением его дочери Елизаветы Белоградской. В 60-х годах начал свою музыкальную деятельность в качестве придворного гуслиста В. Ф. Трутовский. Рост музыкального образования, расширение Придворной капеллы и организация певческой школы в Глухове в 1738 году заметно повысили уровень музыкального исполнительства. Из среды военных, полковых музыкантов, малолетних певчих, питомцев глуховской школы вышли способные инструменталисты, пополнившие придворный оркестр.

Все эти факты не проясняют, однако, главного вопроса о конкретных творческих возможностях русских музыкантов первой половины XVIII столетия. Каковы были жанры исполняемых ими пьес, их репертуар? Какой характер носили первые композиторские опыты в сфере инструментальной камерной музыки? Об этом можно судить лишь

und Komponist, dessen Werk bereits weiter oben besprochen wurde, nahm ständig an den Hofkonzerten teil. Auch seine Kinder, A. G. Teplow und seine drei Töchter, Sängerinnen und Cembalistinnen, erlangten großen Ruhm in den musikalischen Kreisen St. Petersburgs <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lewizkis Porträt (leider nicht erhalten, nur in Reproduktionen bekannt) zeigt den jungen Alexej Teplow mit seinem Lieblingsinstrument, der Violine.

Neben diesen hochrangigen Amateuren des hauptstädtischen Musiklebens bildeten sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich neue Kader russischer Berufsmusiker aus dem demokratischen Milieu heraus. Die Zuhörer bewunderten das Talent des Hoflautenspielers Timofej Belogradski, das Cembalospiel und den Gesang seiner Tochter Jelisaweta Belogradska. In den 60er Jahren begann W. F. Trutowski seine musikalische Tätigkeit als Hofguslispieler. Die Entwicklung der musikalischen Ausbildung, der Ausbau der Hofkapelle und die Gründung einer Gesangsschule in Gluchow im Jahre 1738 erhöhten das Niveau der musikalischen Darbietungen beträchtlich. Aus den Militär- und Regimentsmusikern, den jungen Sängern und den Schülern der Gluchower Schule gingen fähige Instrumentalisten hervor, die in die Hofkapelle eintraten.

All diese Fakten beantworten jedoch nicht die zentrale Frage nach den spezifischen schöpferischen Fähigkeiten der russischen Musiker in der ersten Hälfte des 18. Welches waren die Gattungen der von ihnen gespielten Werke und ihres Repertoires? Welcher Art waren die Experimente der ersten Komponisten auf dem Gebiet der instrumentalen Kammermusik? Auf der Grundlage der wenigen überlieferten



ориентировочно, на основании немногих дошедших до нас сведений.

Известно, что при несомненном росте исполнительской культуры в России общий уровень инструментального творчества не был тогда высоким. Преобладали наиболее простые и доступные жанры — лирические песни с аккомпанементом или инструментальные пьесы танцевального жанра. Проследивая истоки русской камерной музыки, мы обращаемся прежде всего к немногим сохранившимся памятникам домашнего бытового музицирования, отразившим этот излюбленный, ходовой репертуар.

Первый среди известных нам рукописных сборников инструментальных пьес относится еще к петровской эпохе. Сборник был обнаружен советским музыковедом А. Н. Дроздовым в 1937 году в городе Дмитрове Московской области. По словам исследователя, это был «альбом малого формата, содержащий ряд фортепианных пьес, а также большое количество скрипичных партий, — по-видимому, какого-то небольшого струнного ансамбля» (88, 44). На первом листе сохранилась пометка: «Кн. Долгорукого 1724». Таким образом, сборник этот, принадлежавший одному из представителей аристократической семьи Долгоруких<sup>2</sup>, явился ценным свидетельством пробудившейся музыкально-концертной жизни Петербурга в последние годы царствования Петра.

<sup>2</sup> По предположению В. А. Натансона, это был князь В. Л. Долгорукий — Государственный деятель петровского времени, получивший образование в Париже (см.: 153, 51).

Датен können wir diese Fragen nur vorläufig beantworten.

Es ist bekannt, dass die Aufführungskultur in Russland zweifellos zunahm, aber das allgemeine Niveau der instrumentalen Kreativität zu dieser Zeit nicht hoch war. Es dominierten die einfachsten und zugänglichsten Gattungen - lyrische Lieder mit Begleitung oder Instrumentalstücke im Tanzstil. Auf der Suche nach den Ursprüngen der russischen Kammermusik wenden wir uns zunächst den wenigen erhaltenen Denkmälern der Hausmusik zu, die dieses populäre und gemeinsame Repertoire widerspiegeln.

Die erste bekannte handschriftliche Sammlung von Instrumentalstücken stammt aus der petrinischen Zeit. Sie wurde 1937 von dem sowjetischen Musikwissenschaftler A. N. Drosdow in der Stadt Dmitrow im Moskauer Gebiet entdeckt. Dem Forscher zufolge handelte es sich um „ein kleinformatiges Album, das eine Reihe von Klavierstücken sowie eine große Anzahl von Violinstimmen enthält, offenbar für ein kleines Streicherensemble“ (88, 44). Das erste Blatt trägt den Vermerk „Fürst Dolgoruki 1724“. Damit ist diese Sammlung, die einem Vertreter der aristokratischen Familie Dolgoruki<sup>2</sup> gehörte, ein wertvolles Zeugnis für das erwachende Musik- und Konzertleben in St. Petersburg in den letzten Jahren der Herrschaft Peters.

<sup>2</sup> Nach der Annahme von W. A. Natanson handelte es sich dabei um Fürst W. L. Dolgoruki, einen Staatsmann der petrinischen Zeit, der in Paris ausgebildet wurde (siehe: 153, 51).

Записанные в альбоме Долгорукого несложные, но изящные клавирные пьесы — сицилианы, менуэты и рондо говорят об основательной музыкальной подготовке и тонком вкусе их исполнителя. Две пьесы из этого сборника приводит в своем труде В. А. Натансон, убедительно доказывающий их принадлежность к французскому клавирному стилю (153, 51). Показательны и французские названия пьес — «La sicilienne», «L'Harmonieux Rondeau» (правда, записанные с орфографическими ошибками).

К сожалению, указанные два образца приведены уже не по подлиннику, а по копии, сохранившейся в рукописи скончавшегося в 1950 году А. Н. Дроздова. Оригинальный сборник Долгорукого в настоящее время не обнаружен. Исчез редчайший, даже, по существу, единственный памятник светского бытового музицирования петровской эпохи. В результате мы не можем с точностью установить ни состав сборника, ни имя его владельца, ни подлинность датировки (возможно, что дата «1724» была приписана кем-то впоследствии). Достоверно одно — жанровый состав сборника, состоящего в основном из пьес танцевального характера — менуэтов, сицилиан.

Напомним, что связь с танцевальными жанрами была типичной особенностью и ранней вокальной лирики. Преобладание «арий на менуэт» или чувствительных пасторалей в ритме французских танцев в равной мере присуще как вокальной, так и инструментальной музыке середины XVIII столетия.

Подтверждением этому может служить сборник Теплова «Между делом безделье». Нет никакого сомнения в том, что Теплов — известный клавесинист и певец — сам исполнял свои песни, сопровождая их игрой на клавесине. Сочиненные им

Die einfachen, aber eleganten Klavierstücke - Sicilienne, Menuette und Rondos - in Dolgorukis Album zeugen von der gründlichen musikalischen Ausbildung und dem feinen Geschmack ihres Interpreten. Zwei Stücke aus dieser Sammlung werden in der Arbeit von W. A. Natanson zitiert, der überzeugend nachweist, dass sie zum französischen Klavierstil gehören (153, 51). Aufschlussreich sind auch die französischen Titel der Stücke – „La sicilienne“, „L'Harmonieux Rondeau“ (wenn auch mit Rechtschreibfehlern).

Leider stammen die beiden oben angeführten Beispiele nicht aus dem Original, sondern aus einer Kopie, die im Manuskript des 1950 verstorbenen A. N. Drosdow enthalten ist. Das Original von Dolgoruki ist bis heute nicht gefunden worden. Das seltenste, ja das einzige Denkmal der weltlichen Hausmusik der petrinischen Zeit ist verschwunden. Daher können wir weder die Zusammensetzung der Sammlung, noch den Namen ihres Besitzers, noch die Echtheit der Datierung (es ist möglich, dass das Datum „1724“ von jemandem später hinzugefügt wurde) genau bestimmen. Sicher ist die gattungsspezifische Zusammensetzung der Sammlung, die hauptsächlich aus Stücken mit tänzerischem Charakter - Menuetten und Sicilianas - besteht.

Es sei daran erinnert, dass die Verbindung mit Tanzgattungen auch ein typisches Merkmal der frühen Vokallyrik war. Das Vorherrschen von „Menuett-Arien“ oder empfindsamen Pastoralen im Rhythmus französischer Tänze ist sowohl für die Vokal- als auch für die Instrumentalmusik der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Dies kann durch Teplows Sammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang“ bestätigt werden. Zweifellos hat Teplow, ein bekannter Cembalist und Sänger, seine Lieder selbst vorgetragen und sich dabei auf dem Cembalo begleitet. Die von ihm komponierten Sicilianas und

сицилианы и менуэты ярко характеризуют не только вокальный стиль данного времени, но и в существенной мере уровень клавирного исполнительства в России. Песни могли исполняться либо с полным воспроизведением всех трех голосов, либо с соответствующей расшифровкой нижнего голоса как цифрованного баса, что было вполне в традициях того времени.

Отсюда вытекает другая важная сторона данной проблемы: неразрывная связь вокальных и инструментальных жанров и как следствие — недостаточная дифференцированность инструментальной фактуры.

На ранней стадии освоения инструментальных форм русская музыка, естественно, не могла еще выработать специфические типы фактуры, характерные для клавирной или струнно-смычковой техники. Любителям музыки нужны были простейшие переложения народных песен, «российских» песен-романсов или популярных бытующих танцев. Такие переложения охотно печатались уже во второй половине века в различных журналах и переписывались в домашних альбомах, поскольку их можно было спеть или сыграть на любом инструменте—клавесине или столовых гусях, флейте или скрипке. Приводим характерный пример из рукописного сборника ГИМ — клавирное переложение популярной песни «При долине за рекой» (вариант известной пасторали Сумарокова «Негде в маленьком леску»; пример 113).

Аналогичные образцы находим и в печатных изданиях XVIII века, в журналах и нотных альбомах. Переложения народных песен обычно представлены здесь в простом двухголосном, а иногда трехголосном «кантовом» изложении. Мелодия

Menuette charakterisieren nicht nur den Gesangsstil der Zeit, sondern auch in hohem Maße das Niveau des Klavierspiels in Russland. Die Lieder konnten entweder mit voller dreistimmiger Wiedergabe oder mit einer entsprechenden Transkription der Unterstimme als digitalisierter Bass aufgeführt werden, was der Tradition der Zeit entsprach.

Daraus ergibt sich ein weiterer wichtiger Aspekt dieses Problems: die untrennbare Verbindung zwischen vokalen und instrumentalen Gattungen und, als Folge davon, die unzureichende Differenzierung der instrumentalen Struktur.

In der frühen Phase der Entwicklung instrumentaler Formen konnte die russische Musik natürlich noch keine spezifischen Strukturtypen entwickeln, wie sie für die Klavier- oder Streichinstrumententechnik charakteristisch sind. Die Musikliebhaber mussten sich mit einfachen Bearbeitungen von Volksliedern, „russischen“ Liedromanzen oder Volkstänzen begnügen. Solche Bearbeitungen wurden bereits in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eifrig in verschiedenen Zeitschriften gedruckt und in Hausalben kopiert, da sie auf jedem Instrument - Cembalo oder Tischgusli, Flöte oder Violine - gesungen oder gespielt werden konnten. Ein typisches Beispiel aus der Manuskriptsammlung der GIM ist eine Klavierbearbeitung des Volksliedes „Im Tal jenseits des Flusses“ (eine Variante von Sumarokows berühmter Pastorale „Irgendwo in einem kleinen Wäldchen“; Beispiel 113).

Ähnliche Beispiele finden sich auch in Publikationen, Zeitschriften und Musikalben des 18. Jahrhunderts. Die Bearbeitungen von Volksliedern werden hier in der Regel in einer einfachen zweistimmigen, manchmal auch dreistimmigen „Cantus“-Bearbeitung

песни обогащается незамысловатыми фигурациями нейтрального типа, одинаково удобными для любого инструмента. Заметим, что такая универсальность фактуры настойчиво подчеркивалась издателями в целях рекламы и популяризации своей продукции в русском быту. Достаточно привести характерные названия некоторых нотных изданий 70—90-х годов: «Куриозная музыкальная штучка, состоящая из одного менуэта, которой на склавесине (так!—О. Л.), скрипке и басу играть можно разным образом, сочинения господина Шоберта» (Москва, 1773, издание Х. Л. Вевера — одна из первых русских публикаций инструментальной музыки в XVIII веке); «Музыкальные увеселения, помесячно, издаваемые, содержащие в себе оды, песни российские как духовные, так и светские, арии, дуэты, польские, менуэты, аглицкие, контратанцы, французские, коттильоны, балеты и прочие знатные штуки для клавикордов, скрипок, кларнетов и других инструментов» (Москва, 1774—1775, издание того же Вевера).

Универсальности инструментальной фактуры полностью отвечает такой же «всеобщий» характер репертуара. И в рукописных, и в печатных сборниках второй половины XVIII века мы в изобилии находим все те же народные песни, «оды и песни российские», менуэты и «контратанцы», что и в названных выше музыкальных журналах. Больше того: именно рукописные сборники той эпохи в гораздо большей степени, чем нотные издания, дают основание судить о вкусах и требованиях средних слоев русского общества — рядовых любителей музыки, не имевших возможности посещать итальянскую

презентiert. Die Melodie des Liedes wird mit unkomplizierten, neutralen Figurationen angereichert, die für jedes Instrument gleichermaßen geeignet sind. Es sei darauf hingewiesen, dass diese Universalität der Struktur von den Verlegern nachdrücklich betont wurde, um für ihre Produkte zu werben und sie im russischen Alltagsleben bekannt zu machen. Es genügt, die typischen Titel einiger Notenausgaben der 70er- bis 90er-Jahre zu zitieren: „Ein kuriozes musikalisches Ding, bestehend aus einem Menuett, das auf dem Cembalo (so!—O. L.), der Violine und dem Bass auf verschiedene Weise gespielt werden kann, von Herrn Schobert komponiert“ (Moskau, 1773, veröffentlicht von Ch. L. Wever — eine der ersten russischen Veröffentlichungen instrumentaler Musik im 18. Jahrhundert); „Musikalische Unterhaltungen, monatlich herausgegeben, enthaltend Oden, russische Lieder, sowohl geistliche als auch weltliche, Arien, Duette, Polonaisen, Menuette, Englische Tänze, Kontratänze, französische Tänze, Cotillons, Ballette und andere bedeutende Stücke für Klavier, Violine, Klarinette und andere Instrumente“ (Moskau, 1774—1775, herausgegeben von Ch. L. Wever).

Die Universalität der instrumentalen Struktur wird durch den gleichen „universellen“ Charakter des Repertoires vollständig erreicht. Sowohl in den handschriftlichen als auch in den gedruckten Sammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden wir die gleichen Volkslieder, „Oden und Lieder Russlands“, Menuette und „Kontratänze“ in Hülle und Fülle wie in den oben erwähnten Musikzeitschriften. Mehr noch, gerade die Manuskriptsammlungen dieser Epoche bieten in weit größerem Maße als die Notenausgaben eine Grundlage für die Beurteilung des Geschmacks und der Bedürfnisse der mittleren Schichten der russischen Gesellschaft - einfacher Musikliebhaber, die nicht in der Lage

оперы и концерты приезжих виртуозов.

Исследователи русского инструментального творчества второй половины XVIII века не раз обращались к замечательному памятнику этой эпохи — клавираному рукописному сборнику Ярославского краеведческого музея. Найденный в начале XX века С. В. Смоленским, сборник этот не случайно получил широкое освещение в литературе (см.: 219; 232; 118; 152; 153). По своему жанровому составу и полноте отражения бытового репертуара он и поныне представляется наиболее интересным и ценным из всех рукописных нотных альбомов, посвященных клавираной музыке.

Общее название сборника — «Собрание разных песен и пьес (для клавирано), относящееся к Елизаветинскому и Екатерининскому времени», безусловно, было приписано впоследствии владельцами данной рукописи. Но подлинность самих записей и их принадлежность к XVIII веку не оставляют сомнений. Все произведения, включенные в этот альбом, представляют собой несложные аранжировки для клавира, заимствованные из самых различных источников: народной, хоровой, симфонической, оперной, танцевальной, военной, охотничьей и вокально-камерной музыки. Широкое отражение здесь нашла и русская поэтическая традиция (песни на слова Сумарокова), и традиция канта, и бытующий танцевальный репертуар. И что особенно важно, на первый план выступают жанры русской народной музыки — народная песня и пляска.

Среди дошедших до нашего времени нотных сборников XVIII века, по существу, нет ни одного, где в той или иной форме не запечатлелась бы

waren, italienische Opern und Konzerte von Gastvirtuosen zu besuchen.

Forscher, die sich mit der russischen Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befassen, haben wiederholt auf ein bemerkenswertes Denkmal dieser Epoche hingewiesen - die Sammlung von Klaviermanuskripten im Heimatmuseum von Jaroslavl. Diese Sammlung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von S. W. Smolenski entdeckt wurde, hat nicht zufällig in der Literatur große Beachtung gefunden (vgl. 219; 232; 118; 152; 153). Im Hinblick auf die Gattungszusammensetzung und die Vollständigkeit der Wiedergabe des alltäglichen Repertoires bleibt sie das interessanteste und wertvollste aller handschriftlichen Musikalben, die der Tastenmusik gewidmet sind.

Der allgemeine Titel der Sammlung — „Eine Sammlung verschiedener Lieder und Stücke (für Clavichord) aus der Elisabethanischen und Katharinenzeit“ - wurde zweifellos später von den Besitzern des Manuskripts zugewiesen. Aber die Authentizität der Aufnahmen selbst und ihre Zugehörigkeit zum 18. Jahrhundert lassen keinen Zweifel aufkommen. Alle auf diesem Album enthaltenen Werke sind unkomplizierte Bearbeitungen für das Klavier, die einer Vielzahl von Quellen entstammen: Volks-, Chor-, Symphonie-, Opern-, Tanz-, Militär-, Jagd- und Kammermusik. Die russische poetische Tradition (Lieder zu Sumarokows Worten), die Tradition der Kantate und das Tanzrepertoire. Und was besonders wichtig ist, die Gattungen der russischen Volksmusik - Volkslied und Tanz - stehen im Vordergrund.

Unter den erhaltenen Musiksammlungen des 18. Jahrhunderts gibt es in der Tat keine einzige, in der nicht in der einen oder

русская песня, где неизвестный музыкант не попытался бы применить к ней свой талант и знания. При всей простоте, а порой даже примитивности фактуры, эта настойчивость в овладении народно-песенным материалом не может не привлечь внимания историка. Начав свое обучение инструментальной музыке буквально с азов, русские любители осваивали народную песню, не останавливаясь перед сложностью ее разработки и приспособлявая ее, с большей или меньшей степенью мастерства, «кто как умел», к традиционным нормам общеевропейского классического стиля. Метод обучения на материале народной песни был настолько типичен для того времени, что редкий нотный альбом обходился без этих простейших инструктивных пьес, построенных на теме «Камаринской» или родственной ей популярной народной песне «При долинушке»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Любопытный образец такой инструктивной пьески приводят В. А. Натансон и А. А. Николаев (203). Мелодия «Камаринской» изложена здесь двухголосно, в до мажоре, с самой примитивной гармонизацией. Над верхней нотной строкой написаны буквенные обозначения нот: g, e, f, d, e, c и т. д.

На этих знакомых образцах осваивались и простейшие формы вариаций, и приемы орнаментирования, и основы гармонизации. Составляя, таким образом, необходимую часть бытового репертуара, народная песня являлась важнейшим фундаментом в процессе формирования национального инструментального стиля.

Различные жанры народной музыки в фортепианной обработке обильно

anderen Form ein russisches Lied enthalten wäre und in der nicht irgendein unbekannter Musiker versucht hätte, sein Talent und seine Kenntnisse unter Beweis zu stellen. Trotz der Einfachheit und manchmal sogar Primitivität der Struktur kann diese Beharrlichkeit in der Beherrschung des Volksliedmaterials die Aufmerksamkeit des Historikers nicht verfehlen. Die russischen Amateure, die ihre Ausbildung in der Instrumentalmusik buchstäblich von Grund auf begannen, beherrschten das Volkslied, machten vor der Komplexität seiner Entwicklung nicht halt und passten es mit mehr oder weniger Geschick den traditionellen Normen des gesamteuropäischen klassischen Stils an, „so gut sie konnten“. Die Unterrichtsmethode auf der Grundlage von Volksliedern war so typisch für die damalige Zeit, dass kaum ein Notenalbum ohne diese einfachen Lehrstücke auf der Grundlage des Themas der „Kamarinskaja“ oder des verwandten Volksliedes „In der Schlucht“ auskam<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ein kuriozes Beispiel für ein solches Lehrstück stammt von W. A. Natanson und A. A. Nikolajew (203). Die Melodie von „Kamarinskaja“ ist hier zweistimmig, in C-Dur, mit der primitivsten Harmonisierung dargeboten. Über der oberen Notenlinie stehen die Buchstabenbezeichnungen der Noten: g, e, f, d, e, c, usw.

Anhand dieser bekannten Beispiele wurden die einfachsten Variationsformen, Verzierungstechniken und die Grundlagen der Harmonisierung erlernt. Als notwendiger Bestandteil des häuslichen Repertoires bildete das Volkslied somit die wichtigste Grundlage für die Herausbildung des nationalen Instrumentalstils.

Verschiedene Gattungen der Volksmusik in Klavierbearbeitungen sind

представлены и в «Ярославском сборнике». Таковы вариации на темы излюбленных народных песен «Ах, что ж ты, голубчик» и «При долинушке», народные танцы. с вариациями — «Бычок» и «Голубец».

В подробнейшем анализе «Ярославского сборника» В. А. Натансон не случайно уделяет основное внимание песне «При долинушке»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Во многих сборниках эта песня известна также с другим названием — «Белолица, круглолица», по первому стиху («Белолица, круглолица красная девица при долинушке стояла, калину ломала»).

В бытовом репертуаре того времени она занимает едва ли не первое место. Это — постоянный, «обязательный» номер всех нотных альбомов и музыкальных журналов, благодарная тема для фортепианных вариаций, хоровых обработок и оркестровых пьес. Ее мы находим и в опере «Федул с детьми» — в превосходной обработке Пашкевича, и в оркестровом антракте к пышному придворному представлению «Начальное управление Олега» — в курьезной интерпретации итальянского композитора К. Каноббио, и в пожелтевших, едва сохранившихся нотных партиях для рогового оркестра. Интонационный склад этой песни давал широкие возможности ее модификации в инструментальных жанрах. В «Ярославском сборнике» песня «При долинушке» сопровождается 22-мя вариациями! Среди вариационных форм данного собрания это самый крупный, объемный цикл.

in der Jaroslawler Sammlung reichlich vertreten. Dazu gehören Variationen über Themen beliebter Volkslieder wie „Ach, warum bist du, Täubchen“ und „In der Schlucht“, Volkstänze mit Variationen wie „Der Stier“ und „Die Taube“.

Es ist kein Zufall, dass W. A. Natanson in seiner ausführlichen Analyse der „Jaroslawler Sammlung“ den Schwerpunkt auf das Lied „In der Schlucht“<sup>4</sup> legt, das im häuslichen Repertoire jener Zeit fast den ersten Platz einnimmt.

<sup>4</sup> In vielen Sammlungen ist dieses Lied auch unter einem anderen Namen bekannt – „Weißgesicht, Rundgesicht“, wie es in der ersten Strophe heißt („Weißgesicht, Rundgesicht, eine schöne junge Frau stand in der Schlucht, brach eine Kalina (*Schneeball-Strauch*) ab“).

Es ist ein ständiger „Pflichttitel“ in allen Musikalben und Musikzeitschriften, ein dankbares Thema für Klaviervariationen, Chorarrangements und Orchesterstücke. Wir finden es sowohl in der Oper „Fedul und seine Kinder“ - in einer großartigen Bearbeitung von Paschkewitsch - als auch in der Orchestereinlage der prächtigen Hofaufführung „Der Regierungsantritt Olegs“ - in einer kuriosen Interpretation des italienischen Komponisten C. Canobbio - und in vergilbten, kaum erhaltenen Noten für Hornorchester. Die Intonation dieses Liedes bot reichlich Gelegenheit, es in instrumentalen Gattungen zu variieren. In der „Jaroslawler Sammlung“ wird das Lied „In der Schlucht“ von 22 Variationen begleitet! Unter den Variationen dieser Sammlung ist dies der größte und umfangreichste Zyklus.

Значительно скромнее по своим масштабам другой цикл вариаций, на тему известной песни городского быта «Ах, что ж ты, голубчик» (в подлиннике она носит название «Что ты, голубок»). Нельзя не заметить, что обе выбранные неизвестным композитором песни сохраняют типичную для бытовой музыки того времени четкость метрической организации, близость к танцевальному ритму. Если первая из них прямо ассоциируется с напевом «Камаринской», то вторая обнаруживает явное сходство с плясовой песней «Во саду ли, в огороде». Это сближение чувствительной, лирической песни с моторной ритмикой народного танца составляет важную отличительную черту формирующейся городской фольклорной традиции, с характерной для нее типизацией простейших инструментальных формул, стереотипных приемов инструментальной разработки.

Не меньший интерес представляют записанные в «Ярославском сборнике» народные танцы — «Камаринская», «Голубец» и «Бычок». В композиционном отношении они представляются даже более самобытными, оригинальными, чем достаточно стандартные вариационные обработки народных песен. И «Голубец» и «Бычок» наглядно демонстрируют чисто фольклорный метод варьирования коротких мелодических ячеек. Структура их далека от строгой квадратности. В танце «Голубец», записанном в лидийском ладу (по-видимому, ошибочно), традиционное парное периодическое строение восьмитактного периода ( $a+a+b+b$ ) осложняется прибавлением еще двух пар тактов ( $b_1+b_1$ ), образующих варьированное проведение «второго колена» (пример 114).

Der andere Variationszyklus über das Thema eines bekannten Stadtlieses, „Ach, was bist du, Täubchen“ (im Original „Was bist du, Täubchen“), ist in seinem Umfang wesentlich bescheidener. Es ist nicht zu übersehen, dass beide von dem unbekanntem Komponisten ausgewählten Lieder die Klarheit der metrischen Organisation und die Nähe zum Tanzrhythmus bewahren, die für die Alltagsmusik jener Zeit typisch sind. Während das erste direkt mit der Melodie von „Kamarinskaja“ verbunden ist, weist das zweite eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Tanzlied „Im Garten, im Gemüsegarten“ auf. Diese Konvergenz eines gefühlvollen, lyrischen Liedes mit dem motorischen Rhythmus des Volkstanzes ist ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal der entstehenden städtischen Folkloretradition mit ihrer charakteristischen Typisierung der einfachsten instrumentalen Formeln und stereotypen Methoden der instrumentalen Entwicklung.

Nicht weniger interessant sind die in der Jaroslawler Sammlung enthaltenen Volkstänze „Kamarinskaja“, „Die Taube“ und „Der Stier“. In kompositorischer Hinsicht erscheinen sie sogar ursprünglicher und origineller als die eher standardmäßigen Variationsarrangements von Volksliedern. Sowohl „Die Taube“ als auch „Der Stier“ zeigen deutlich eine rein folkloristische Methode der Variation kurzer melodischer Zellen. Ihre Struktur ist alles andere als streng orthogonal. In „Die Taube“, die (offenbar irrtümlich) in lydischer Harmonik aufgenommen wurde, wird die traditionelle paarweise periodische Struktur des achttaktigen Metrums ( $a+a+b+b$ ) durch die Hinzufügung von zwei weiteren Taktpaaren ( $b_1+b_1$ ) kompliziert, die eine Variation der „zweiten Strophe“ bilden (Beispiel 114).



Еще оригинальнее по своему строению танец «Бычок», воспетый Державиным в стихотворении «Русские девушки»:

Зрел ли ты, певец тинский!  
Как в лугу весной бычка  
Пляшут девушки российски  
Под свирелью пастушка?

Этот прихотливый танцевальный наигрыш представляет собой наглядный пример типично фольклорного варьирования трехтактов (пример 115).

Даже и в очень несовершенной, любительской записи, сделанной неопытной рукой, народные пляски не утратили той плавной, непринужденной славянской грации, о которой так образно сказал в своем стихотворении Державин.

Ярким свидетельством почвенных, национальных традиций русской инструментальной музыки XVIII века могут служить представленные в «Ярославском сборнике» клавирные обработки старинных кантов. Среди них выделяется широко известная псалма на слова Феофана Прокоповича «Кто крепко на бога уповая», записанная с двумя вариациями и разработанная в характере менуэта. Подобная «пересадка» чисто вокального и притом духовноназидательного жанра на почву светской инструментальной музыки— один из важных признаков эволюции русской музыкальной культуры. Овладение клавирным стилем совершалось не только на базе народной песни, но и на прочной основе традиционной кантовой лирики. Этот факт косвенно подтверждает предположение советских исследователей, что канты в домашней практике XVIII века могли исполняться с инструментальным сопровождением, под аккомпанемент клавесина или столовых гуслей.

Noch origineller in seiner Struktur ist der Tanz „Der Stier“, den Derschawin in seinem Gedicht „Russische Mädchen“ besingt:

Bist du reif, Sänger von Tinski!  
Wie ein Stier auf der Wiese im Frühling  
Tanzen russische Mädchen  
Nach der Pfeife eines Hirten?

Diese launige Tanzmelodie ist ein deutliches Beispiel für eine typisch folkloristische Variation von drei Takten (Beispiel 115).

Die Volkstänze haben selbst in einer sehr unvollkommenen, laienhaften Aufnahme von unerfahrener Hand nicht jene weiche, entspannte slawische Anmut verloren, von der Derschawin in seinem Gedicht so bildhaft spricht.

Ein lebendiges Zeugnis der nationalen Traditionen der russischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ist die „Jaroslawler Sammlung“ von Klavierbearbeitungen alter Gesänge. Darunter ragt der berühmte Psalm auf Worte von Theophan Prokopowitsch „Wer fest auf Gott vertraut“ heraus, der mit zwei Variationen aufgenommen und im Charakter eines Menuetts ausgearbeitet wurde. Diese „Übertragung“ einer rein vokalen und zugleich spirituell erbaulichen Gattung auf den Boden der weltlichen Instrumentalmusik ist eines der wichtigsten Zeichen für die Entwicklung der russischen Musikkultur. Die Beherrschung des Klavierstils erfolgte nicht nur auf der Grundlage des Volksliedes, sondern auch auf dem soliden Fundament der traditionellen Kantatenlyrik. Diese Tatsache bestätigt indirekt die Hypothese der sowjetischen Forscher, dass Kantaten in der häuslichen Praxis des 18. Jahrhunderts mit Instrumentalbegleitung aufgeführt werden konnten, begleitet von Cembalo oder Tischguslis.

Таким же удобным материалом для создания клавирных пьес служили и песни-романсы, иногда просто переписанные из популярного «Собрания наилучших российских песен» Ф. Мейера. В «Ярославском сборнике» таких образцов три, причем все песни сопровождаются только одним вариационным проведением темы, по типу старинной французской сюиты (doubles).

Особый раздел составляют чисто инструментальные пьесы, предназначавшиеся, по-видимому, для небольшого оркестрового состава, но также записанные в клавирной транскрипции. Сюда относятся небольшие одночастные пьесы в сонатной форме под названием «симфонии» и несколько отдельных, самостоятельных номеров, названных просто по темповым обозначениям: Andante, Adagio, Allegro. Термин «симфония» в то время, как известно, далеко не всегда предполагал наличие симфонического цикла. Так могли именоваться инструментальные произведения, предназначенные для самых различных составов. Симфония до мажор из «Ярославского сборника» не представляет художественного интереса. Все в этой пьесе — примитивность гармонизации, безличнофанфарный характер музыки, отсутствие тематического развития — говорит о ее прикладном назначении. Такие «симфонии» исполнялись обычно по торжественным дням, по случаю приема гостей, во время торжественного обеда или прогулки в парке. Недаром в этом же сборнике под названием «Столовая штука» помещен фрагмент из увертюры к опере Арайи «Цефал и Прокрис»! Взяв третью часть этой итальянской увертюры (Allegro в энергичном плясовом ритме, с явным намеком на

Lied-Romanzen, die manchmal einfach aus der beliebten „Sammlung der besten russischen Lieder“ von F. Meyer transkribiert wurden, dienten auch als praktisches Material für die Schaffung von Klavierstücken. Die „Jaroslawler Sammlung“ enthält drei solcher Beispiele, und alle Lieder werden von nur einer Variation des Themas begleitet, in der Art einer alten französischen Suite (Doubles).

Eine besondere Abteilung besteht aus reinen Instrumentalstücken, die offensichtlich für kleine Orchesterbesetzungen gedacht waren, aber auch in Transkriptionen für Tasteninstrumente aufgenommen wurden. Es handelt sich um kleine einsätzig Stücke in Sonatenform, die als „Sinfonien“ bezeichnet werden, und um mehrere einzelne, in sich geschlossene Nummern, die einfach mit Tempobezeichnungen versehen sind: Andante, Adagio, Allegro. Wie wir wissen, bedeutete der Begriff „Sinfonie“ damals nicht immer einen sinfonischen Zyklus. Instrumentalwerke, die für eine Vielzahl von Besetzungen bestimmt waren, konnten als solche bezeichnet werden. Die Sinfonie in C-Dur aus der „Jaroslawler Sammlung“ ist von keinerlei künstlerischem Interesse. Alles an diesem Werk - die primitive Harmonisierung, der unpersönliche Phantomcharakter der Musik, das Fehlen einer thematischen Entwicklung - spricht für seine Zweckbestimmung. Solche „Sinfonien“ wurden meist an Festtagen aufgeführt, anlässlich eines Empfangs, eines Galadiners oder eines Spaziergangs im Park. Nicht umsonst findet sich in derselben Sammlung unter dem Titel „Tafelwerk“ ein Fragment der Ouvertüre zu Arajass Oper „Kephalus und Prokris“! Der Komponist hat den dritten Teil dieser italienischen Ouvertüre (Allegro in energischem Tanzrhythmus mit deutlichem russischen Einschlag) einfach in eine

русский колорит), составитель просто переложил ее в другую тональность, заметно упростив фактуру.

Особую группу во всех рукописных сборниках той эпохи составляют бальные танцы. Среди них господствуют менуэт и полонез; нередко встречаются быстрые танцы в двухдольном размере — контрданс, англес, экосез. В последнем десятилетии века менуэт постепенно начинает уступать место вальсу, будущему «королю танцев» XIX столетия. Однако в 90-х годах этот танец еще не принял окончательной, классической формы. Ю. В. Келдыш, опираясь на образцы русской и западноевропейской, преимущественно австро-немецкой бытовой музыки, справедливо определяет ранний вальс как танец, близкий «к народному лендлеру с его веселым, задорным „верчением“ („Dreher“) или подпрыгиванием („Springtanz“»)» (118, 385).

Сборник Ярославского краеведческого музея при всей широте представленного в нем репертуара, разумеется, нельзя считать исключительным, уникальным явлением. Аналогичные памятники были обнаружены советскими музыковедами в самых различных архивах, государственных и частных, на всей территории нашей страны. Н. Ф. Финдейзен, подробно описавший в своем труде два принадлежавших ему рукописных сборника, справедливо замечает, что такие «универсальные» нотные альбомы составлялись чаще всего домашними учителями, с чисто практической целью обучения начинающих музыкантов на фортепиано или другом инструменте. Во время домашних концертов юный любитель музыки должен был продемонстрировать свое искусство на образцах самых известных и популярных песен, блеснуть пальцевой беглостью и чистотой

andere Tonart gesetzt und damit die Struktur wesentlich vereinfacht.

Die Gesellschaftstänze bilden in allen Manuskriptsammlungen dieser Epoche eine besondere Gruppe. Unter ihnen dominieren Menuett und Polonaise; schnelle Tänze in zweistimmiger Form - Kontratanz, Anglaise und Ecossaise - sind keine Seltenheit. Im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts begann das Menuett allmählich dem Walzer Platz zu machen, dem zukünftigen „König der Tänze“ des 19. Jahrhunderts. In den 90er Jahren hatte dieser Tanz jedoch noch nicht seine endgültige klassische Form angenommen. J. W. Keldysch definiert den frühen Walzer anhand von Beispielen russischer und westeuropäischer, vor allem deutsch-österreichischer Alltagsmusik zu Recht als einen Tanz, der „dem volkstümlichen Ländler mit seinem fröhlichen, heiteren „Dreher“ oder „Springtanz“ nahe steht“ (118, 385).

Die Sammlung des Heimatmuseums in Jaroslavl kann trotz des umfangreichen Repertoires natürlich nicht als ein außergewöhnliches und einzigartiges Phänomen betrachtet werden. Ähnliche Denkmäler wurden von sowjetischen Musikwissenschaftlern in verschiedenen öffentlichen und privaten Archiven unseres Landes entdeckt. N. F. Findeisen, der in seinem Werk zwei ihm gehörende Manuskriptsammlungen ausführlich beschrieben hat, stellt zu Recht fest, dass solche „universellen“ Notenalben meist von Hauslehrern zusammengestellt wurden, und zwar zu dem rein praktischen Zweck, Musikanfängern das Klavierspiel oder das Spielen eines anderen Instruments beizubringen. Bei Hauskonzerten musste der junge Musikliebhaber sein Können an Beispielen der bekanntesten und beliebtesten Lieder unter Beweis stellen, bei Tastenvariationen durch Fingerfertigkeit und Reinheit der Passagen glänzen oder bei Tänzen ein abwesendes Orchester ersetzen. In

пассажей в клавирных вариациях или заменить во время танцев отсутствующий оркестр. И в этом смысле культурно-образовательная функция подобных бытовых сборников несомненна.

Другой особенностью этой потной литературы являлась устойчивость художественной традиции—известная константность репертуара.

Дублируются не только народные песни (все те же неизменные «При долинушк», «Камаринская», «Ах, что ж ты, голубчик»), но и лирические песни-романсы («На то ль, чтобы печали»), «симфонии» и даже отдельные танцы —менуэты, полонезы, контрдансы. Ноты излюбленных произведений переходили из рук в руки, от поколения к поколению. В качестве своеобразной «домашней энциклопедии» нотные рукописные альбомы хранились в некоторых семьях в течение пятидесяти и более лет, пополняясь новым репертуаром. Причины этого явления понятны: редкие, дорогие нотные издания в то время были доступны только немногим.

Интересный образец такого «семейного альбома» был обнаружен недавно в одном из частных собраний автором данного очерка.

Найденный рукописный сборник содержит ряд пьес для гитары и фортепиано. По внешнему виду он представляет собой нотную тетрадь продолговатого формата (21X32) в картонном переплете с кожаным корешком. Верхняя корка переплета и начальные листы рукописи не сохранились. Первая пьеса несет обозначение «№ 12»; таким образом, в альбоме было еще не менее 10 листов. Нотный текст выписан аккуратным почерком грамотного музыканта, на голубоватой, плотной бумаге тушью; линейки нотного начерчены от руки выцветшими от времени чернилами. Всего в альбоме

дiesem Sinne ist die kulturelle und pädagogische Funktion solcher Hausmusiksammlungen unbestritten.

Eine weitere Besonderheit dieser reichen Literatur war die Stabilität der künstlerischen Tradition - die berühmte Konstanz des Repertoires. Es wurden nicht nur Volkslieder vervielfältigt (die unvergänglichen „In der Schlucht“, „Kamarinskaja“, „Ach, was bist du, meine Liebe“), sondern auch lyrische Liedromanzen („Warum nur, um zu trauern“), „Sinfonien“ und sogar einzelne Tänze - Menuette, Polonaisen, Kontratänze. Die Noten der Lieblingswerke wurden von Hand zu Hand, von Generation zu Generation weitergegeben. Als eine Art „Hauszyklopädie“ wurden die handgeschriebenen Notenalbumen in manchen Familien fünfzig Jahre und länger aufbewahrt und mit neuem Repertoire ergänzt. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Seltene und teure Notenausgaben waren damals nur wenigen zugänglich.

Ein interessantes Beispiel für ein solches „Familienalbum“ wurde kürzlich in einer der Privatsammlungen des Autors dieses Aufsatzes entdeckt.

Die gefundene Manuskriptsammlung enthält eine Reihe von Stücken für Gitarre und Klavier. Äußerlich handelt es sich um ein Notizbuch im Querformat (21x32) in einem Pappband mit Lederrücken. Der obere Rand des Einbands und die ersten Blätter des Manuskripts sind nicht erhalten. Das erste Blatt trägt die Bezeichnung „Nr. 12“, es befanden sich also noch mindestens 10 weitere Blätter in dem Album. Die Noten sind in der sauberen Handschrift eines gebildeten Musikers mit Tinte auf bläulichem, dickem Papier geschrieben; die Notenlinien sind mit verblasster Tinte von Hand geschrieben. Das Album enthält 55 erhaltene

55 сохранившихся листов, но часть из них не заполнена.

Наиболее интересна первая часть сборника, предположительно относящаяся к 90-м годам XVIII века. В состав ее входят пьесы для гитары — народные песни с вариациями, популярные «российские песни» и арии. Альбом открывается вариациями на тему народной песни «На фартучке петушки», которой, по-видимому, предшествовали пьесы того же жанра. Эта народная тема неоднократно разрабатывалась в вариационных циклах И. Е. Хандошкина. Однако данный ее вариант существенно отличается от обработок прославленного скрипача. Неизвестный составитель записал ее в виде простой плясовой темы, в до миноре, с тремя вариациями (эта же песня у Хандошкина разработана в мажоре, с богато расцвеченной мелодией). Характерен сам принцип постепенного ритмического усложнения, традиционный в инструментальных вариациях XVIII века: тема разрабатывается фигурационно, сначала в равномерном движении шестнадцатыми, затем тридцатьвторыми и наконец в триольном ритме.

Далее следуют гитарные обработки песен-романсов: «Я нигде дружка не вижу», «Кто мог любить так страстно», «Места, тобою украшенны», «Престань, источник слезной, престань всечасно лить». Все эти «российские песни» публиковались в нотных изданиях 90-х годов (преимущественно Герстенберга и Дитмара), но по происхождению восходят к более ранней эпохе — эпохе песенника Чулкова и сборника Мейера. Нельзя не заметить, что некоторые песни рукописного альбома («Я нигде дружка не вижу», «Престань, источник слезной» на текст Николева) не совпадают с их опубликованными

Нотенblätter, von denen einige nicht ausgefüllt sind.

Am interessantesten ist der erste Teil der Sammlung, der vermutlich aus den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts. Er enthält Stücke für Gitarre - Volkslieder mit Variationen, populäre „russische Lieder“ und Arien. Das Album beginnt mit Variationen über das Thema des Volksliedes „Gockel auf der Schürze“, dem offensichtlich Stücke der gleichen Gattung vorausgingen. Dieses volkstümliche Thema wurde in den Variationszyklen von I. J. Chandoschkin immer wieder aufgegriffen. Die vorliegende Variante unterscheidet sich jedoch wesentlich von den Bearbeitungen des berühmten Geigers. Ein unbekannter Komponist hat es als einfaches Tanzthema in c-Moll mit drei Variationen aufgenommen (dasselbe Thema wurde von Chandoschkin in Dur mit einer farbenreichen Melodie entwickelt). Charakteristisch ist das Prinzip der allmählichen rhythmischen Verkomplizierung, das für die Instrumentalvariationen des 18. Jahrhunderts typisch ist: Das Thema wird figurativ entwickelt, zunächst in einer gleichmäßigen Bewegung von Sechzehnteln, dann von Dreißigsteln und schließlich in einem triolischen Rhythmus.

Es handelt sich um Gitarrenbearbeitungen von Liedromanzen: „Ich sehe nirgends einen Freund“, „Wer könnte so leidenschaftlich lieben“, „Orte, die von dir geschmückt sind“, „Hör auf, Quelle der Tränen, hör auf, ständig zu fließen“. Alle diese „russischen Lieder“ wurden in den 90er Jahren in Notenausgaben veröffentlicht (vor allem bei Gerstenberg und Dietmar), stammen aber ursprünglich aus einer früheren Epoche - aus der Zeit von Tschulkows Liederbuch und Meyers Sammlung. Es ist anzumerken, dass einige Lieder des Manuskriptalbums („Ich sehe nirgends einen Freund“, „Hör auf, Quelle der Tränen“ nach dem Text von Nikolew) nicht mit ihren

вариантами. С достаточной точностью воспроизводится только романс О. А. Козловского на слова Сумарокова — «Места, тобою украшенны», транспонированный из фа мажора в более удобную для гитары соль-мажорную тональность.

Интересны и две оперные транскрипции: популярная ария из оперы «Мельничиха» Паизиелло (с русским текстом «На то ль, чтобы печали») и ария Папагено из «Волшебной флейты». В последнем десятилетии XVIII века имя Моцарта уже завоевало широкую известность в России. Особый успех имела «Волшебная флейта», впервые опубликованная в 1794 году в издании Герстенберга и Дитмара, в виде сокращенного клавира. Представленная в рукописном сборнике ария Папагено из I действия («Я всем известный птицелов») дает упрощенный гитарный вариант этого номера моцартовской оперы, в котором, однако, не исключены ни динамические оттенки, ни оркестровые ритурнели — пассажи флейты-пикколо. Неизвестный составитель сборника, по-видимому, хорошо знал нотные издания Герстенберга и во многом ориентировался на издаваемый им гитарный журнал. О его музыкальной эрудиции свидетельствуют также вариации на тему из сонаты И. Плейеля — композитора, широко популярного в России и постоянно издававшегося тем же Герстенбергом. Изящны и характерны все танцевальные номера гитарного сборника, среди которых выделяется подвижный и грациозный вальс и соль-мажорный полонез, по стилю напоминающий полонезы Козловского (пример 116а, б).

Вообще все пьесы этой наиболее ранней части сборника, записанные по тому времени очень грамотно, с соблюдением всех правил нотной орфографии, свидетельствуют об их

верöffentlichten Versionen übereinstimmen. Lediglich die Romanze von O. A. Koslowski auf den Text von Sumarokow — „Orte, die von dir geschmückt sind“ - wurde von F-Dur in das für die Gitarre leichter zu spielende G-Dur transponiert.

Interessant sind auch zwei Operntranskriptionen: eine populäre Arie aus Paisiellos Oper „Die Müllerin“ (mit dem russischen Text „Warum nur, um zu trauern“) und die Arie des Papageno aus der „Zauberflöte“. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts war Mozarts Name in Russland bereits weithin bekannt. Besonders erfolgreich war die „Zauberflöte“, die erstmals 1794 in einer Ausgabe von Gerstenberg und Dietmar als gekürzte Klavierfassung erschien. Die in der Manuskriptsammlung enthaltene Arie des Papageno aus dem ersten Akt („Ich bin ein bekannter Vogelfänger“) stellt eine vereinfachte Gitarrenfassung dieser Nummer aus Mozarts Oper dar, in der jedoch weder dynamische Nuancen noch orchestrale Ritournelle - Piccoloflötenpassagen - fehlen. Der unbekanntes Zusammensteller der Sammlung scheint mit Gerstenbergs Notenausgaben vertraut gewesen zu sein und hat sich weitgehend an der von ihm herausgegebenen Gitarrenzeitschrift orientiert. Seine musikalische Gelehrsamkeit zeigt sich auch in den Variationen über ein Thema aus einer Sonate von I. Pleyel, einem in Russland weit verbreiteten Komponisten, die derselbe Gerstenberg regelmäßig herausgab. Alle Tänze der Gitarrensammlung sind anmutig und charakteristisch, unter denen der lebhaftes und anmutige Walzer und die Polonaise in G-Dur, die stilistisch an die Polonaisen von Koslowski erinnert (Beispiel 116a, b), hervorstechen.

Im Allgemeinen zeugen alle Stücke in diesem frühesten Teil der Sammlung, die für die damalige Zeit sehr kompetent und unter Beachtung aller Regeln der musikalischen Orthographie

принадлежности образованному, квалифицированному музыканту.

Другое впечатление оставляет следующая часть гитарного сборника, составленная явно с педагогической целью. Бальные танцы и народные песни («Во селе, селе Покровском», «Возле речки, возле мосту», «Вечер был я на почтовом на дворе») записаны робкой, неопытной рукой ученика — в простейшем гитарном переложении, без вариаций, с указанием аппликатуры и гитарного строя («екосез на строе G»). Ария из оперы Давыдова «Леста, днепровская русалка» служит признаком нового, позднейшего времени: наступил XIX век.

Затем собрание переходит в руки других его владельцев — пианистов. К 30-м годам можно отнести записанные в сборнике фортепианные переложения народных песен (в том числе песни на слова поэта-декабриста Ф. Глинки «Вот мчится тройка удалая») и некоторые бытовые танцы — вальсы и экосезы. А далее, пропустив изрядное количество незаполненных листов, неизвестный музыкант перевернул нотную тетрадь и начал свои записи с последних страниц, сообщив на них краткие сведения по теории музыки. Разными почерками вписаны в альбом излюбленные произведения для фортепиано — вальсы Шуберта и Вебера, известный полонез Огинского, затем романсы Варламова, чередующиеся с бальными танцами Девиtte, Титова и других авторов. Заканчивается сборник романсами Даргомыжского, популярными уже в 50-х годах: «Душечка девица», «Я все еще его люблю». Так складывался на протяжении почти целого столетия музыкальный репертуар одной семьи, характеризующий средний уровень

ауfgenommen wurden, von der Zugehörigkeit zu einem gebildeten, qualifizierten Musiker.

Einen anderen Eindruck hinterlässt der nächste Teil der Gitarrensammlung, der offensichtlich zu pädagogischen Zwecken zusammengestellt wurde. Gesellschaftstänze und Volkslieder („Im Dorf, im Dorf Pokrowsk“, „Am Fluss, an der Brücke“, „Abends war ich auf dem Posthof“) werden von der schüchternen, unerfahrenen Hand des Schülers in einfachster Gitarrenbearbeitung ohne Variationen, mit Angabe des Fingersatzes und der Gitarrensaite („Echosaite in G“) aufgenommen. Die Arie aus Dawydows Oper „Lesta, die Dnjepr-Meerjungfrau“ ist ein Zeichen für eine neue, spätere Zeit: das 19. Jahrhundert ist angebrochen.

Danach ging die Sammlung in die Hände von Pianisten über. In den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts finden sich in der Sammlung Klavierbearbeitungen von Volksliedern (darunter Lieder nach dem Text des dekabristischen Dichters F. Glinka „Hier braust die flinke Troika“) und einige Volkstänze - Walzer und Ecossaisen. Nachdem der unbekannte Musiker viele leere Seiten übersprungen hatte, blätterte er das Heft um und begann auf den letzten Seiten mit kurzen musiktheoretischen Anmerkungen. In verschiedenen Handschriften enthält das Album Lieblingswerke für Klavier - Walzer von Schubert und Weber, die berühmte Polonaise von Oginski, dann Romanzen von Warlamow, abwechselnd mit Gesellschaftstänzen von Dewitte, Titow und anderen Autoren. Die Sammlung endet mit den Romanzen von Dargomyschski, die bereits in den 50er Jahren populär waren: „Du liebes Mädchen“, „Ich liebe ihn immer noch“. Auf diese Weise entstand über fast ein ganzes Jahrhundert das musikalische Repertoire einer Familie, das das durchschnittliche Niveau des

любительского музицирования этой эпохи.

## 2.

Уже самый краткий обзор рукописных сборников конца XVIII века свидетельствует о явном преобладании в камерной музыке этого времени одного вида исполнительства — клавирного искусства. Как и на Западе, клавишные инструменты выдвигаются в ту пору на первое место в любительской, бытовой практике, в то время как игра на струнно-смычковых инструментах в гораздо большей степени являлась уделом профессиональных музыкантов.

В придворных кругах клавесин и клавикорды были известны еще в XVII веке, а начиная с петровского времени они становятся неизменной принадлежностью любительского музицирования в аристократической среде. Более широкое распространение эти инструменты приобрели в середине XVIII столетия. В 1747 году в Петербурге была открыта специальная мастерская и началась торговля клавикордами. Постоянные объявления об их продаже в петербургских и московских «Ведомостях» свидетельствуют о возрастающем интересе к клавирному исполнительству. В 70-х годах предприимчивый издатель Х. Л. Вевер при помощи Университетской типографии выпускает в Москве первое на русском языке методическое руководство по игре на клавире — «Клавикордную школу» Г. С. Лелейна, а затем издает первый в России музыкальный журнал «Музыкальные увеселения» (1774—1775), в котором, правда, собственно клавирным произведениям отводилось весьма скромное место.

Laienmusizierens jener Zeit charakterisiert.

## 2.

Schon eine kurze Durchsicht der Handschriftensammlungen des späten 18. Jahrhunderts zeugt von der eindeutigen Vorherrschaft einer Spielart in der Kammermusik jener Zeit - der Klavierkunst. Wie im Westen traten damals die Klavierinstrumente in der alltäglichen Praxis der Amateure in den Vordergrund, während das Spielen von Streich- und Rohrblattinstrumenten eher eine Domäne der Berufsmusiker war.

Cembalo und Clavichord waren bereits im 17. Jahrhundert in höfischen Kreisen bekannt und wurden seit der Zeit Peters des Großen zu einem festen Bestandteil der Laienmusik im aristokratischen Milieu. Mitte des 18. Jahrhunderts verbreiteten sich diese Instrumente weiter. 1747 wurde in St. Petersburg eine Spezialwerkstatt eröffnet und der Handel mit Clavichorden begann. Regelmäßige Verkaufsanzeigen in den St. Petersburger und Moskauer „Wedomosti“ zeugen vom wachsenden Interesse am Clavichordspiel. In den 70er Jahren gab der rührige Verleger Ch. L. Wever mit Hilfe der Moskauer Universitätsdruckerei die erste methodische Anleitung zum Clavichordspiel in russischer Sprache - die „Clavichordschule“ von G. S. Lelein - und gab anschließend die erste russische Musikzeitschrift „Musikalische Vergnügungen“ (1774-1775) heraus, in der Clavichordwerke allerdings nur einen sehr bescheidenen Platz einnahmen. Doch selbst diese ersten zaghafte Versuche waren ein unbestreitbarer Erfolg. Die Klavierliteratur zog zunehmend die Aufmerksamkeit der russischen Musiker



Однако и эти первые робкие попытки имели несомненный успех. Клавирная литература все больше привлекала к себе внимание русских музыкантов, и уже следующее десятилетие 80-х годов принесло целую серию опубликованных фортепианных сочинений. Появились первые ценные образцы отечественного клавирного творчества.

По мере роста просветительского движения и демократизации русской общественной жизни, искусство игры на клавире постепенно освобождается от влияния придворной среды. Примечательно, что именно в это время возник интерес к инструменту нового типа — фортепиано. Начиная с 70-х годов молоточковое фортепиано начинает решительно вытеснять своих предков, а к концу века клавесин становится уже сравнительно редким явлением. Ранние образцы фортепиано, сконструированные в Петербурге и сохранившиеся во дворцах Павловска и Гатчины, представляли собой роскошно отделанные, но еще очень несовершенные с современной точки зрения инструменты, с диапазоном в 5-6 октав, не обладавшие ни силой звука, ни широкими тембровыми возможностями. Однако именно на таких инструментах, работы Каликса и Габрана, исполнял свои замечательные клавирные сонаты Бортнянский.

В последних двух десятилетиях века спрос на фортепиано в России, как и в западноевропейских странах, неуклонно возрастал. Певучий звук этого инструмента явно отвечал тем художественным тенденциям, которые проявлялись в то время в клавирном творчестве. Таким образом русская камерно-инструментальная музыка в своем развитии миновала длительный этап клавесинного искусства и возникла, по существу, уже в эпоху раннего

auf sich, und bereits im nächsten Jahrzehnt der 80er Jahre wurde eine ganze Reihe von Klavierwerken veröffentlicht. Die ersten wertvollen Beispiele für russische Tastenmusik erschienen.

Mit dem Aufschwung der Aufklärung und der Demokratisierung des gesellschaftlichen Lebens in Russland löste sich die Kunst des Klavierspiels allmählich vom Einfluss des höfischen Milieus. Bemerkenswert ist, dass in dieser Zeit das Interesse an einem neuen Instrument, dem Klavier, erwachte. Ab den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begann das Pianoforte seine Vorgänger entscheidend zu verdrängen, und gegen Ende des Jahrhunderts war das Cembalo bereits eine relativ seltene Erscheinung. Die ersten Klaviere, die in St. Petersburg entworfen und in den Palästen von Pawlowsk und Gatschina aufbewahrt wurden, waren zwar luxuriös gearbeitet, aber aus moderner Sicht noch sehr unvollkommen, mit einem Tonumfang von 5-6 Oktaven und ohne Klangkraft und breite Klangfarbenmöglichkeiten. Auf solchen Instrumenten, die von Kalix und Gabran gebaut wurden, spielte Bortnjanski seine bemerkenswerten Klaviersonaten.

In den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts nahm die Nachfrage nach dem Klavier in Russland wie auch in den westeuropäischen Ländern stetig zu. Der singende Klang dieses Instruments entsprach eindeutig den künstlerischen Tendenzen, die sich in dieser Zeit in der Klaviermusik manifestierten. So überwand die russische Kammer- und Instrumentalmusik in ihrer Entwicklung das lange Stadium der Cembalokunst und erschien im Wesentlichen bereits in

фортепиано, хотя композиторы этого времени пока еще предназначали свои произведения для инструментов обоих типов — «для клавесина или фортепиано».

Датой рождения фортепианного творчества в России обычно считается 1780 год, когда в печати появилась первые клавирные произведения русского композитора— два цикла вариаций Трутовского.

Симптоматично название этих сочинений и самое имя их автора. «Вариации на русские песни для клавицимбала или фортепиано» были созданы первым в России музыкантом-фольклористом, а темы вариаций заимствованы из его же «Собрания простых русских песен» (1776—1779). Появление фортепианных вариаций на основе обращения к родному фольклору — пожалуй, самое яркое свидетельство национальных истоков русской камерной музыки. Ее не могли вызвать к жизни ни блестящие выступления иностранных виртуозов при русском дворе, ни отдельные творческие опыты аристократов-любителей, вроде Г. Н. Теплова. Нужны были внутренние стимулы, побуждавшие отразить в музыке «родные звуки». И в этом смысле русское фортепианное искусство перекликалось с общими просветительскими устремлениями русской культуры последней трети века.

Далеко не случаен, например, тот факт, что авторы ранних инструментальных сочинений в той или иной мере оказались причастными к деятельности Н. Д. Львова и к его окружению. В постоянном общении с Львовым работал Иван Прач — композитор, пианист и педагог, оставивший не только многочисленные обработки русских народных песен, но и фортепианную сонату, переложения для клавира оперных партитур, в том

der frühen Klavierepoche, obwohl die Komponisten jener Zeit noch für beide Arten von Instrumenten – „für Cembalo oder Klavier“ - schrieben.

Als Geburtsstunde der Klaviermusik in Russland wird gewöhnlich das Jahr 1780 angesehen, als die ersten Klavierwerke eines russischen Komponisten - zwei Variationszyklen von Trutowski - im Druck erschienen.

Der Titel dieser Werke und der Name ihres Autors sind symptomatisch. Die „Variationen über russische Lieder für Klavizimbel oder Klavier“ wurden vom ersten russischen Volksmusiker komponiert, und die Themen der Variationen stammen aus seiner „Sammlung einfacher russischer Lieder“ (1776-1779). Das Auftauchen von Klaviervariationen, die auf der einheimischen Folklore basieren, ist vielleicht der auffälligste Beweis für die nationalen Ursprünge der russischen Kammermusik. Weder die brillanten Auftritte ausländischer Virtuosen am russischen Hof noch die individuellen kreativen Experimente von Amateuraristokraten wie G. N. Teplov hätten sie zum Leben erwecken können. Es bedurfte innerer Impulse, die dazu führten, dass sich „heimatliche Klänge“ in der Musik widerspiegelten. Und in diesem Sinne spiegelte die russische Klavierkunst die allgemeinen aufklärerischen Bestrebungen der russischen Kultur im letzten Drittel des Jahrhunderts wider.

So ist es beispielsweise kein Zufall, dass die Autoren der ersten Instrumentalwerke auf die eine oder andere Weise mit den Aktivitäten von N. D. Lwow und seinem Umfeld verbunden waren. Iwan Pratsch, Komponist, Pianist und Pädagoge, hinterließ nicht nur zahlreiche Bearbeitungen russischer Volkslieder, sondern auch eine Klaviersonate und Bearbeitungen von Opernpartituren, darunter Paschkewitschs „Fewej“, für Klavier. Auch Iwan Chandoschkin, der

числе «Февея» Пашкевича. С кружком Львова был несомненно связан также виднейший представитель русского скрипичного искусства Иван Хандошкин, чьи вариации для скрипки и альты вышли в свет в 1783 году, вслед за вариациями Трутовского. А еще через несколько лет появились три цикла фортепианных вариаций В. С. Караулова — музыканта, близкого к той же среде просветителей, пропагандистов народного творчества.

В основе вариаций Трутовского лежат две народные песни, которыми он открыл свое знаменитое «Собрание русских простых песен», — протяжная «У дородного доброго молодца» и плясовая «Во лесочке комарочков много уродилось». Изложение обеих тем полностью совпадает с обработками песенного сборника, сохранена и общая для обеих песен тональность соль мажор. Оба цикла достаточно объемны: они включают 10—12 вариаций. В обоих случаях сохраняется принцип постепенного усложнения фактуры и демонстрации приемов мелкой техники — гаммообразных пассажей, мелизмов, токкатного изложения с чередованием левой и правой руки.

Однако в художественном отношении вариации Трутовского еще не достигают высокого профессионального уровня и явно ограничены рамками домашнего музицирования. Фактурно усложняя тему, композитор не стремится раскрыть заложенные в ней жанровые, характеристические черты или в какой-то мере изменить ее облик. Особенно наивной кажется разработка плясовой песни «Во лесочке комарочков», где во всех вариациях стойко сохраняется «жидкое» двухголосие и одноплановая звучность, без всякого

bedeutendste Vertreter der russischen Violinkunst, dessen Variationen für Violine und Viola 1783 nach Trutowskis Variationen veröffentlicht wurden, war zweifellos mit dem Lwower Kreis verbunden. Einige Jahre später erschienen drei Zyklen von Klaviervariationen von W. S. Karaulow, einem Musiker, der dem gleichen Milieu der Aufklärer und Propagandisten der Volkskunst nahestand.

Trutowskis Variationen basieren auf zwei Volksliedern, mit denen er seine berühmte „Sammlung einfacher russischer Lieder“ eröffnete - dem langen Lied „Beim wohlhabenden guten Burschen“ und dem Tanzlied „Im Wäldchen gedeihen viele Mücken“. Die Darstellung der beiden Themen entspricht völlig den Arrangements des Liederbuchs, und die gemeinsame Tonart G-Dur wurde für beide Lieder beibehalten. Beide Zyklen sind mit 10-12 Variationen recht umfangreich. In beiden Fällen wird das Prinzip der allmählichen Steigerung der Komplexität der Struktur und der Demonstration subtiler Technik - leiterartige Passagen, Melismen, Toccata-Exposition mit abwechselndem Einsatz der linken und rechten Hand - beibehalten.

Aus künstlerischer Sicht haben Trutowskis Variationen jedoch noch kein hohes professionelles Niveau erreicht und sind eindeutig auf den Rahmen der Hausmusik beschränkt. Durch die Verkomplizierung der Struktur des Themas versucht der Komponist nicht, das Genre und die ihm innewohnenden Charakteristika zu enthüllen oder in irgendeiner Weise zu verändern. Besonders naiv erscheint die Entwicklung des Tanzliedes „Im Wäldchen gedeihen Mücken“, in dem in allen Variationen der „flüssige“ zweistimmige und flächige Klang ohne jeden Hinweis auf dynamische Nuancen (es gibt nicht einmal Andeutungen von

намека на динамические оттенки (отсутствуют даже указания forte и piano).

Более интересны вариации на тему протяжной песни. Широкая и привольная, асимметричного строения тема (пятитакт), окрашенная своеобразным оттенком миксолидийского лада, подсказала композитору и более напевный тип изложения, и более сочную, звучную фактуру, с типичным «кантовым» трехголосием и звонкими гусельными переборами в верхнем регистре.

О влиянии на Трутовского национальной традиции игры на гусях единодушно говорят все исследователи русского фортепианного творчества. Будучи блестящим исполнителем на этом инструменте, он действительно мог внести в свои вариации характерные приемы щипковой гусельной техники. К тому же столовые гусли, популярные в XVIII веке, в тембровом отношении близко напоминали тот самый «клавицимбал» (то есть клавицебало, клавесин), для которого предназначал эти сочинения Трутовский. Думается, однако, что в вариациях он все же сделал попытку освоения клавирной техники, значительно превосходящей по своим возможностям сравнительно несложные типы гусельной фактуры, известные нам по сохранившимся нотным записям. Вариации Трутовского — произведения переходного стиля, в которых талантливый гуслист и композитор делает всего лишь первые шаги на пути становления русского пианизма.

Гораздо интереснее опубликованные в 1787 году вариации В. С. Караулова, обнаруженные и переизданные В. И. Музалевским (239). Имя Караулова долгое время было известно только по краткому упоминанию о нем в предисловии ко второму изданию сборника Львова —

forte oder piano) unerschütterlich beibehalten wird.

Noch interessanter sind die Variationen über das Thema des langen Liedes. Das breite und freie, asymmetrische Thema (pentatonisch), das durch eine besondere Schattierung der mixolydischen Tonleiter gefärbt ist, legte dem Komponisten sowohl eine melodiosere Art der Darstellung als auch eine üppigere, klangvolle Struktur nahe, mit einem typischen dreistimmigen „Cantus“ und klingenden Gusli-Klängen im oberen Register.

Alle Forscher des russischen Klavierschaffens sind sich einig, dass die nationale Tradition der Gusli-Spielweise einen großen Einfluss auf Trutowski hatte. Als brillanter Gusli-Spieler konnte er tatsächlich die charakteristischen Techniken des Zupfinstruments in seine Variationen einfließen lassen. Außerdem ähnelte das im 18. Jahrhundert populäre Tischgusli klanglich sehr stark dem „Klavizimbel“ (d. h. Clavicembalo, Cembalo), für das Trutowski diese Werke vorgesehen hatte. Es scheint jedoch, dass er in seinen Variationen dennoch den Versuch unternahm, die Klaviertechnik zu beherrschen, die in ihren Möglichkeiten den relativ einfachen Gusli-Struktur, die uns aus den erhaltenen Noten bekannt sind, weit überlegen ist. Trutowskis Variationen sind Werke eines Übergangsstils, in denen der begabte Gusli-Spieler und Komponist nur die ersten Schritte auf dem Weg zum russischen Pianisten macht.

Viel interessanter sind die 1787 veröffentlichten Variationen von W. S. Karaulow, die von W. I. Musalewski entdeckt und neu herausgegeben wurden (239). Karaulows Name war lange Zeit nur durch eine kurze Erwähnung im Vorwort der zweiten Auflage der Lwow-Pratsch-Sammlung

Прача, где оно названо наряду с известными музыкантами того времени — Сarti, Мартин-и-Солером, Пашкевичем, Жарновиком (Ярновичем) и Пальшау. Судя по добавленному к имени Караулова эпитету «amateur», можно предположить, что он принадлежал к дворянской среде. Близость его к кружку Львова подтверждается не только указанным предисловием. О ней свидетельствуют выбранные им темы вариаций, заимствованные из сборника Львова — Прача, а также самый характер издания, в котором произведения Караулова были напечатаны вместе с фортепианной сонатой Прача. Интересно, что вариации Караулова вышли в свет еще до публикации сборника Львова — Прача. Следовательно, композитор мог познакомиться с этим собранием только в рукописи, а может быть, и принимал участие в его составлении.

Как и Трутовский, Караулов выбирает в качестве тем песни различных жанров — протяжные и плясовую. Тема второго цикла вариаций — «Ах! как тошно мне, тошенько» полностью совпадает с обработкой ее у Прача; другие две («Ты детинушка, сиротинушка» и «Во лесочке комарочков») представлены в несколько иных мелодических вариантах и в измененных тональностях.

По сравнению с вариациями Трутовского произведения Караулова — большой шаг вперед. В своих вариационных циклах он вдумчиво раскрывает художественный облик песни, ее характерные жанровые особенности. Показателен прежде всего тип фактуры, уже вполне фортепианной по своим техническим качествам. Анализируя фа-минорные вариации Караулова, А. Д. Алексеев справедливо отмечает мелодичность, распевность фигураций, порой приближающихся к народному подголосочному складу, а в связи с

известно, что он вместе с другими известными музыкантами того времени — Сarti, Martin-y-Soler, Paschkewitsch, Scharnowitsch (Jarnowitsch) und Palschau - genannt wurde. Nach dem Zusatz „Amateur“ zu Karaulows Namen zu urteilen, können wir davon ausgehen, dass er dem Adel angehörte. Seine Nähe zum Lwower Kreis wird nicht nur durch das Vorwort bestätigt. Sie zeigt sich auch in den Themen, die er für die Variationen wählte und die aus der Sammlung Lwow-Pratsch entlehnt sind, sowie in der Art der Ausgabe, in der Karaulows Werke zusammen mit der Klaviersonate von Pratsch gedruckt wurden. Es ist interessant, dass Karaulows Variationen vor dem Erscheinen der Lwow-Pratsch-Sammlung veröffentlicht wurden. Es ist daher möglich, dass der Komponist diese Sammlung nur als Manuskript kannte oder an ihrer Zusammenstellung beteiligt war.

Wie Trutowski wählt auch Karaulow Lieder verschiedener Gattungen als Themen - lange Lieder und Tänze. Das Thema des zweiten Variationszyklus — „Ach! wie übel mir, übel mir“ - ist völlig identisch mit Pratschs Bearbeitung; die beiden anderen („Du, kleines Kind, du Waise“ und „Im Wäldchen gedeihen Mücken“) werden in leicht abgewandelten melodischen Varianten und in veränderter Tonalität präsentiert.

Im Vergleich zu Trutowskis Variationen stellen Karaulows Werke einen großen Fortschritt dar. In seinen Variationszyklen legt er die Kunstform des Liedes und seine charakteristischen Gattungsmerkmale sorgfältig frei. Bezeichnend ist zunächst die Art der Struktur, die in ihren technischen Qualitäten bereits dem Klavier ähnelt. Bei der Analyse von Karaulows f-Moll-Variationen bemerkt A. D. Alexejew zu Recht die Melodiösität und den Gesang der Figurationen, die sich manchmal dem volkstümlichen subvokalen Charakter nähern, und in diesem

этим — и характерную насыщенность полифонической ткани (4, 20—21).

К этому следует добавить еще одну существенную черту: явную тенденцию к жанрово-характеристическому варьированию. Композитор уже не просто механически усложняет тему, он стремится внести в нее новые жанровые нюансы. Таковы, например, 7-я и 8-я вариации фа-минориого цикла, в которых Караулов сначала обогащает тему оттенком чувствительного лиризма, романсности (указание *dolce*, широкая кантилена, плавный аккомпанемент триолями в левой руке), а затем создает образ изящной скерцозности, с легким «порхающим» движением, прихотливой ритмикой и звонкими трелями в высоком регистре.

Стремление к лирической напевности не покидает автора даже в разработке плясовой песни. Тема вариаций «Во лесочке комарочков» излагается в темпе *Poco Andante*, в певучем среднем регистре фортепиано. Здесь она полностью утрачивает тот бойкий, разудалый характер, который сообщил данной песне Трутовский. Не ограничиваясь этим, Караулов вводит в свой цикл медленную предфинальную вариацию в одноименном миноре, с экспрессивным неаполитанским секстаккордом и мрачной, почти траурной тембровой окраской. Подобный метод варьирования темы уже предвещает, хотя бы и отдаленно, тип романтических вариаций, в которых задачи жанровой трансформации обычно выдвигались на первый план. В техническом отношении стиль Караулова уже является чисто пианистическим, далеким от клавесинных традиций. Он хорошо ощущает певучий тон фортепиано, пластику фортепианных пассажей.

Zusammenhang den charakteristischen Reichtum des polyphonen Gewebes (4, 20-21).

Hinzu kommt ein weiteres wesentliches Merkmal: eine deutliche Tendenz zur gattungstypischen Variation. Der Komponist verkompliziert das Thema nicht mehr nur mechanisch, sondern versucht, neue gattungsspezifische Nuancen in das Thema einzuführen. Dies ist z.B. in der 7. und 8. Variation des f-Moll-Zyklus der Fall, in denen Karaulow das Thema zunächst mit einem Hauch von empfindsamer Lyrik und Romantik anreichert (*dolce* Anweisung, weite Kantilene, sanfte Begleitung mit Triolen in der linken Hand), um dann mit leicht „flatternder“ Bewegung, launischem Rhythmus und klirrenden Trillern in hoher Lage ein Bild von anmutiger Scherzhaftigkeit zu entwerfen.

Der Wunsch nach einer lyrischen Melodie lässt den Komponisten auch bei der Entwicklung eines Tanzliedes nicht los. Das Thema der Variationen „Im Wäldchen gedeihen Mücken“ ist im *Poco Andante*-Tempo, in der gesanglichen Mittellage des Klaviers gesetzt. Hier verliert es völlig den übermütigen, unbekümmerten Charakter, den Trutowski diesem Lied gegeben hatte. Ohne sich darauf zu beschränken, führt Karaulow in seinen Zyklus eine langsame Variation über das Thema ein, in der gleichnamigen Molltonart, mit einem ausdrucksvollen neapolitanischen Sextakkord und einem dunklen, fast melancholischen Timbre. Diese Art der Variation des Themas lässt bereits, wenn auch nur entfernt, den Typus der romantischen Variation erahnen, in der die Aufgabe der Gattungsumwandlung im Vordergrund stand. In technischer Hinsicht ist Karaulows Stil bereits rein pianistisch, weit entfernt von der Cembalotradition. Er hat ein feines Gespür für den singenden Klang des Klaviers und die Plastizität der Klavierpassagen.

Достаточно развитая фортепианная фактура присутствует и в вариациях другого представителя раннего русского пианизма — князя Парфения Николаевича Енгальчева (1769—1829). Из сочинений этого способного музыканта-любителя известно четыре цикла фортепианных вариаций (один из них — на тему романса Козловского «Я птичкой быть желаю») и несколько полонезов, напоминающих полонезы Козловского<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Творческая связь Енгальчева с этим композитором не вызывает сомнений; о ней свидетельствуют и некоторые биографические факты. В 1798 году Енгальчев посвятил свои вариации великой княгине Елизавете Алексеевне, жене будущего императора Александра I. Этой же «царствующей особе» посвящал свои многочисленные опусы и О. А. Козловский, в течение многих лет руководивший камерными концертами при ее дворе.

Наибольшую ценность в наследии Енгальчева составляют его фортепианные вариации си-бемоль мажор на тему народно-песенного склада (1798). Как и его предшественник Караулов, композитор придает песне характер мягкой чувствительности, выразительно оттеняя тему хроматизма и применяя излюбленную неаполитанскую сексту (пример 117).

Дальнейшее развитие темы достаточно разнообразно. Преобладают приемы мелкой пассажной техники, «жемчужной игры», уже предвосхищающие манеру Фильда. Во 2-й вариации композитор вводит своеобразный диалог правой и левой руки, с чередованием острых токатных и легких гаммообразных пассажей; в 8-й создает лирический

Eine hinreichend entwickelte pianistische Struktur findet sich auch in den Variationen eines anderen Vertreters des frühen russischen Pianismus, des Fürsten Parfeni Nikolajewitsch Jengaltschew (1769-1829). Von diesem begabten Amateurmusiker kennen wir vier Zyklen von Klaviervariationen (einer davon über das Thema von Koslowskis Romanze „Ich möchte ein Vogel sein“) und mehrere Polonaisen, die an Koslowskis Polonaisen erinnern<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Die schöpferische Verbindung Jengalitschews zu diesem Komponisten steht außer Zweifel; auch einige biographische Fakten zeugen davon. 1798 widmete Jengalitschew seine Variationen der Großfürstin Jelisaweta Alexejewna, der Gemahlin des späteren Kaisers Alexander I. Auch O. A. Koslowski, der lange Jahre die Kammerkonzerte an ihrem Hof leitete, widmete der gleichen „regierenden Persönlichkeit“ zahlreiche Opern.

Das wertvollste Werk aus Jengaltschews Nachlass sind seine Klaviervariationen in B-Dur über ein Volksliedthema (1798). Wie sein Vorgänger Karaulow verleiht der Komponist dem Lied einen Charakter sanfter Empfindsamkeit, schattiert das Thema ausdrucksvoll mit Chromatik und verwendet sein bevorzugtes neapolitanisches Sextett (Beispiel 117).

Die weitere Entwicklung des Themas ist recht vielfältig. Die vorherrschenden Techniken sind die der feinen Passage und des „Perlenspiels“, die bereits die Manier Fields vorwegnehmen. In der zweiten Variation führt der Komponist einen eigentümlichen Dialog zwischen rechter und linker Hand ein, mit einem Wechsel von scharfen Toccat- und leichten leiterartigen Passagen; in der

эпизод типа ноктюрна, а заканчивает цикл «брильянтными» вариациями, с характерным староклассическим приемом перекрещивания и переборки рук. Изысканный, несколько салонный стиль вариаций князя Енгальчева хорошо характеризует вкусы любителей из аристократической среды. Вместе с тем свободное владение инструментом, разнообразная и развитая фактура, тонкое чувство тембра и колорита делают их явлением незаурядным для того времени. Типичный для Караулова и Енгальчева «чувствительный» стиль явно перекликается с другими музыкальными явлениями карамзинской поры; романсами Дубянского и Козловского, камерными ансамблями Бортнянского и Тица. Произведения обоих композиторов находятся на переломе от классицизма к раннему романтизму. Русские народно-песенные интонации у них явно растворяются в атмосфере «душевных излияний», и даже подлинные народные темы приобретают элегический, романсный оттенок.

К числу лучших образцов раннего русского пианизма следует отнести также вариации на русскую народную песню «Выйду ль я на реченьку», напечатанные в альманахе И. Д. Герстенберга «Карманная книга для любителей на 1795 год». Эти вариации обычно приписываются И. Е. Хандошкину. Однако другие его фортепианные сочинения неизвестны. Вернее будет предположить, что данный цикл представляет собой переработку аналогичных скрипичных вариаций Хандошкина, сделанную кем-то из профессиональных музыкантов, возможно, тем же Герстенбергом.

Отмеченные тонким вкусом, эти вариации дают пример очень

achten Variation schafft er eine lyrische Episode, die an eine Nocturne erinnert, und beendet den Zyklus mit den „brillanten“ Variationen, mit der charakteristischen altklassischen Technik des Kreuzens und Werfens der Hände. Der raffinierte, etwas salonhafte Stil der Variationen von Fürst Jengaltschew charakterisiert gut den Geschmack der Amateure aus dem aristokratischen Milieu. Zugleich machen seine fließende Beherrschung des Instruments, seine abwechslungsreiche und entwickelte Struktur und sein feiner Sinn für Klangfarbe und Timbre die Variationen zu einem bemerkenswerten Phänomen der Zeit. Der „empfindsame“ Stil von Karaulow und Jengaltschew erinnert deutlich an andere musikalische Phänomene der Karamsin-Periode: die Romanzen von Dubjanski und Koslowski, die Kammerensembles von Bortnjanski und Tietz. Die Werke beider Komponisten stehen an der Schwelle zwischen Klassizismus und Frühromantik. Ihre russische Volksliedtonart löst sich deutlich in eine Atmosphäre „seelenvoller Ergüsse“ auf, und selbst genuin volkstümliche Themen erhalten einen elegisch-romantischen Tonfall.

Zu den besten Beispielen des frühen russischen Pianismus gehören die Variationen über das russische Volkslied „Soll ich ans Flussufer gehen?“, die in I. D. Gerstenbergs „Taschenbuch für Amateure von 1795“ abgedruckt sind. Diese Variationen werden gewöhnlich I. J. Chandoschkin zugeschrieben. Seine anderen Klavierkompositionen sind jedoch unbekannt. Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei diesem Zyklus um eine Bearbeitung ähnlicher Violinvariationen von Chandoschkin durch einen Berufsmusiker handelt, möglicherweise durch denselben Gerstenberg.

Diese geschmackvollen Variationen sind ein Beispiel für einen sehr



компактного и стройного цикла (тема и пять вариаций), с последовательным динамическим нарастанием и умелым применением мелкой пассажной техники.

Двухголосные по фактуре, они несколько напоминают вариации Трутовского, но значительно превосходят их естественностью и непринужденностью развития темы.

Широкая популярность русских вариаций на народные темы вызвала целый поток сочинений того же жанра, созданных уже не русскими, а иностранными композиторами. Среди них были музыканты-ремесленники, сочинявшие свои «airs variés» просто в угоду общественному вкусу, но были и даровитые музыканты, стремившиеся приобщиться к русской культуре и внести свой вклад в ее развитие. В связи с ростом нотоиздательского дела, фортепианные сочинения иностранных мастеров, в том числе обработки русских народных песен, в конце века печатались в изобилии. В 90-х годах (по самому приблизительному подсчету) вышло в 10 раз больше нотных изданий, чем в предшествующем десятилетии (см.: 49). А среди них едва ли не первое место принадлежит жанру вариаций, всегда имевшему успех в самых широких кругах.

Большое значение в популяризации русской народной песни имело предпринятое Герстенбергом в 1795 году издание серии фортепианных вариаций под общим названием «Suite des airs russes, varies pour le clavecin ou pianoforte par divers auteurs» («Собрание русских простонародных песен разных авторов с вариациями для фортепиано»). Серия выходила в течение нескольких лет и была завершена уже в XIX веке, в издательстве Ф. А. Дитмара и Я.

компактен и schlanken Zyklus (Thema und fünf Variationen), mit einem konsequenten dynamischen Aufbau und einer geschickten Verwendung von feinen Passagen. In ihrer zweistimmigen Struktur erinnern sie ein wenig an die Variationen von Trutowski, übertreffen diese aber bei weitem durch die natürliche und entspannte Entwicklung des Themas.

Die große Popularität der russischen Variationen über volkstümliche Themen führte zu einer Flut von Werken dieses Genres, die nicht von russischen, sondern von ausländischen Komponisten geschaffen wurden. Unter ihnen befanden sich handwerklich begabte Musiker, die ihre Variationen nur komponierten, um den Geschmack des Publikums zu treffen, aber auch begabte Musiker, die sich der russischen Kultur anschließen und zu ihrer Entwicklung beitragen wollten. Mit dem Aufschwung des Musikverlagswesens wurden gegen Ende des Jahrhunderts Klavierkompositionen ausländischer Meister, darunter auch Bearbeitungen russischer Volkslieder, in großer Zahl gedruckt. In den 90er Jahren wurden (grob gerechnet) zehnmal mehr Notenausgaben veröffentlicht als im Jahrzehnt zuvor (siehe: 49). Unter diesen nimmt die Gattung der Variationen, die sich seit jeher großer Beliebtheit erfreut, fast den ersten Platz ein.

Von großer Bedeutung für die Popularisierung russischer Volkslieder war Gerstenbergs 1795 veröffentlichte Reihe von Klaviervariationen unter dem allgemeinen Titel „Suite des airs russes, varies pour le clavecin ou pianoforte par divers auteurs.“ („Sammlung russischer Volkslieder verschiedener Autoren mit Variationen für Klavier“). Die Reihe wurde mehrere Jahre lang veröffentlicht und wurde bereits im 19. Jahrhundert im Verlag von F. A. Dietmar und J. Pez abgeschlossen. Gerstenberg gelang es, viele ausländische Pianisten, die in

Пеца. Герстенбергу удалось привлечь к ней многих иностранных пианистов, работавших в Москве и Петербурге, в том числе Геслера, Пальшау, Нерлиха, Себастьяна Жоржа, Теппер де Фергюзона, Куччи и многих других.

Первые два имени заслуживают внимания. В творчестве И. Г. В. Пальшау и И. В. Геслера нашли яркое выражение тенденции немецкого клавирного искусства эпохи «Бури и натиска» — те черты сентиментального, «прочувствованного» стиля, с которыми обычно связывается искусство композиторов берлинской школы и ее главного представителя К. Ф. Э. Баха. Характерное для этой школы стремление к открытой экспрессии, в сочетании с некоторыми элементами стиля барокко, с полифоническими традициями, явно ощущается у обоих музыкантов, особенно у талантливого Геслера.

Вильгельм Пальшау (1741—1815), получивший образование в Риге у И. Г. Мюттеля — ученика И. С. Баха, поселился в Петербурге с 70-х годов и сразу завоевал здесь репутацию отличного концертирующего клавесиниста и педагога. Созданные им клавирные вариации на тему популярной песни городского быта «Как у нашего широкого двора» публиковались неоднократно — в оригинале и в сокращенном, упрощенном виде. Композитор разрабатывает народную песню в широкой, виртуозно-концертной манере, используя весь регистр инструмента и не избегая приемов имитационной полифонии (5-я вариация). Несколько суховатые по характеру, вариации Пальшау внесли в этот жанр тот элемент виртуозного размаха, которого до сих пор не хватало русскому клавирному искусству.

Еще более значительный вклад в эту сферу внес Иоганн Вильгельм Геслер (1747—1822). Выдающийся

Moskau und St. Petersburg tätig waren, für diese Reihe zu gewinnen, darunter Gesler, Palschau, Nerlich, Sebastian Georges, Tepper de Ferguson, Cucci und viele andere.

Die ersten beiden Namen verdienen besondere Beachtung. In den Werken von J. G. W. Palschau und J. W. Häßler kommen die Tendenzen der deutschen Klavierkunst der „Sturm und Drang“-Epoche - jene Merkmale des sentimental, „gefühlten“ Stils, mit denen die Kunst der Komponisten der Berliner Schule und ihres Hauptvertreters C. Ph. E. Bach gewöhnlich in Verbindung gebracht wird - lebhaft zum Ausdruck. Das für diese Schule charakteristische Streben nach offenem Ausdruck, verbunden mit einigen Elementen des barocken Stils und der polyphonen Tradition, ist bei beiden Musikern, insbesondere bei dem begabten Häßler, deutlich spürbar.

Wilhelm Palschau (1741-1815), der in Riga bei Johann G. Müttel, einem Schüler Johann Sebastian Bachs, studiert hatte, ließ sich in den 1770er Jahren in St. Petersburg nieder und erwarb sich alsbald einen Ruf als hervorragender Konzertcembalist und Lehrer. Seine Klaviervariationen über das Thema des städtischen Volksliedes „Wie in unserem weiten Hof“ wurden mehrfach veröffentlicht - im Original und in gekürzter, vereinfachter Form. Der Komponist entwickelt das Volkslied in einer breiten, virtuoson und konzertanten Weise, wobei er das gesamte Register des Instruments ausschöpft und auch die Technik der imitierenden Polyphonie nicht scheut (5. Variation). Palschaus etwas trockene Variationen brachten das Element der virtuoson Weite in diese Gattung, das der russischen Klavierkunst bis dahin gefehlt hatte.

Einen noch größeren Beitrag leistete Johann Wilhelm Häßler (1747-1822). Als hervorragender Pianist, Organist

пианист, органист и педагог, он отдал русской культуре более 30 лет своей деятельности. В 1792 году Геслер приехал из Германии в Петербург, где поступил на службу в качестве капельмейстера придворного театра, но вскоре переменил место жительства и прочно поселился в Москве. Концертные выступления Геслера сопровождались блестящим успехом. Газеты восхваляли его мастерство, современники отзывались о нем с восторгом. Поэт И. И. Дмитриев, услышав в 1795 году игру этого «славного органиста», написал следующие строки:

О Геслер! Где ты взял волшебное искусство!  
Ты смертному даешь какое хочешь чувство!  
Иль Гений над тобой невидимо парит

И с каждою струной твоею говорит.  
<...>  
Я в море плаваю блаженства!  
Я вне себя! — Стой, Геслер, стой!  
Лишаюсь сил, изнемогаю  
И лиру — пред тобой бросаю!

В России Геслер стал одним из пропагандистов баховской традиции, восприняв ее от своего учителя И. К. Киттеля, ученика И. С. Баха. Как композитор он посвятил себя в основном клавирному творчеству. Ему принадлежит множество сонат и вариаций для фортепиано, инструктивных пьес, шесть фортепианных концертов. Опыт органиста (до приезда в Россию Геслер служил церковным органистом в Эрфурте) полностью отразился в сочиненных им 360 (!) прелюдиях во всех тональностях, а также в полифонической фактуре его сонат и вариаций. Избрав местом своей деятельности Москву, он только здесь начал публиковать свои сочинения, обозначая их опусы <sup>6</sup>.

und Pädagoge widmete er mehr als 30 Jahre seiner Tätigkeit der russischen Kultur. Häßler kam 1792 aus Deutschland nach St. Petersburg, wo er als Kapellmeister des Hoftheaters angestellt wurde, wechselte aber bald seinen Wohnsitz und ließ sich dauerhaft in Moskau nieder. Häßlers Konzertauftritte waren von großem Erfolg gekrönt. Die Zeitungen lobten sein Können, die Zeitgenossen sprachen begeistert von ihm. Der Dichter I. I. Dmitrijew, der diesen „ruhmreichen Organisten“ 1795 spielen hörte, schrieb folgende Zeilen:

Oh Häßler! Woher hast du die magische Kunst?  
Du gibst einem Sterblichen jedes Gefühl, das du willst!  
Oder ein Genie schwebt unsichtbar über dir  
Und mit jeder Saite von dir spricht er  
<...>  
Ich schwelge im Meer des Glücks!  
Ich bin außer mir! – Halt, Häßler, halt!  
Ich verliere die Kraft, ermüde  
Und werfe dir meine Leier vor!

In Russland wurde Häßler einer der Verbreiter der Bach-Tradition, die er von seinem Lehrer I. K. Kittel, einem Schüler Johann Sebastian Bachs, übernommen hatte. Als Komponist widmete er sich vor allem dem Klavier. Er schrieb zahlreiche Klaviersonaten und -variationen, Lehrstücke und sechs Klavierkonzerte. Seine Erfahrungen als Organist (Häßler war Kirchenorganist in Erfurt, bevor er nach Russland kam) spiegeln sich in den 360 (!) Präludien wider, die er in allen Tonarten komponierte, sowie in der polyphonen Struktur seiner Sonaten und Variationen. Nachdem er Moskau als Wirkungsstätte gewählt hatte, begann er auch erst hier mit der Veröffentlichung seiner Werke, die er als Opus bezeichnete <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Обширное собрание сочинений Геслера, начиная с оп. 1, хранится в отделе редких изданий библиотеки Московской консерватории.

Сначала это были сонаты и фантазии, стилистически близкие Ф. Э. Баху, затем вариационные циклы на русские народные темы (оп. 9, оп. 22 и др.). Все они в еще большей степени, чем у Пальшау, носят печать виртуозно- концертного стиля. Композитор нередко начинает вариационный цикл аналогично своим сонатам — вступительной прелюдией или фантазией импровизационного склада, как бы предвосхищая свободные интродукции романтических виртуозных вариаций XIX века. В фактурном отношении он демонстрирует неистощимую изобретательность: создает вариации скерцозного или токкатного характера, полифонические пьесы в форме канона или фугато, придает теме черты сицилианы, менуэта, вальса или полонеза.

Подобное мастерство жанровой трансформации и разностороннего колористического освещения темы особенно ярко проявилось в вариациях ми минор оп. 22 (см.: 239); взяв за основу вариант песни-романса «Стонет сизый голубочек», Геслер строит на этой теме виртуозную концертную фантазию. Характерна и частая перемена темпа, и смена лада (мажорная вариация прелюдийного характера), и сложная полифоническая разработка, в виде фугато. Привлекает внимание введение инструментальных речитативов, в какой-то мере напоминающих речитативы Бетховена. Последняя, 32-я вариация построена в форме прелюдии и фуги, перерастающей в мощный финал, с добавлением партии *violino obligato*. Все здесь, начиная от виртуозной

<sup>6</sup> Die umfangreiche Sammlung von Häßlers Werken, beginnend mit op. 1, wird in der Abteilung für seltene Ausgaben der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums aufbewahrt.

Zunächst waren es Sonaten und Fantasien, die sich stilistisch an F. E. Bach anlehnten, dann Variationszyklen über russische Volksthemen (op. 9, op. 22 u. a.). Sie alle sind noch stärker als die von Palschau vom Stil des Virtuosenkonzerts geprägt. Der Komponist beginnt seine Variationszyklen oft wie seine Sonaten - mit einem einleitenden Präludium oder einer improvisatorischen Fantasie, als wollte er die freien Einleitungen der romantischen Virtuosenvariationen des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen. In der Struktur zeigt er einen unerschöpflichen Einfallsreichtum: Er schafft Variationen mit Scherzo- oder Toccata-Charakter, polyphone Stücke in Kanon- oder Fugato-Form und gibt dem Thema die Züge einer Siciliana, eines Menuetts, eines Walzers oder einer Polonaise.

Diese Meisterschaft der Gattungsumwandlung und der vielfältigen koloristischen Ausleuchtung des Themas zeigt sich besonders in den Variationen e-Moll aus op. 22 (siehe: 239); ausgehend von einer Version des Liebesliedes „Die blaue Taube klagt“ baut Häßler eine virtuose Konzertfantasie über dieses Thema auf. Charakteristisch sind häufige Tempowechsel, Tonartwechsel (eine große Variation mit Präludiumscharakter) und komplexe polyphone Durchführungen in Fugato-Form. Auffallend ist die Einführung von instrumentalen Rezitativen, die ein wenig an Beethovens Rezitative erinnern. Die letzte, 32. Variation ist als Präludium und Fuge strukturiert und entwickelt sich zu einem kraftvollen Finale, dem eine obligate Violinstimme hinzugefügt wird. Alles hier, von der

интродукции и кончая свободно разработанным финалом, явно предвосхищает концертный стиль XIX века, но и соприкасается со сложным, философичным, «глубокомысленным» искусством берлинской клавирной школы. Справедливо суждение Ю. В. Келдыша о том, что «манера фортепианного изложения Гесслера находится как бы на полпути между клавирным стилем Ф. Э. Баха и изящным виртуозным пианизмом Гензельта и Фильда» (118, 392).

Вместе с тем произведения Гесслера, как и многих других иностранных деятелей, работавших в России, лишены раз заставляющих осознать всю сложность проблемы ассимиляции западноевропейских традиций на русской почве. Жанр вариаций на русские народные темы в этом отношении особенно показателен. Разработка русских тем у Гесслера и Пальшау, при всей ее внешней «нарядности», лишена органичности. Выбранные ими простодушные темы городских песен — «Как у нашего широкого двора», «Стонет сизый голубочек», скорее всего, и не требовали такой пышности виртуозно-концертного стиля, таких глубокомысленных речитативов и канонических форм. И в этом смысле произведения Гесслера значительно уступают вариациям Караулова, более простым и естественным, прокладывающим путь к ранним вариациям Глинки.

Та же проблема ассимиляции выдвигается и в другом основном жанре фортепианного творчества конца XVIII века — жанре сонаты. Было бы совершенно неправильно механически противопоставлять ее в этом плане «более национальным» вариационным формам: задачи освоения национального материала стояли перед композиторами в обоих случаях.

virtuosen Einleitung bis zum frei entwickelten Finale, nimmt deutlich den Konzertstil des 19. Jahrhunderts vorweg, kommt aber auch in Kontakt mit der komplexen, philosophischen und „tief durchdachten“ Kunst der Berliner Klavierschule. Das Urteil von Juri Keldysch, dass „Häßlers Klavierstil auf halbem Wege zwischen dem Klavierstil von F. E. Bach und dem eleganten virtuosen Pianismus von Henselt und Field steht“ (118, 392), ist gerechtfertigt.

Zugleich zeigen Häßlers Werke, wie auch die vieler anderer ausländischer Persönlichkeiten, die in Russland wirkten, einmal mehr, wie komplex das Problem der Assimilation westeuropäischer Traditionen auf russischem Boden ist. Das Genre der Variationen über russische Volksthemen ist in dieser Hinsicht besonders anschaulich. Häßlers und Palschaus Verarbeitung russischer Themen entbehrt bei aller äußerlichen „Eleganz“ jeglicher Organik. Die schlichten Themen der von ihnen gewählten Stadtlieder — „Wie in unserem weiten Hof“ und „Die blaue Taube klagt“ — bedurften wohl kaum eines so ausgefeilten virtuos-konzertanten Stils, eines so tief durchdachten Rezitativs und kanonischer Formen. Und in dieser Hinsicht sind Häßlers Werke den einfacheren und natürlicheren Variationen Karaulows, die den Weg zu Glinkas frühen Variationen ebneten, deutlich unterlegen.

Dasselbe Assimilationsproblem stellt sich auch bei der Sonate, der anderen Hauptgattung der Klavierkomposition des späten 18. Jahrhunderts. Es wäre völlig falsch, sie in dieser Hinsicht mechanisch mit den „nationaleren“ Variationsformen zu vergleichen: in beiden Fällen standen die Komponisten vor der Aufgabe, nationales Material zu bewältigen.

Но в жанре сонаты они, естественно, требовали более сложного, комплексного решения. Русская инструментальная музыка формировалась в период кристаллизации венского классического симфонизма. Его высокие достижения не могли быть перенесены на русскую почву в короткий срок: в последней четверти XVIII века творчество Гайдна и Моцарта едва только начало приобретать известность в России. Трудный процесс становления русской музыкальной культуры сопровождался освоением более ранних стадий музыкального мышления — старосонатных и сюитных форм. Примером может служить хотя бы творчество Хандошкина — выдающегося русского мастера, всецело посвятившего себя камерному инструментальному жанру. Еще не сформировалось в ту пору в России понятие классического сонатного цикла. Сонаты могли состоять из одной, двух или трех частей; столь же неустойчивой была и форма сонатного *allegro*, подчиненная либо старосонатной, либо позднейшей классической традиции. Экспозиционность, как правило, преобладала над разработочностью; разработка либо совсем отсутствовала, либо компенсировалась введением нового тематического эпизода. Мотивная разработка вообще редко применялась, как в оркестровых увертюрах, так и в клавирных сонатах русских композиторов, уступая место секвенционным: проведением или различным ладотональным освещением основных тем.

По сравнению с вариациями сонат в России последней трети XVIII века было создано гораздо меньше. Клавирные сонаты Бортнянского, из которых до нашего времени дошло только три, соната Прача, несколько

Aber in der Gattung der Sonate verlangten sie natürlich nach einer komplexeren und umfassenderen Lösung. Die russische Instrumentalmusik entstand in der Zeit, in der sich der Symphonismus der Wiener Klassik herauskristallisierte. Deren hohe Errungenschaften konnten nicht in kurzer Zeit auf russischen Boden übertragen werden: Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts waren die Werke Haydns und Mozarts in Russland gerade erst bekannt geworden. Der schwierige Prozess der Herausbildung der russischen Musikkultur wurde von der Assimilation früherer Stadien des musikalischen Denkens - der alten Sonaten- und Suitenformen - begleitet. Ein Beispiel dafür ist das Werk Changoschkins, eines herausragenden russischen Meisters, der sich ganz der kammermusikalischen Gattung widmete. Das Konzept des klassischen Sonatenzyklus hatte sich zu dieser Zeit in Russland noch nicht herausgebildet. Sonaten konnten aus einem, zwei oder drei Sätzen bestehen; die Form des Sonaten-*Allegros* war ebenso unbeständig und entweder der alten Sonatentradition oder der späteren klassischen Tradition untergeordnet. Die Exposition hatte in der Regel Vorrang vor der Durchführung; die Durchführung fehlte entweder ganz oder wurde durch die Einführung einer neuen thematischen Episode kompensiert. Sowohl in den Orchesterouvertüren als auch in den Klaviersonaten russischer Komponisten wurde die motivische Durchführung nur selten verwendet und durch sequentielle Durchführungen oder verschiedene ladotonische Beleuchtungen der Hauptthemen ersetzt.

Im Vergleich zu den Variationen wurden in Russland im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts weitaus weniger Sonaten komponiert. Die Klaviersonaten von Bortnjanski, von denen nur drei erhalten sind, die Sonate von Pratsch

сонат, написанных иностранными композиторами, — вот и все доступные нам образцы в этой области музыкального творчества. Помимо сонат Бортнянского, о которых речь пойдет далее, из этого репертуара заслуживают упоминания только сонаты Геслера, сочиненные в традициях Ф. Э. Баха, и соната Прача, напечатанная в одном издании с вариациями Караулова.

Неяркая в художественном отношении, клавирная соната Прача (1787) все же представляет известный исторический интерес как опыт освоения русского национального тематизма в рамках сонатного цикла.

Цикл состоит из двух частей: сонатного *allegro* и оживленного рондо в темпе *Allegretto*. Первая часть по характеру близка оперным увертюрам русских композиторов того времени. Типична для раннего русского симфонизма призывная, энергичная главная партия, с мощными унисонами, а дальнейшие пассажи связующей — «тираты», «раушеры» — прямо напоминают оркестровую фактуру. В техническом отношении у Прача нет того ощущения фортепианного стиля, которым уже достаточно хорошо владеют Караулов или Енгальчев. Его сонатное *allegro* звучит скорее как хорошо сделанная, грамотная транскрипция оркестрового сочинения, чем как оригинально задуманная клавирная пьеса. Недаром Прач был известен как автор почти всех оперных клавиров, вышедших в то время в России!

Но композитору нельзя отказать в профессиональном владении формой. Все признаки классического сонатного *allegro* здесь налицо: яркий контраст главной и побочной партий, довольно объемная, развернутая разработка с ладотональным

и einige Sonaten ausländischer Komponisten sind die einzigen Beispiele, die uns in diesem Bereich des musikalischen Schaffens zur Verfügung stehen. Neben den Sonaten von Bortnjanski, die weiter unten besprochen werden, sind aus diesem Repertoire nur die Sonaten von Häßler, die in der Tradition von F. E. Bach stehen, und die Sonate von Pratsch, die in derselben Ausgabe wie die Variationen von Karaulow gedruckt wurde, zu nennen.

Pratschs Klaviersonate (1787), die künstlerisch nicht explizit ist, ist nichtsdestotrotz von einigem historischen Interesse als eine Erfahrung der Beherrschung der russischen nationalen Thematik im Rahmen des Sonatenzyklus.

Der Zyklus besteht aus zwei Teilen: einem Sonaten-*Allegro* und einem lebhaften Rondo im *Allegretto*-Tempo. Der erste Satz hat einen ähnlichen Charakter wie die Opernouvertüren russischer Komponisten jener Zeit. Typisch für die frühe russische Symphonik ist der drängende, energische Hauptteil mit kraftvollen Akkorden, während die weiteren Passagen des Verbindungsteils – „Tiraden“ und „Rauscher“ - direkt an die Orchesterstruktur anknüpfen. Technisch verfügt Pratsch nicht über das pianistische Gespür, das Karaulow oder Jengaltschew schon recht gut beherrschen. Sein Sonatenallegro klingt eher wie eine gut gemachte, gekonnte Transkription eines Orchesterwerkes als wie ein ursprünglich konzipiertes Klavierstück. Nicht umsonst war Pratsch als Autor fast aller damals in Russland erschienenen

Opernklavierbearbeitungen bekannt!

Aber man kann die professionelle Beherrschung der Form durch den Komponisten nicht leugnen. Alle Merkmale eines klassischen Sonaten-*Allegros* sind vorhanden: ein lebhafter Kontrast zwischen Haupt- und Seitenteil, eine recht ausgedehnte,

варьированием главной темы, гибко построенная реприза, начинающаяся с проведения побочной партии. Недостаточно индивидуален только сам тематизм, значительно уступающий, например, пластичному тематизму сонат Бортнянского.

Гораздо оригинальнее и привлекательнее финальное рондо. Построенное в классической пятичастной форме, оно обладает яркой национальной определенностью. Все темы выдержаны в духе веселой и энергичной русской плясовой, в двухдольном размере, с характерными плагальными оборотами. Особенно привлекателен рефрен, представляющий собой несколько измененный вариант народной песни из сборника Львова — Прача («У дородного доброго молодца»). Композитор остроумно меняет характер протяжной песни, придавая ей шуточный, скерцозный оттенок. Эта свобода обращения с материалом заставляет оценить сонату Прача, при всех ее недостатках, как интересное, заметное явление в русском Клавирном творчестве.

Вершиной в развитии данного жанра по праву считаются клавирные сонаты Бортнянского (1784), отмеченные той цельностью и законченностью стиля, которой среди всех русских композиторов того времени, в сущности, обладал только этот крупнейший мастер.

Клавирные композиции и камерные ансамбли Бортнянского, к сожалению, полностью не сохранились. В черновой тетради, некогда принадлежавшей Финдейзену и подробно описанной им в «Очерках» (232, 270—271), рукой композитора были вписаны пять сонат для клавесина, три для клавесина со скрипкой (*con violino obbligato*), несколько клавирных пьес, концерт

erweiterte Durchführung mit ladotonaler Variation des Hauptthemas und eine flexibel gestaltete Reprise, die mit dem Dirigenten des Seitenteils beginnt. Einzig die Thematik selbst ist zu wenig individuell und steht z.B. hinter der plastischen Thematik der Sonaten von Bortnjanski deutlich zurück.

Viel origineller und ansprechender ist das Schlussrondo. Es ist in der klassischen fünfsätzigen Form aufgebaut und zeigt eine lebendige nationale Identität. Alle Themen sind im Sinne eines fröhlichen, energiegeladenen russischen Tanzliedes im Zweiertakt mit charakteristischen Phrasenwendungen gehalten. Besonders reizvoll ist der Refrain, eine leicht abgewandelte Version eines Volksliedes aus der Sammlung von Lwow-Pratsch („Bei dem stattlichen guten jungen Mann“). Der Komponist verändert den Charakter des langen Liedes auf witzige Weise und verleiht ihm einen humorvollen, scherzhaften Ton. Diese Freiheit im Umgang mit dem Material macht Pratschs Sonate trotz aller Unzulänglichkeiten zu einer interessanten und bemerkenswerten Erscheinung in der russischen Klaviermusik.

Bortnjanskis Klaviersonaten (1784) gelten zu Recht als Höhepunkt in der Entwicklung dieser Gattung und zeichnen sich durch die Integrität und Vollständigkeit des Stils aus, die nur dieser große Meister unter allen russischen Komponisten seiner Zeit besaß.

Bortnjanskis Kompositionen für Tasteninstrumente und Kammermusikensembles sind leider nicht vollständig erhalten. In einem Skizzenbuch, das sich einst im Besitz Findeisens befand und von ihm in seinen „Essays“ (232, 270-271) ausführlich beschrieben wird, sind von der Hand des Komponisten fünf Sonaten für Clavicimbel, drei für Clavicimbel mit Violine (*con violino*



для клавесина и два ансамбля с участием этого инструмента — квартет и квинтет. Из этих произведений дошли до нашего времени три клавирных сонаты— одна трёхчастная и две одночастных. Все они отличаются присущей Бортнянскому стройностью формы и удивительным изяществом фактуры — крайне простой и скромной, но естественной, удобной, подлинно пианистичной.

В сонатах проявился редкий мелодический дар композитора. Он насыщает всю композицию напевными и пластичными темами, создавая широкие многотемные экспозиции и вносит яркие, впечатляющие контрасты в главные партии каждой из сонат. Характерна в этом отношении трехчастная соната фа мажор, известная только по сохранившемуся фрагменту первой части, опубликованному Финдейзенем. Очаровательная, по-моцартовски изящная главная тема сонатного allegro естественно и стройно складывается даже не из двух, а из трех взаимодополняющих элементов, развертывающихся в своеобразной «структурной прогрессии» (2+4+8 тактов) (пример 118).

Важной особенностью камерного творчества Бортнянского является подлинное единство стиля. Исследователи фортепианного искусства единодушно отмечают высокое мастерство этого европейски образованного художника, сумевшего соединить стройную форму сонатных композиций с интонационным строем русско- украинской песенности и народных плясовых ритмов. Примером может служить задорная тема главной партии из одночастной сонаты фа мажор, в которой слышны интонации украинского казачка (пример 119). Бортнянский далеко отошел в своих клавирных сонатах от

obligato), mehrere Klavierstücke, ein Konzert für Clavicimbel und zwei Ensembles für dieses Instrument - ein Quartett und ein Quintett - verzeichnet. Von diesen Werken sind drei Klaviersonaten - eine dreistimmige und zwei einstimmige - bis heute erhalten geblieben. Sie alle zeichnen sich durch die für Bortnjanski typische Schlichtheit der Form und eine erstaunliche Eleganz der Struktur aus - äußerst einfach und bescheiden, aber natürlich, angenehm und wahrhaft pianistisch.

Die Sonaten zeigen die seltene melodische Begabung des Komponisten. Er sättigt die gesamte Komposition mit melodösen und plastischen Themen, schafft ausgedehnte, mehrtaktige Expositionen und führt in den Hauptteilen jeder Sonate lebhafte und eindrucksvolle Kontraste ein. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die dreisätzigige Sonate in F-Dur, die nur durch das von Findeisen veröffentlichte Fragment des ersten Satzes bekannt ist. Das reizvolle, mozartisch elegante Hauptthema des Sonaten-Allegros besteht natürlich und schlank nicht nur aus zwei, sondern aus drei komplementären Elementen, die sich in einer Art „struktureller Progression“ (2+4+8 Takte) entfalten (Beispiel 118).

Ein wichtiges Merkmal von Bortnjanskis Kammermusik ist die wahre Einheit des Stils. Klavierforscher sind sich einig, dass dieser in Europa ausgebildete Künstler es verstand, die schlanke Form seiner Sonatenkompositionen mit der Intonation russisch-ukrainischer Lied- und Volkstanzrhythmen zu verbinden. Ein Beispiel dafür ist das fröhliche Thema des Hauptteils der einsätzigen Sonate in F-Dur, in dem die Intonation eines ukrainischen Kosaken zu hören ist (Beispiel 119). In seinen Klaviersonaten entfernte sich Bortnjanski von der raffinierten „Galanterie“ des Cembalostils und sättigte sie mit der

изысканной «галантности» клавесинного стиля, насытив их простой и пластичной мелодикой, типичной для его хоровых песнопений. Столь органичного и естественного слияния черт русского мелоса и западноевропейских традиций не достигал еще ни один из его русских современников, а в полной мере этот процесс синтезирования получил завершение только у Глинки.

Велика роль Бортнянского и как мастера камерного ансамбля. В его творчестве сформировался особый тип смешанного струннодухового ансамбля с участием фортепиано, причем клавишному инструменту принадлежит здесь ведущая, доминирующая роль. Именно этот тип ансамбля оказался в дальнейшем особенно устойчивым в ранней русской инструментальной музыке. Широкое распространение клавишных инструментов в городском и усадебном быту делало ансамбли такого рода особенно привлекательными, удобными для домашнего музицирования, в то время как струнное смычковое и особенно квартетное исполнительство требовало более основательной профессиональной подготовки.

### 3.

История камерного ансамбля в России, по существу, неотделима от общей проблемы зарождения русского симфонизма. XVIII век не знал строгой дифференциации оркестровых и камерно-ансамблевых жанров. Преобладавшие в эту эпоху небольшие оркестры, как правило, приближались к камерным составам, а с другой стороны, принципы симфонического развития в значительной мере формировались в

einfachen und plastischen Melodik, die für seine Chorgesänge typisch ist. Keiner seiner russischen Zeitgenossen hatte jemals eine so organische und natürliche Verschmelzung der Merkmale des russischen Melos mit den westeuropäischen Traditionen erreicht, und nur Glinka vollendete diesen Prozess der Synthese vollständig.

Bortnjanskis Rolle als Meister des Kammerensembles ist ebenfalls bedeutend. In seinem Schaffen bildete sich ein besonderer Typus des gemischten Streicher- und Bläserensembles mit Klavierbeteiligung heraus, wobei das Tasteninstrument die führende und dominierende Rolle spielte. Dieser Ensembledtyp erwies sich später in der frühen russischen Instrumentalmusik als besonders stabil. Die weite Verbreitung von Tasteninstrumenten im städtischen und dörflichen Leben machte solche Ensembles für das häusliche Musizieren besonders attraktiv und bequem, während das Streich- und vor allem das Quartettspiel eine gründlichere professionelle Ausbildung erforderte.

### 3.

Die Geschichte des Kammerensembles in Russland ist im Wesentlichen untrennbar mit dem allgemeinen Problem der Entstehung der russischen Symphonik verbunden. Das 18. Jahrhundert kannte keine strenge Unterscheidung zwischen den Gattungen Orchester und Kammerensemble. Die damals vorherrschenden kleinen Orchester neigten dazu, sich den Kammerensembles anzunähern, und

рамках камерных форм. Примером тому может служить Концертная симфония Бортнянского, написанная для смешанного состава, в которой композитор продемонстрировал блестящее владение циклической формой.

Как и клавирное искусство, русский камерный ансамбль становится самостоятельным художественным явлением только в последних двух десятилетиях века. Только в произведениях Бортнянского и Хандошкина он обретает свою национальную сущность, свое истинное лицо.

А между тем этот жанр в России имел свою давнюю традицию, коренящуюся в народной музыкальной практике, народном быту (см.: 259; 64).

Важной основой оркестров и камерных ансамблей в XVIII веке было скрипичное исполнительство, широко распространенное в самых различных социальных слоях. Если игра на клавинофорте в то время являлась, скорее всего, привилегией дворянского сословия, то скрипка, в силу ее доступности, была излюбленным инструментом в народном обиходе. Из среды народных музыкантов-скрипачей набирались обычно домашние крепостные ансамбли, исполнявшие несложную бытовую музыку. Небольшие инструментальные «капеллы», состоящие из 6—8 музыкантов, встречались повсюду, даже у помещиков с достатком. Правда, больших требований к ним обычно не предъявлялось. Репертуар их состоял из простых аранжировок народных песен и балетных танцев (см.: 35, 204).

И тем не менее эти скромные домашние ансамбли выполняли в то время важную функцию рассадников музыкальной культуры. «Грустно-нежные звуки» народных песен,

andererseits wurden die Prinzipien der symphonischen Entwicklung weitgehend im Rahmen der Kammerformen geformt. Ein Beispiel dafür ist Bortnjanskis Konzertsymphonie für gemischte Besetzung, in der der Komponist eine glänzende Beherrschung der zyklischen Form beweist.

Das russische Kammerensemble ist wie die Tastenkunst erst in den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts zu einem eigenständigen künstlerischen Phänomen geworden. Erst in den Werken von Bortnjanski und Changoschkin findet es seine nationale Essenz, sein wahres Gesicht.

In Russland hatte dieses Genre eine eigene lange Tradition, die in der Volksmusik und im Volksleben verwurzelt war (siehe: 259; 64).

Das Violinspiel war im 18. Jahrhundert eine wichtige Grundlage für Orchester und Kammermusikensembles und in verschiedenen Gesellschaftsschichten weit verbreitet. Während das Klavichord zu dieser Zeit eher ein Privileg des Adels war, wurde die Violine aufgrund ihrer leichten Zugänglichkeit zu einem beliebten Volksinstrument. Die Geiger rekrutierten sich in der Regel aus dem Kreis der Volksmusiker, meist aus den Ensembles der Diensthilfen, die einfache Hausmusik spielten. Kleine Instrumental-„Kapellen“, die aus 6 - 8 Musikern bestanden, waren überall anzutreffen, auch bei den mittelbegüterten Grundbesitzern. An sie wurden jedoch in der Regel keine hohen Ansprüche gestellt. Ihr Repertoire bestand aus einfachen Arrangements von Volksliedern und Gesellschaftstänzen (siehe: 35, 204).

Dennoch erfüllten diese bescheidenen Hausensembles damals eine wichtige Funktion als Brutstätten der Musikkultur. Die „traurigen und zarten Töne“ der Volkslieder, die von den Leibeigenen

исполнявшихся крепостными музыкантами, пленяли не одного только Глинку: ими питалась вся русская музыка. В конце XVIII века большие оркестры имели в своем составе множество талантливых исполнителей, хорошо образованных музыкантов-крепостных. Такие оркестры, состоявшие из 40—50 человек, были в поместьях у А. Р. Воронцова, Г. И. Бибикова, В. Г. Орлова-Давыдова, И. Д. Трубецкого, Н. П. Шереметева и других (см.: 259, 368—888). Большие средства здесь затрачивались на обучение музыкантов — либо у известных педагогов-иностранцев, приглашавшихся на дом, либо в специальных школах (такой была, например, школа Керцелли в Москве). Из числа крепостных музыкантов выдвинулись в конце века известные, выдающиеся композиторы — Д. Н. Кашин, С. И. Давыдов, С. А. Дегтярев, Л. С. Гурилев.

Попутно совершенствовался и расширялся придворный оркестр. В 1776—1780 годах он стал уже в значительной мере русским по своему составу. В нем, в частности, работали В. А. Пашкевич и И. Е. Хандошкин — выходцы из демократической среды, ставшие европейски образованными артистами. Линия «академической» профессиональной инструментальной музыки, воспринятая сначала в России как нечто чуждое, получила в их творчестве естественное и органичное претворение. И в то же время они стремились обогатить свои сочинения национальными, народными интонациями, использовать в них некоторые приемы народной игры (напомним прием «балалаечного» *pizzicato* струнных в произведениях Фомина и Хандошкина, примененный ими задолго до Глинки). Два встречных потока — народно-бытовая и профессионально-академическая традиция — в творчестве этих

исполнявшихся крепостными музыкантами, пленяли не одного только Глинку: ими питалась вся русская музыка. В конце XVIII века большие оркестры имели в своем составе множество талантливых исполнителей, хорошо образованных музыкантов-крепостных. Такие оркестры, состоявшие из 40—50 человек, были в поместьях у А. Р. Воронцова, Г. И. Бибикова, В. Г. Орлова-Давыдова, И. Д. Трубецкого, Н. П. Шереметева и других (siehe: 259, 368-888). Große Summen wurden für die Ausbildung von Musikern ausgegeben, entweder bei berühmten ausländischen Lehrern, die zu sich nach Hause eingeladen wurden, oder in speziellen Schulen (wie der Kerzelli-Schule in Moskau). Am Ende des Jahrhunderts verließen berühmte und hervorragende Komponisten - D. N. Kaschin, S. I. Dawydow, S. A. Degtjarew und L. S. Gurilew.

Gleichzeitig wurde die Hofkapelle verbessert und vergrößert. In den Jahren 1776-1780 wurde ihre Zusammensetzung weitgehend russisch. Insbesondere W. A. Paschkewitsch und I. J. Chandoschkin, die aus einem demokratischen Umfeld stammten und zu europäisch ausgebildeten Künstlern wurden, wirkten in ihr. Die in Russland zunächst als fremd empfundene Linie der „akademischen“ professionellen Instrumentalmusik entwickelte sich in ihrem Schaffen auf natürliche und organische Weise weiter. Gleichzeitig bemühten sie sich, ihre Kompositionen mit nationalen, volkstümlichen Intonationen zu bereichern und einige volkstümliche Spieltechniken zu verwenden (die Technik des „Balalaika“-Pizzicato der Streicher in den Werken von Fomin und Chandoschkin, die sie lange vor Glinka verwendeten). Zwei gegensätzliche Strömungen - die volkstümliche, alltägliche Tradition und die professionelle, akademische

замечательных музыкантов объединились, породив ценнейший художественный результат.

Говоря о процессе становления камерного ансамбля в России, разумеется, нельзя не учитывать художественные явления, связанные с именами иностранных мастеров, в первую очередь — представителей классической итальянской скрипичной школы. Именно итальянская традиция в ранней русской инструментальной музыке, как и в опере, оставила особенно глубокий след.

Еще в период 30—40-х годов большим успехом у русских слушателей пользовались выступления итальянских скрипачей и виолончелистов, служивших при дворе Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Некоторые из них надолго оставались в России и проявляли заметный интерес к русской культуре, фольклору, к народной музыке и народным музыкантам, украинским и русским, которые в то время еще пользовались большой популярностью в придворном быту. Назовем скрипачей Джованни Верокаи, чья деятельность в Петербурге продолжалась с 1731 по 1738 год, Луиджи Мадониса, прожившего в Петербурге более 30 лет; скрипача Доменико Далольо и его брата виолончелиста Джузеппе Далольо, искусство которых так восхвалял Якоб Штелин. Позднее в России выступали другие известные виртуозы: французский скрипач Л. А. Пезибль, итальянские мастера скрипичного искусства Антонио Лолли, Гаэтано Пуньяни и его ученик Джузеппе Виотти; славянский скрипач, хорват по национальности Иван Ярнович (согласно итальянской транскрипции он именовал себя Джарновичи, а иногда Жарнович), имевший огромный успех у русской аудитории. Все эти выдающиеся

Tradition - vereinigten sich in der Arbeit dieser bemerkenswerten Musiker und führten zu einem künstlerisch wertvollen Ergebnis.

Wenn man über den Prozess der Bildung von Kammermusikensembles in Russland spricht, kann man natürlich nicht die künstlerischen Phänomene ignorieren, die mit den Namen ausländischer Meister verbunden sind, vor allem mit den Vertretern der klassischen italienischen Violinschule. Die italienische Tradition hat in der frühen russischen Instrumentalmusik und auch in der Oper besonders tiefe Spuren hinterlassen.

Bereits in den 30er - 40er Jahren hatten italienische Geiger und Cellisten, die am Hof von Anna Ioannowna und Jelisaweta Petrowna dienten, großen Erfolg beim russischen Publikum. Einige von ihnen blieben lange in Russland und zeigten großes Interesse an der russischen Kultur, Folklore, Volksmusik und den ukrainischen und russischen Volksmusikern, die damals am Hof sehr beliebt waren. Zu nennen sind der Geiger Giovanni Verocai, der von 1731 bis 1738 in St. Petersburg wirkte, Luigi Madonis, der mehr als 30 Jahre in St. Petersburg lebte, der Geiger Domenico Dall'Oglio und sein Bruder, der Cellist Giuseppe Dall'Oglio, dessen Kunst von Jakob von Staehlin gerühmt wurde. Später traten weitere berühmte Virtuosen in Russland auf: der französische Geiger L. A. Pezible, die italienischen Meister der Violinkunst Antonio Lolli, Gaetano Pugnani und sein Schüler Giuseppe Viotti; der slawische Geiger Iwan Jarnowitsch aus Kroatien (nach italienischer Transkription Jarnovich oder manchmal auch Scharnowik genannt), der beim russischen Publikum großen Erfolg hatte. Alle diese herausragenden Musiker, sowohl Interpreten als auch Komponisten, förderten die Gattung der Solosonate, der instrumentalen Duos oder Trios und der Sonaten „für Violine und Bass“, d. h. mit Cello- oder

музыканты, одновременно исполнители и Композиторы, пропагандировали жанр сольной сонаты, инструментального дуэта или трио, сонаты «для скрипки и баса», то есть с аккомпанементом виолончели или клавесина (в последнем случае партия аккомпанеента записывалась как цифрованный бас). Иногда такие произведения назывались и «симфониями».

Дошедшие до нас лишь частично произведения итальянских музыкантов, написанные в России и для России, представляют немалый интерес — не только исторический, но и художественный.

Из них наиболее известны «Двенадцать разных симфоний ради скрипки и басса» Мадониса, изданные в 1738 году в типографии Академии наук и посвященные императрице Анне. Это развернутые многочастные произведения в жанре старинной сонаты-сюиты, с медленными вступлениями и обильным применением танцевальных форм (сарабанда, менуэт, жига). Черты старосонатной структуры отчетливо выражены в ладотональном строении этих пьес. Фактура всех сонат изящна и пластична. Нельзя не согласиться с мнением советского исследователя, утверждавшего, что «по содержанию сонаты Мадониса, не обладая большой глубиной мысли, отличаются благородством вкуса, изяществом, уравновешенностью эмоций. Прекрасное знание инструмента определило их высокий технический уровень» (49, 36).

Особое внимание историков привлекла тематическая сторона этих сочинений. Согласно утверждению Штелина, Мадонис пытался включить в свои сонаты русские и украинские народные темы, что и позволило ему с огромным успехом исполнить их на куртаге, при императорском дворе.

Cembalobegleitung (im letzteren Fall wurde die Begleitstimme als bezifferter Bass aufgenommen). Manchmal wurden diese Werke auch als „Sinfonien“ bezeichnet.

Die Werke italienischer Musiker, die in Russland und für Russland geschrieben wurden und nur teilweise erhalten sind, sind nicht nur historisch, sondern auch künstlerisch von großem Interesse.

Das berühmteste dieser Werke sind Madonis „Zwölf verschiedene Symphonien für Violine und Bass“, die 1738 in der Druckerei der Akademie der Wissenschaften veröffentlicht und der Kaiserin Anna gewidmet wurden. Es handelt sich um ausgedehnte, mehrteilige Werke im Genre der alten Sonatensuite mit langsamen Einleitungen und ausgiebiger Verwendung von Tanzformen (Sarabande, Menuett und Gigue). Die Züge der alten Sonatenstruktur sind in der ladotonalen Struktur dieser Stücke deutlich zu erkennen. Die Struktur aller Sonaten ist graziös und plastisch. Man kann sich der Meinung eines sowjetischen Forschers nur anschließen, der feststellte: „Obwohl Madonis Sonaten inhaltlich keine große gedankliche Tiefe besitzen, zeichnen sie sich durch edlen Geschmack, Eleganz und ausgeglichene Gefühle aus. Ihr hohes technisches Niveau wird durch eine ausgezeichnete Kenntnis des Instruments bestimmt“ (49, 36).

Der thematische Aspekt dieser Kompositionen hat die besondere Aufmerksamkeit der Historiker auf sich gezogen. Laut von Staehlin versuchte Madonis, russische und ukrainische Volksthemen in seine Sonaten einzubauen, was ihm ermöglichte, sie mit großem Erfolg bei einem Kurtag am

Действительно, ритмы русской пляски в отдельных случаях заметно ощутимы у итальянского композитора — особенно в финале девятой сонаты и в каприччио из шестой. И хотя эти «русские черты» выражены здесь в самой приблизительной форме, они все же являлись для того времени важным признаком сближения с русской национальной традицией<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Убедительной аналогией может служить одна из увертюр Франческо Арайи — к опере «Цефал и Прокрис». В заключительном разделе этой «симфонии» можно усмотреть такие же элементы русских плясовых ритмов. И не случайно именно этот «русский» фрагмент увертюры, как уже было отмечено, попал в рукописный альбом под названием «Столовая штука».

Не уступают сонатам Мадониса произведения его соотечественника — венецианца Д. Далольо. К тому же периоду (30-е годы) относятся 12 сонат Далольо для скрипки и баса, посвященные графу Левенвольде — гофмаршалу двора Анны Иоанновны, и «шесть симфоний для двух скрипок, альт-виолы и баса» (по существу — струнные квартеты), напечатанные в Париже. Эти произведения до недавнего времени оставались неизвестными. В библиотеке Парижской консерватории Ю. В. Келдышу удалось обнаружить некоторые из них: из двенадцати сонат сохранилась только первая, а от шести «симфоний» — всего лишь партия первой скрипки. Однако уже по тематизму этой ведущей партии можно судить о широких творческих возможностях итальянского виртуоза, богатстве его фантазии и восприимчивости к окружающей культурной среде. В энергичных, размашистых темах его сонатных

kaiserlichen Hof aufzuführen. Tatsächlich sind die Rhythmen russischer Tänze bei dem italienischen Komponisten in einigen Fällen deutlich spürbar - vor allem im Finale der neunten Sonate und im Capriccio aus der Sechsten. Und obwohl diese „russischen Züge“ hier nur annähernd zum Ausdruck kommen, waren sie doch ein wichtiges Zeichen für die Zeit seiner Annäherung an die russische Nationaltradition<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Eine überzeugende Analogie ist eine der Overtüren von Francesco Araja zur Oper „Kephalus und Prokris“. Im Schlussteil dieser „Symphonie“ kann man dieselben Elemente russischer Tanzrhythmen erkennen. Und es ist kein Zufall, dass dieses „russische“ Fragment der Overtüre, wie bereits erwähnt, in das Manuskriptalbum unter dem Titel „Tafelwerk“ aufgenommen wurde.

Die Sonaten Madonis stehen den Werken seines venezianischen Kollegen D. Dall'Oglio in nichts nach. Zur gleichen Zeit (in den 30er Jahren) entstanden Dall'Oglios 12 Sonaten für Violine und Bass, die dem Grafen Löwenwolde, Obermarschall am Hof von Anna Ioannowna, gewidmet waren, sowie „Sechs Symphonien für zwei Violinen, Viola - Viola und Bass“ (im Wesentlichen Streichquartette), die in Paris veröffentlicht wurden. Diese Werke waren bis vor kurzem unbekannt. In der Bibliothek des Pariser Konservatoriums gelang es Juri Keldysch, einige von ihnen ausfindig zu machen: von den zwölf Sonaten ist nur die erste erhalten, von den sechs „Symphonien“ nur die erste Violinstimme. Doch schon die Thematik dieses ersten Teils lässt die weitreichenden schöpferischen Möglichkeiten des italienischen Virtuosen, den Reichtum seiner Phantasie und seine Sensibilität für das ihn umgebende kulturelle Umfeld

allegro можно усмотреть некоторое влияние русского мелоса. Таковы главные партии первой и четвертой сонат (пример 120 а, б).

Произведения итальянских скрипачей, по-видимому, полностью отвечали запросам тех любителей музыки из придворной, аристократической среды, которые увлекались в то время игрой в ансамбле и хорошо владели струнно-смычковыми инструментами. История сохранила для нас имена Тепловых, Строгановых, трех братьев Трубецких, которые, по словам Штелина, «исполняли прелестные трио на скрипке, клавесине и виолончели». Однако никто из этих музыкантов не обладал серьезными творческими данными: эпитет «amateur» здесь полностью соответствовал действительности. Высокое профессиональное искусство формировалось в ином кругу—придворных и крепостных музыкантов, в Придворной капелле, в театральных школах и в Академии художеств с ее музыкальными классами.

Отцом русской камерной ансамблевой музыки по праву считается замечательный «камер-музыкант» Иван Хандошкин — единственный русский композитор того времени, посвятивший себя только этому жанру. Об исполнительском мастерстве Хандошкина сложились легенды. Современники называли его «нашим Орфеем» и восхваляли его игру как «торжество дарований и чувств» (слова С. Н. Глинки).

Произведениям Хандошкина присущ широкий виртуозный размах. Как и его современники, он разрабатывал преимущественно жанр вариаций на русские народные темы, но сумел дать ему новую трактовку и вывести далеко за рамки домашней бытовой

ерахнен. In den energischen, schwungvollen Themen seiner Sonaten-Allegros ist ein gewisser Einfluss des russischen Melos zu spüren. Dies sind die Hauptteile der Ersten und Vierten Sonate (Beispiel 120 a, b).

Die Werke der italienischen Geiger entsprachen offensichtlich den Bedürfnissen der Musikliebhaber aus dem höfischen und aristokratischen Milieu, die damals gerne im Ensemble spielten und die Streichinstrumente gut beherrschten. Die Geschichte hat uns die Namen der Teplows, der Stroganows und der drei Brüder Trubezki überliefert, die, wie von Staehlin schreibt, „bezaubernde Trios auf Violine, Cembalo und Cello spielten“. Ernsthaft schöpferische Fähigkeiten besaß jedoch keiner dieser Musiker: das Prädikat „Amateur“ war hier durchaus zutreffend. Hohe professionelle Kunst entwickelte sich in einem anderen Kreis von Hof- und Leibeigenenmusikern, in der Hofkapelle, in Theaterschulen und an der Akademie der Künste mit ihren Musikklassen.

Als Vater der russischen Kammermusik gilt zu Recht der bemerkenswerte „Kammermusiker“ Iwan Chandoschkin - der einzige russische Komponist seiner Zeit, der sich ausschließlich diesem Genre widmete. Um Chandoschkins Interpretationskunst ranken sich Legenden. Zeitgenossen nannten ihn „unseren Orpheus“ und priesen sein Spiel als „Triumph des Talents und des Gefühls“ (nach S. N. Glinka).

Chandoschkins Werke zeichnen sich durch eine große virtuose Bandbreite aus. Wie seine Zeitgenossen entwickelte er vor allem das Genre der Variation über russische Volksthemen weiter, interpretierte es jedoch neu und führte es weit über die Grenzen der



музыки. Сложная фактура скрипичных произведений Хандошкина поражает богатством виртуозных приемов, разнообразием штрихов, изощренной техникой аккордов и двойных нот. И в то же время приемы эти никогда не являются у него самоцелью: для каждой темы он находит свой тип орнаментирования, соответственно ее характеру и жанру, причем народная мелодия уже в первом ее проведении в качестве темы вариаций получает индивидуальную трактовку и впитывает черты народного импровизационного стиля<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> В этом легко убедиться, сравнивая народные темы вариаций Хандошкина с их обработками в сборниках Трутовского и Львова — Прача.

Примечательно, что Хандошкин, являясь одним из ведущих музыкантов придворного оркестра, никогда не проявлял склонности к более монументальным жанрам концерта, увертюры, симфонии. Принадлежность ему известного концерта для альта с оркестром в настоящее время категорически отвергнута. Его влекли к себе именно те традиции свободного, импровизационного стиля, которые издавна сложились в народной музыке, и более всего — особая форма инструментального дуэта, в которой второй инструмент сопровождает партию главного, ведущего голоса, не утрачивая при этом самостоятельной мелодической функции — роли подголоска. Таковы великолепные вариации Хандошкина для двух скрипок или для скрипки с альтом.

Большую художественную ценность представляют сольные скрипичные сонаты русского мастера. По стилю они явно связаны с теми традициями старинной сонаты-сюиты, которые

Hausmusik hinaus. Die komplexe Struktur von Changoschkins Violinwerken verblüfft durch den Reichtum an virtuosen Techniken, die Vielfalt der Striche, die raffinierte Technik der Akkorde und Doppelgriffe. Zugleich sind diese Techniken nie Selbstzweck: Für jedes Thema findet er eine eigene, seinem Charakter und Genre entsprechende Verzierungsform, und eine Volksmelodie erfährt schon bei ihrer ersten Aufführung als Variationsthema eine individuelle Interpretation und nimmt Züge des volkstümlichen Improvisationsstils auf<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Dies lässt sich leicht erkennen, wenn man die volkstümlichen Themen der Changoschkin-Variationen mit ihren Bearbeitungen in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch vergleicht.

Es ist bemerkenswert, dass Changoschkin als einer der führenden Musiker der Hofkapelle nie eine Neigung zu den monumentaleren Gattungen Konzert, Ouvertüre oder Sinfonie zeigte. Die Zuschreibung des berühmten Konzerts für Viola und Orchester an ihn ist inzwischen kategorisch zurückgewiesen worden. Er fühlte sich zu den Traditionen des freien, improvisatorischen Stils hingezogen, der in der Volksmusik seit langem etabliert war, und vor allem zu der besonderen Form des Instrumentalduos, in dem das zweite Instrument den Part der Hauptstimme begleitet, ohne seine eigenständige melodische Funktion - die Rolle der Begleitstimme - zu verlieren. Ein Beispiel dafür sind Changoschkins großartige Variationen für zwei Violinen oder Violine und Viola.

Die Solo-Violinsonaten des russischen Meisters sind von hohem künstlerischen Wert. Stilistisch knüpfen sie deutlich an die Tradition der alten Sonatensuite an, die von italienischen Musikern in

насаждались в России итальянскими музыкантами. Однако у Хандошкина этот жанр переживает уже новую стадию своего развития. Мелодика его сонат более индивидуальна, фактура в основном гомофонна, а форма *allegro* в сонате соль минор, с развернутой разработкой и ясно выраженной репризой, уже отходит от старосонатного принципа.

Указанная соната — одно из лучших сочинений Хандошкина. В ней привлекает стремление воплотить единый, целостный замысел в рамках трехчастного цикла. Композитор объединяет обрамляющие части сонаты — медленное вступление и финал — общими интонациями, придавая всему произведению характер единой, развивающейся инструментальной драмы. По глубине и содержательности, силе экспрессии и драматическому размаху соната выходит далеко за пределы изящного и безмятежного, гедонистически умиротворенного стиля, который господствовал в это время в камерной музыке.

Своеобразным антиподом произведений Хандошкина явились камерные ансамбли Бортнянского — композитора, явно тяготевшего к фортепианному, клавишному искусству. В противоположность Хандошкину, Бортнянский писал свои ансамбли только для смешанного состава с участием фортепиано, отдавая клавишному инструменту главную, первенствующую роль. Составы этих ансамблей были во многом обусловлены возможностями исполнителей — любителей-аристократов, выступавших при «малом дворе». Подчиняясь требованиям заказа, он должен был вводить в свои ансамбли такие разнородные инструменты, как арфа, скрипка, виолончель, виола да гамба, фагот и фортепиано. Но и даже в этих трудных условиях Бортнянский сумел создать стройные, гармоничные

Russland eingeführt wurde. Mit Changoschkin erfährt diese Gattung jedoch bereits eine neue Entwicklungsstufe. Die Melodik seiner Sonaten ist individueller, die Struktur überwiegend homophon, und die Allegroform der g-Moll-Sonate mit ihrer ausgedehnten Durchführung und der deutlich ausgeprägten Reprise weicht bereits vom alten Sonatenprinzip ab.

Diese Sonate gehört zu den besten Werken Changoschkins. Ihr Reiz liegt in dem Versuch, eine einheitliche Idee im Rahmen eines dreisätzigen Zyklus zu verwirklichen. Der Komponist verbindet die Rahmenteile der Sonate - die langsame Einleitung und das Finale - durch eine gemeinsame Intonation und verleiht dem gesamten Werk den Charakter eines einzigen, sich entwickelnden instrumentalen Dramas. An Tiefe und Gehalt, an Ausdruckskraft und dramatischer Tragweite geht die Sonate weit über den anmutigen, heiteren, hedonistisch-fröhlichen Stil hinaus, der in der Kammermusik jener Zeit vorherrschte.

Eine Art Gegenpol zu den Werken Changoschkins bilden die Kammerensembles von Bortnjanski, einem Komponisten, der sich eindeutig zur Klavier- und Tastenkunst hingezogen fühlte. Im Gegensatz zu Changoschkin schrieb Bortnjanski seine Ensembles nur für gemischte Besetzungen mit Klavier, wobei er dem Tasteninstrument die Hauptrolle überließ. Die Kompositionen für diese Ensembles wurden weitgehend von den Fähigkeiten der Interpreten bestimmt - Amateuraristokraten, die am „kleinen Hof“ auftraten. Um den Anforderungen des Ordens gerecht zu werden, mussten in den Ensembles so unterschiedliche Instrumente wie Harfe, Violine, Cello, Viola da Gamba, Fagott und Klavier eingesetzt werden. Doch auch unter diesen schwierigen Bedingungen gelang es Bortnjanski, schlanke, harmonische, klanglich

произведения, уравновешенные по звучности, законченные по форме.

От композиций Хандошкина камерные ансамбли Бортнянского отличаются также сравнительной несложностью фактуры, вполне удобной для домашнего, салонного исполнения. Здесь нет и следа присущей Хандошкину блестящей концертности, эффектной приподнятости эмоционального тона. Все в этой музыке отмечено благородной сдержанностью, все дышит умиротворенностью и покоем.

Вместе с тем стиль Бортнянского, как крупного мастера, значительно цельнее. Ему не свойственна та двуплановость интонационного строя, которая заметно проявилась в произведениях Хандошкина различных жанров — вариациях на русские народные темы и более «западных» сонатах. Бортнянский всюду — и в операх, и в ансамблях говорит на своем родном языке. Но это язык европейски образованного художника, впитавшего широкие влияния классицизма. Особенно показательна в этом отношении Концертная симфония для семи инструментов, тонко сплетающая энергически-бодрые ритмы русской народной пляски с томной чувствительностью итальянской сицилианы. В этом великолепном сочинении Бортнянский уже намечает путь к камерным ансамблям Глинки, к его секстету и фортепианному «Патетическому трио», где и ведущая роль фортепиано, и законченность стиля проявились в более широких масштабах.

Рассматривая клавирные ансамбли Бортнянского, следует обратить внимание на общие принципы этого жанра. Сочетание скрипки и клавесина, скрипки и фортепиано в последней трети века было нередким

ausgewogene und formvollendete Werke zu schaffen.

Bortnjanskis Kammerensembles unterscheiden sich von Changoschkins Kompositionen auch durch ihre relativ einfache Struktur, die für die Aufführung zu Hause und im Salon recht praktisch ist. Von Changoschkins konzertanter Brillanz und der spektakulären Steigerung des emotionalen Tons ist keine Spur zu finden. Alles in dieser Musik ist von edler Zurückhaltung geprägt, alles atmet Frieden und Ruhe.

Gleichzeitig ist Bortnjanskis Stil als großer Meister viel vollständiger. Er zeichnet sich nicht durch die Zweisprachigkeit der Intonation aus, die in Changoschkins Werken verschiedener Gattungen - Variationen über russische Volksthemen und eher „westliche“ Sonaten - auffällt. Bortnjanski spricht sowohl in seinen Opern als auch in seinen Ensembles seine Muttersprache. Aber es ist die Sprache eines in Europa ausgebildeten Künstlers, der die weitreichenden Einflüsse der Klassik in sich aufgenommen hat. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Konzertsymphonie für sieben Instrumente, die auf subtile Weise die energischen und kraftvollen Rhythmen des russischen Volkstanzes mit der sehnsuchtsvollen Empfindsamkeit der italienischen Siciliana verwebt. Mit diesem großartigen Werk wies Bortnjanski bereits den Weg zu Glinkas Kammerensembles, seinem Sextett und dem „Trio Pathétique“ für Klavier, in denen sowohl die führende Rolle des Klaviers als auch die Vollständigkeit des Stils in größerem Umfang zum Ausdruck kamen.

Bei der Betrachtung von Bortnjanskis Klavierensembles müssen die allgemeinen Prinzipien dieser Gattung berücksichtigt werden. Die Kombination von Violine und Cembalo, Violine und Klavier war im letzten Drittel des

явлением, составляя типичнейшую примету времени в музыкальном быту России. Не только в столице, но и в провинции, в глухих, отдаленных городах и усадьбах такие ансамбли звучали на всех «домашних музыках», красноречиво описанных в мемуарах Болотовых.

«Аkkомпанирование на скрипке» в этой среде было обычным явлением. Играли «мы с Романом на фортепианах с аккомпанированием скрипки в несколько различных маленьких камерных музычек, и, слушая оные, можно время приятно препроводить», — писал в своем «Журнале» Павел Болотов (89, 201). И далее сообщал: «Приехавши домой, занимался я акомпанированием Наталье на скрипке (старшей сестре, обучавшейся игре на фортепиано. — О. Л.). <...> По частому обыкновению составляем музыку приятную для нас, то есть которая нибудь из сестер играет на пианофорте, а я акомпанирую на скрипке» (89, 205—206).

Отсюда широкая популярность особого жанра сонат для фортепиано «con violino obligato». Поистине поражает обилие этих сонат «для пианофорте с непременною скрипкою» в концертных объявлениях и потных изданиях 90-х годов. Согласно документальным данным, такие сонаты писали и русские, и иностранные мастера, причем скрипка воспринималась не как основной, а как аккомпанирующий инструмент. Назовем опубликованные в России сонаты Теппер де Фергюзона (в будущем учителя музыки в Царскосельском лицее), сонаты со скрипкой и виолончелью И. Плейеля, сонату для клавесина с облигатной скрипкой и виолончелью ad libitum А. Эберля — ученика Моцарта и многие другие образцы. Три фортепианные сонаты с облигатной скрипкой принадлежат

Яahrhunderts keine ungewöhnliche Erscheinung und das typischste Zeichen der Zeit im russischen Musikleben. Nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch in der Provinz, in abgelegenen Städten und auf Landgütern waren solche Ensembles bei allen „Hausmusiken“ zu hören, die in den Memoiren der Bolotows wortreich beschrieben werden. „Geigenbegleitung“ war in diesem Milieu an der Tagesordnung. „Roman und ich spielten verschiedene kleine Kammermusikstücke auf den Klavieren mit Geigenbegleitung, und beim Zuhören konnte man sich angenehm die Zeit vertreiben“, schreibt Pawel Bolotow in seinem „Journal“ (89, 201). Und weiter: „Zu Hause war ich damit beschäftigt, Natalja (ältere Schwester, die Klavierspielen lernte. - O. L.) auf der Geige zu begleiten. <...> Wir machen oft für uns angenehme Musik, d.h. eine der Schwestern spielt Klavier und ich begleite auf der Geige“ (89, 205-206).

Daher die große Beliebtheit der speziellen Gattung der Sonaten für Klavier „con violino obligato“. Die Fülle dieser Sonaten „für Pianoforte mit obligater Violine“ in den Konzertankündigungen und Veröffentlichungen der 90er Jahre ist wirklich erstaunlich. Nach dokumentarischen Angaben wurden solche Sonaten sowohl von russischen als auch von ausländischen Meistern geschrieben, wobei die Violine nicht als Haupt-, sondern als Begleitinstrument angesehen wurde. Zu nennen sind hier die in Russland veröffentlichten Sonaten von Tepper de Ferguson (später Musiklehrer am Lyzeum in Zarskoje Selo), Sonaten für Violine und Cello von I. Pleyel, eine Sonate für Cembalo mit Violine und Cello ad libitum von A. Eberl - einem Schüler Mozarts - und viele andere Beispiele. Drei Klaviersonaten mit obligater Violine stammen von

перу Бортнянского. И даже Геслер, прославленный мастер клавирной музыки, не устоял перед искушением добавить к своим виртуозным вариациям на тему «Стонет сизый голубочек» партию обязательной скрипки в финале.

Причины этого явления понятны. Оно было вызвано, с одной стороны, несовершенством клавишных инструментов, еще не обладавших достаточной сочностью, полнотой и мягкостью звука. Это распевное, кантиленное начало хотелось усилить включением «поющей» скрипки или виолончели. С другой стороны, такой смешанный ансамбль явно отвечал возросшим потребностям бытового музицирования, со временем охватывающего все более широкие слои населения. Партия струнных смычковых инструментов в этих условиях, как правило, не отличалась сложностью и была вполне доступна для исполнения музыкантами-любителями. А партию фортепиано легко было исполнить в виду распространенности этого инструмента в городском быту. Так сформировался к концу XVIII века особый вид смешанного фортепианного ансамбля, чрезвычайно устойчивый в русской музыкальной практике и переживший свой расцвет в XIX веке, в творчестве Алябьева, Глинки и последующих русских классиков.

Значительно более академичным, распространенным только в среде образованных любителей музыки было квартетное искусство. Правда, уже в 80-х годах «квартеты Гейденовы» (то есть Гайдна) успели войти в репертуар музыкальных вечеров у знатных меломанов, обладателей крепостных оркестров. Таким был граф Н. П. Шереметев, владелец известного крепостного театра, сам хорошо игравший на виолончели. По сохранившимся

Bortnjanski. Und selbst Häßler, ein gefeierter Meister der Tastenmusik, konnte der Versuchung nicht widerstehen, seinen virtuosen Variationen über das Thema „Die blaue Taube klagt“ im Finale die obligate Violine hinzuzufügen.

Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Zum einen lag es an der Unvollkommenheit der Tasteninstrumente, die noch nicht über genügend Klangfülle, Reichhaltigkeit und Weichheit verfügten. Der gesangliche, kantenartige Beginn sollte durch die Einbeziehung einer „singenden“ Violine oder eines Cellos verstärkt werden. Andererseits entsprach eine solche gemischte Besetzung eindeutig den wachsenden Bedürfnissen der Alltagsmusik, die im Laufe der Zeit immer breitere Bevölkerungsschichten erreichte. Unter diesen Bedingungen war der Streichersatz in der Regel nicht durch Komplexität gekennzeichnet und für Laienmusiker leicht zugänglich. Und der Klavierpart war aufgrund der weiten Verbreitung dieses Instruments im städtischen Leben leicht zu spielen. So bildete sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein spezieller Typus des gemischten Klavierensembles heraus, der in der russischen Musikpraxis äußerst stabil blieb und im 19. Jahrhundert in den Werken von Aljabjew, Glinka und späteren russischen Klassikern seine Blütezeit erlebte.

Die Quartettkunst war viel akademischer und nur unter gebildeten Musikliebhabern verbreitet. Schon in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts gehörten die „Quartette von Heyden“ (d.h. von Haydn) zum Repertoire der Musikabende adeliger Musikliebhaber, die Besitzer von Leibeigenenorchestern waren. Einer von ihnen war Graf N. P. Scheremetew, Besitzer eines berühmten Leibeigenen-Theaters, der selbst ein guter Cellist war. Nach der Überlieferung wurden in Scheremetews

данным, камерные ансамбли Плейеля, Камбини, Далайрака постоянно исполнялись у Шереметева крепостными музыкантами его оркестра, под руководством скрипача И. Фейера. Постоянный смычковый квартет существовал в 90-х годах при русском дворе. Участниками его были хорошо известные, концертирующие музыканты: Ф. Тиц (первая скрипка), О. Тевес (вторая скрипка), Штокфиш (альт) и А. Дельфино (виолончель)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> См.: 184, 13. Помимо этого струнного ансамбля, Л. Н. Раабен отмечает также ансамбль смешанного типа, выступавший при русском дворе: Э. Ванжура (клавесин), Ф. Тиц (скрипка), А. Дельфино (виолончель) и А. Кардон (арфа).

Большую известность приобрели в эти же годы квартетные собрания в доме князя И. М. Долгорукова в Москве и у П. Зубова в Петербурге. Игрой в квартете увлекался в молодые годы И. А. Крылов.

Однако в творчестве русских композиторов этот жанр пока еще не разрабатывался. Должны были пройти долгие годы пристального изучения классической музыки, квартетов Гайдна (они были освоены в первую очередь) и Моцарта, чтобы в следующем столетии появились квартеты Алябьева и Глинки.

Заметным исключением явились творческие опыты лишь одного композитора — немца по происхождению, но породнившегося с русской культурой и посвятившего ей почти всю свою жизнь. То был Август Фердинанд Тиц (Диц; 1742—1810) — уроженец Нюрнберга, камер-музыкант, поселившийся в Петербурге еще в 60-х годах и вскоре назначенный Екатериной музыкальным учителем великого князя Александра, будущего

Haus von den Leibeigenen seines Orchesters unter der Leitung des Geigers I. Feyer ständig Kammermusikwerke von Pleyel, Cambini und Dalayrac aufgeführt. In den 90er Jahren gab es am russischen Hof ein ständiges Streichquartett. Seine Mitglieder waren bekannte Konzertmusiker: F. Tietz (erste Violine), O. Tewes (zweite Violine), Stockfisch (Viola) und A. Delfino (Violoncello)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Siehe: 184, 13. Neben diesem Streicherensemble verweist L. N. Raaben auch auf ein gemischtes Ensemble, das am russischen Hof auftrat: E. Wanjura (Klavizimbel), F. Tietz (Violine), A. Delfino (Cello) und A. Cardon (Harfe).

Quartetttreffen im Haus des Fürsten I. M. Dolgorukow in Moskau. M. Dolgorukow in Moskau und im Haus von P. Subow in St. Petersburg wurden in den gleichen Jahren sehr berühmt. I. A. Krylow spielte in jungen Jahren gern im Quartett.

Allerdings war diese Gattung im Werk russischer Komponisten noch nicht entwickelt. Bis die Quartette von Aljabjew und Glinka im nächsten Jahrhundert erschienen, vergingen viele Jahre intensiven Studiums der klassischen Musik, der Quartette Haydns (die sie als erste beherrschten) und der Quartette Mozarts.

Eine bemerkenswerte Ausnahme bildeten die schöpferischen Experimente eines einzigen Komponisten - eines gebürtigen Deutschen, der aber in der russischen Kultur verwurzelt war und ihr fast sein ganzes Leben widmete. Die Rede ist von August Ferdinand Tietz (Dietz; 1742-1810), einem Kammermusiker aus Nürnberg, der sich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts in St. Petersburg niederließ und bald darauf von Katharina zum Musiklehrer des

императора. Великолепный исполнитель на скрипке и на виоле д'амур, Тиц был постоянным участником придворных камерных концертов. Ярко проявил он себя и как композитор — автор романсов, сонат и струнных квартетов <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Среди сочинений Тица особую известность приобрела «российская песня» на слова Дмитриева — «Стонет сизый голубочек», напечатанная в журнале «Магазин музыкальных увеселений» (1795). Именно этот вариант излюбленной песни и послужил темой описанных выше фортепианных вариаций Геслера. Композитору принадлежат также сонаты для клавира со скрипкой *obligato*, дуэты для двух скрипок и симфония, известная только по рукописным оркестровым голосам, хранящимся в библиотеке Павловского Дворца-музея под Ленинградом.

Струнные квартеты Тица стали первым образцом квартетного творчества на русской почве. Известны всего шесть его произведений этого жанра: три квартета, посвященные А. Г. Теплову (изданы в Петербурге у Дитмара), и три квартета, посвященные императору Александру I, напечатанные в Лейпциге. Последний цикл, несмотря на его позднейшую публикацию в начале XIX века, по убедительному предположению Ю. В. Келдыша, следует отнести еще к 90-м годам — периоду постоянных выступлений Тица в придворном камерном ансамбле. О явной принадлежности квартетов Тица к позднему XVIII веку говорит весь стилистический строй этих изящных сочинений, перекликающихся с ансамблями Бортнянского. Нужно напомнить также, что в последние годы жизни Тиц, будучи тяжело

Großfürsten Alexander, des späteren Zaren, ernannt wurde. Als hervorragender Violin- und Viola d'amore-Spieler nahm Tietz regelmäßig an den Kammerkonzerten des Hofes teil. Auch als Komponist erwies er sich mit Romanzen, Sonaten und Streichquartetten <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Unter Tietz' Kompositionen wurde vor allem das in der Zeitschrift „Magazin der Musikunterhaltung“ (1795) veröffentlichte „Russische Lied“ nach Texten von Dmitrijew, „Die blaue Taube klagt“, berühmt. Diese Version des beliebten Liedes diente als Vorlage für die oben beschriebenen Klaviervariationen von Häßler. Der Komponist schrieb auch Sonaten für Klavier und Violine, Duette für zwei Violinen und eine Sinfonie, die nur aus handschriftlichen Orchesterstimmen bekannt ist, die in der Bibliothek des Pawlowsker Schlossmuseums bei Leningrad aufbewahrt werden.

Die Streichquartette von Tietz sind die ersten Beispiele von Quartettmusik auf russischem Boden. Von ihm sind nur sechs Werke dieser Gattung bekannt: drei Quartette, die A. G. Teplow gewidmet sind (erschieden in St. Petersburg bei Dietmar) und drei Quartette, die Kaiser Alexander I. gewidmet sind und in Leipzig gedruckt wurden. Der letztgenannte Zyklus ist trotz seiner späteren Veröffentlichung zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach der überzeugenden Hypothese von J. W. Keldysch den 90er Jahren zuzuordnen, der Zeit, in der Tietz regelmäßig im Hofkammerensemble auftrat. Die gesamte stilistische Struktur dieser eleganten Werke, die an die Ensembles von Bortnjanski erinnern, spricht für die eindeutige Zugehörigkeit der Quartette von Tietz zum späten 18. Es sei auch daran erinnert, dass Tietz in seinen letzten Lebensjahren, als er schwer

больным, уже не занимался композицией.

Тонкий анализ квартетов Тица дан в трудах Ю. В. Келдыша и И. М. Ямпольского ( 118, 399—403; 259, 303—307). Отмечая большое мастерство композитора и его владение техникой квартетного письма, оба исследователя с полным основанием говорят о его чутком восприятии русских народных интонаций. Это национальное начало открыто проявилось в первых частях и в финальных рондо квартетов Тица, пронизанных острой и энергичной ритмикой русских плясовых песен. В качестве примеров в указанных источниках приводятся убедительные цитаты — темы из сонатного *allegro* квартета до мажор, финалы квартетов фа и соль мажор.

Медленные части квартетов Тица насыщены романсными интонациями. В них явно отразилась духовная атмосфера карамзинской эпохи, томно-чувствительный строй русской сентиментальной лирики 90-х годов.

Показателен в этом отношении квартет ля минор, который заслуживает названия жанровой камерной сюиты. Три части квартета несут обозначения «Сицилиана», «Романс» и «Полонез». Крайние, тематически сходные минорные части обрамляют светлый мажорный Романс, полный мечтательного созерцания. Отчетливо ощущается стремление композитора к спаянности, цельности цикла. В качестве медленного вступления звучит нежная и томная сицилиана, перерастающая затем в бурно-стремительное *Allegro di molto agitato*, интонационно родственное вступительной теме. От первой части связующая арка протягивается к заключительному ля-минорному Полонезу — своеобразной

erkrankte, nicht mehr als Komponist tätig war.

Feine Analysen der Quartette von Tietz finden sich bei J. W. Keldysch und I. M. Jampolski (118, 399-403; 259, 303-307). Beide Forscher weisen auf die große Kunstfertigkeit des Komponisten und seine Beherrschung der Quartetttechnik hin und sprechen zu Recht von seiner Sensibilität für die russische Volksmelodik. Diese nationale Herkunft kommt in den Eröffnungssätzen und Schlussrondos der Tietz'schen Quartette offen zum Ausdruck, die von den scharfen und energischen Rhythmen russischer Tanzlieder durchdrungen sind. Die oben genannten Quellen liefern als Beispiele überzeugende Zitate - Themen aus dem Sonatenallegro des C-Dur-Quartetts und den Finalsätzen des F- und G-Dur-Quartetts.

Die langsamen Sätze der Quartette von Tietz sind von romantischen Intonationen durchdrungen. Sie spiegeln deutlich die spirituelle Atmosphäre der Karamsin-Ära und die sehnsuchtsvolle, empfindsame Struktur der russischen Gefühlslyrik der 90er Jahre wider.

Das Quartett in a-Moll, das den Titel einer Kammer-suite verdient, ist in dieser Hinsicht sehr anschaulich. Die drei Sätze des Quartetts tragen die Bezeichnungen „Siciliana“, „Romanze“ und „Polonaise“. Die extremen, thematisch ähnlichen Moll-Sätze umrahmen die leichte Dur-Romanze voller träumerischer Kontemplation. Man spürt deutlich den Wunsch des Komponisten nach Zusammenhalt und Ganzheit des Zyklus. Als langsame Einleitung erklingt eine sanfte, sehnsuchtsvolle Siciliana, die sich zu einem stürmischen, schnellen *Allegro di molto agitato* entwickelt, das intonatorisch mit dem Anfangsthema verwandt ist. Aus dem ersten Satz spannt sich ein Verbindungsbogen zur abschließenden Polonaise in a-Moll, eine Art Reminiszenz an den Anfang (Beispiel 121 a, b, c, d).



реминисценции начального образа (пример 121 а, б, в, г).

Своей эмоциональной открытостью и близостью к общей атмосфере предромантической поры произведения Тица прокладывают путь к творчеству талантливого мастера последующей, пушкинской эпохи — Александра Алябьева. И если в художественном отношении эти квартеты несколько уступают камерным ансамблям Хандошкина и Бортнянского, то как явление переходного периода, как важное звено стилистической эволюции от классицизма к романтизму они заслуживают самого пристального внимания историка.

В кратком обзоре инструментальной камерной музыки XVIII века мы выделили лишь главные, узловые моменты. К концу этого столетия приток камерных сочинений становится все более обильным и отдельные жанры в этой области получают вполне само; стоятельное, индивидуальное развитие.

А между тем временной диапазон русского камерного творчества, по существу, ограничен двумя десятилетиями. В профессиональном отношении оно на первых порах заметно отставало от оперного искусства.

Примечательна, однако, та любопытная «обратная пропорциональность», которая проявилась в соотношении этих двух жанров к концу века. В период 90-х годов заметный спад оперно-театральной культуры сопровождался все возрастающим интересом к камерному искусству во всех его разновидностях. Романсы и фортепианные полонезы Козловского, камерные ансамбли Хандошкина и Тица, фортепианные вариации и сонаты Караулова, Енгальчева, Прача прочно входили в быт, наряду с

Mit ihrer emotionalen Offenheit und ihrer Nähe zur Grundstimmung der vorromantischen Epoche ebnet Tietz' Werke den Weg zu Alexander Aljabjew, einem begnadeten Meister der nachfolgenden Puschkin-Ära. Auch wenn diese Quartette in künstlerischer Hinsicht etwas hinter den Kammermusikensembles von Changoschkin und Bortnjanski zurückstehen, verdienen sie als Phänomen der Übergangszeit, als wichtiges Glied in der stilistischen Entwicklung vom Klassizismus zur Romantik, die größte Aufmerksamkeit des Historikers.

In diesem kurzen Überblick über die instrumentale Kammermusik des 18. Jahrhunderts haben wir nur die wichtigsten Hauptpunkte hervorgehoben. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde der Zustrom an Kammermusikwerken immer reichhaltiger, und die einzelnen Gattungen in diesem Bereich entwickelten sich recht unabhängig und individuell.

Die Zeitspanne der russischen Kammermusik ist im Wesentlichen auf zwei Jahrzehnte begrenzt. Was die Professionalität betrifft, so blieb sie zunächst hinter der Oper zurück.

Bemerkenswert ist jedoch die merkwürdige „umgekehrte Proportionalität“, die sich gegen Ende des Jahrhunderts im Verhältnis zwischen diesen beiden Gattungen herausgebildet hat. In den 90er Jahren ging der spürbare Rückgang der Opern- und Theaterkultur mit einem wachsenden Interesse an der Kammermusik in all ihren Spielarten einher. Romanzen und Polonaisen für Klavier von Koslowski, Kammerensembles von Changoschkin und Tietz, Klaviervariationen und Sonaten von Karaulow, Jengaltschew

произведениями западноевропейских авторов.

Причины этого увлечения понятны, как в социальном, так и в эстетическом аспекте. Упадок оперного театра в суровых условиях наступившей реакции, разумеется, не приостановил естественного роста музыкальной культуры. Домашнее музицирование было той необходимой отдушиной, которая дала выход возрастающим художественным потребностям русского общества (такой же расцвет камерно-лирической сферы наблюдался и в XIX веке, в эпоху последекабристской реакции конца 20-х — начала 30-х годов).

С другой стороны, симптоматичны и новые литературно-художественные течения конца века, расцвет сентиментализма. Т. Н. Ливанова справедливо указывает на органичную связь русской музыки с поэзией этих лет (137, 123—134). Карамзинские настроения «нежной меланхолии», чувствительные «излияния души», конечно, способствовали росту камерного искусства. Приближалось время Жуковского — эпоха раннего романтизма.

Но отмечая эти новые веяния, не следует забывать и о другой, более глубокой, определяющей линии развития искусства — линии классицизма, этой «эстетической доминанты» XVIII столетия. Именно в его русле складывались в основном творческие принципы русских композиторов. Профессиональная музыка в России формировалась на стыке двух мощных течений — классицизма и романтизма, и русская камерная музыка отчетливо отразила этот переходный этап.

und Pratsch waren neben den Werken westeuropäischer Autoren fest im Alltag verankert.

Die Gründe für diese Faszination liegen sowohl in sozialer als auch in ästhetischer Hinsicht auf der Hand. Der Niedergang der Oper unter den harten Bedingungen der Reaktion hat das natürliche Wachstum der Musikkultur natürlich nicht aufgehalten. Das häusliche Musizieren war das notwendige Ventil, um die wachsenden künstlerischen Bedürfnisse der russischen Gesellschaft zu befriedigen (ein ähnliches Aufblühen der Kammermusik war auch im 19. Jahrhundert während der post-dekabristischen Reaktion der späten 20er und frühen 30er Jahre zu beobachten).

Andererseits sind die neuen literarischen und künstlerischen Strömungen des ausgehenden Jahrhunderts, die Blüte des Sentimentalismus, ebenfalls symptomatisch. T. N. Liwanowa weist zu Recht auf die organische Verbindung zwischen der russischen Musik und der Poesie dieser Jahre hin (137, 123-134). Karamsins Stimmungen von „sanfter Melancholie“ und empfindsamen „Seelenergüssen“ trugen sicherlich zum Wachstum der Kammerkunst bei. Schukowskis Zeit - die Ära der Frühromantik - rückte näher.

Bei der Betrachtung dieser neuen Tendenzen darf jedoch eine andere, tiefer liegende und bestimmende Linie der Kunstentwicklung nicht vergessen werden - die Linie des Klassizismus, der „ästhetischen Dominante“ des 18. Jahrhunderts. In ihrem Geiste wurden die Schaffensprinzipien der russischen Komponisten hauptsächlich geformt. Die professionelle Musik in Russland entstand an der Schnittstelle zweier mächtiger Strömungen - des Klassizismus und der Romantik - und die russische Kammermusik spiegelt diese Übergangsphase deutlich wider.

Многообразны и зарубежные влияния в этой сфере. Так, например, воздействие раннеклассической итальянской школы в гораздо большей степени отразилось в скрипичном, а не в клавирном искусстве, в частности — в творчестве Хандошкина. Русская клавирная музыка, не имевшая таких давних традиций, напротив, уже в процессе своего зарождения впитала воздействия венского классицизма, отчасти Ф. Э. Баха и композиторов берлинской школы. Любопытно, что даже в клавириных сонатах Бортнянского, ученика Галуппи, влияние итальянского клавесинного стиля несколько не отразилось в самих приемах фактуры и техники. Его стиль уже целиком лежит в русле «русского моцартианства» — ясной и чистой мелодичности, свободной от цветистой орнаментики «галантного века».

Изучая программы русских концертов и нотные публикации того времени, можно судить о разнообразии, даже пестроте ходового репертуара. Не только сочинения Гайдна, Моцарта, Ф. Э. Баха, но и ремесленные поделки таких второстепенных музыкантов, как Нерлих, Куччи, Каноббио, Жорж, и многих других постоянно фигурируют в нотных изданиях. Удивляет огромная популярность многочисленных сочинений Плейеля — чрезвычайно плодovitого, но эклектичного мастера, сумевшего приспособить свой талант к «среднему» вкусу. Его фортепианные сочинения и камерные ансамбли приобрели эту громкую известность, по-видимому, как раз в силу их доступности для музыкантов-любителей, не обладавших широкими исполнительскими возможностями. Принципы классицизма осваивались в русском быту далеко не всегда на материале лучших, вершинных

Auch die ausländischen Einflüsse auf diesem Gebiet sind vielfältig. So ist der Einfluss der italienischen Schule der Frühklassik in der Violinmusik viel stärker als in der Tastenmusik, insbesondere im Werk Changoschkins. Die russische Tastenmusik, die nicht auf eine so lange Tradition zurückblicken kann, nahm dagegen Einflüsse der Wiener Klassik auf, zum Teil von F. E. Bach und von Komponisten der Berliner Schule, die bereits im Entstehen begriffen waren. Es ist merkwürdig, dass selbst in den Klaviersonaten von Bortnjanski, einem Schüler Galuppi, der Einfluss des italienischen Cembalostils sich nicht in den Methoden der Struktur und Technik widerspiegelt. Sein Stil entsprach bereits ganz dem „russischen Mozartianismus“ - klarer und reiner Melodismus, frei von der bunten Ornamentik des „galanten Zeitalters“.

Wenn man die russischen Konzertprogramme und Notenausgaben jener Zeit studiert, kann man die Vielfalt, ja Buntheit des verwendeten Repertoires ermessen. Nicht nur Werke von Haydn, Mozart und F. E. Bach, sondern auch von so unbedeutenden Musikern wie Nerlich, Cucci, Canobbio, Georges und vielen anderen tauchen in den Notenausgaben immer wieder auf. Erstaunlich ist die große Popularität der zahlreichen Werke Pleyels, eines äußerst produktiven, aber eklettischen Meisters, dem es gelang, sein Talent dem „durchschnittlichen“ Geschmack anzupassen. Seine Werke für Klavier und Kammermusik erlangten offenbar gerade deshalb so große Popularität, weil sie auch für Amateurmusiker zugänglich waren, die nicht über ein breites Spektrum musikalischer Fähigkeiten verfügten. Die Prinzipien des Klassizismus wurden in Russland nicht immer durch die besten Beispiele gelehrt, und die russischen Verleger trugen diesem Umstand zweifellos Rechnung.

образцов, и русские издатели несомненно это учитывали.

И все же результаты этого сложного процесса огромны. За два десятилетия русская композиторская школа дала произведения, до сих пор не исчезнувшие из музыкальной практики и заложившие прочные основы отечественной инструментальной культуры. Еще не будучи в силах подняться до создания симфонии, русские композиторы сумели выработать в более скромных масштабах и свой, национально окрашенный тематизм, и свои характерные методы развития. Значение этого творческого достижения сейчас все яснее и ярче вырисовывается в широкой исторической перспективе, на расстоянии двух столетий.

Dennoch sind die Ergebnisse dieses komplexen Prozesses beachtlich. Im Laufe von zwei Jahrzehnten hat die russische Komponistenschule Werke hervorgebracht, die bis heute nicht aus der musikalischen Praxis verschwunden sind und ein solides Fundament für die russische Instrumentalkultur gelegt haben. Da die russischen Komponisten noch nicht in der Lage waren, das Niveau einer Symphonie zu erreichen, konnten sie in bescheidenerem Rahmen sowohl ihre eigene, national gefärbte Thematik als auch ihre charakteristischen Entwicklungsmethoden entwickeln. Die Bedeutung dieser schöpferischen Leistung wird heute, zwei Jahrhunderte später, in einer breiteren historischen Perspektive klarer und heller.

## **И. Е. ХАНДОШКИН**

### **1.**

Основоположник русского скрипичного искусства, виртуоз, для которого не существовало никаких трудностей в игре на своем инструменте, блистательный импровизатор, пылкий слушатель и собиратель народных напевов, дирижер, педагог, выдающийся композитор—таков в общих чертах творческий облик Ивана Евстафьевича Хандошкина.

Выходец из низов и придворный музыкант, блестящий артист, с громадным успехом выступавший в концертах и, одновременно, охотно игравший на народных гуляньях, друг. Державина, Львова, Потемкина и многих других видных людей России той поры — он в конце жизни оказался отстраненным от дел и умер внезапно, в расцвете сил. Такова сложная судьба этой яркой

## **I. J. CHANDOSCHKIN**

### **1.**

Der Begründer der russischen Geigenkunst, ein Virtuose, für den es keine Schwierigkeiten auf seinem Instrument gab, ein genialer Improvisator, ein wissbegieriger Zuhörer und Sammler von Volksliedern, ein Dirigent, Pädagoge und herausragender Komponist - so lässt sich das schöpferische Bild von Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin zusammenfassen.

Der aus einfachen Verhältnissen stammende Hofmusiker, ein brillanter Künstler, der mit großem Erfolg Konzerte gab, aber auch gerne auf Volksfesten spielte, ein Freund von Derschawin, Lwow, Potemkin und vielen anderen Persönlichkeiten des damaligen Russlands - er geriet am Ende seines Lebens ins Abseits und starb plötzlich in der Blüte seines Lebens. Das ist das vielschichtige

творческой личности, неустанно искавшей новые пути в искусстве.

Родился Хандошкин в 1747 году. Отец его Евстафий (Остап) Лукьянович Хандошкин — выходец из села Большой Перевоз Полтавской губернии. Дед и прадед Хандошкина были крепостными гетмана Даниила Апостола, но на основании указа Петра I от 1723 года освобождены от крепостной зависимости. Остап Лукьянович был направлен П. Д. Апостолом для обучения игре на валторне к иностранному музыканту. В 40-е годы XVIII столетия отец Хандошкина служил у П. Б. Шереметева сначала певчим, а затем учителем игры на валторне <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эти биографические сведения выявлены в книге Г. Ф. Фесечко (см.: 229).

В 1760 году, в возрасте тринадцати лет, Иван Хандошкин был зачислен в оркестр будущего императора Петра III «музыкантным учеником». Игре на скрипке он учился у итальянского скрипача Титта Порты, работавшего тогда в России<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> По некоторым данным Хандошкин начал учиться игре на скрипке с восьми лет.

После смерти Петра III указом Екатерины II от 8 августа 1762 года единственный из скрипачей-учеников Иван Хандошкин был зачислен в штат оркестра придворного театра.

Успехи его в игре на скрипке, по видимому, уже в молодые годы привлекли к талантливому музыканту общее внимание. Об этом можно судить по тому, что в 1764 году, когда при Академии художеств были

Schicksal dieser schöpferischen und brillanten Persönlichkeit, die unermüdlich nach neuen Wegen in der Kunst suchte.

Changoschkin wurde 1747 geboren. Sein Vater Jewstafi (Ostap) Lukjanowitsch Chandoschkin stammte aus dem Dorf Bolschoj Perewos in der Provinz Poltawa. Chandoschkins Großvater und Urgroßvater waren Leibeigene des Hetmans Daniel Apostol, wurden aber durch den Erlass Peters des Großen von 1723 aus der Leibeigenschaft entlassen. Ostap Lukjanowitsch wurde von P. D. Apostol zu einem ausländischen Musiker geschickt, um das Hornspiel zu erlernen. Jahrhunderts diente Chandoschkins Vater im Hause von P. B. Scheremetew, zunächst als Sänger, dann als Hornlehrer <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diese biografischen Informationen finden sich in G. F. Fesetschkos Buch (siehe: 229).

Im Jahr 1760, im Alter von dreizehn Jahren, wurde Iwan Changoschkin als „Musikschüler“ in das Orchester des zukünftigen Zaren Peter III. aufgenommen. Er erlernte das Geigenspiel bei dem italienischen Geiger Titta Porta, der damals in Russland tätig war<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Einigen Quellen zufolge begann Changoschkin im Alter von acht Jahren mit dem Geigenunterricht.

Nach dem Tod Peters III. wurde der einzige Geigenschüler Iwan Chandoschkin durch einen Erlass Katharinas II. vom 8. August 1762 in den Stab des Orchesters des Hoftheaters aufgenommen.

Sein erfolgreiches Geigenspiel scheint bereits in jungen Jahren die Aufmerksamkeit des begabten Musikers erregt zu haben. Dies lässt sich daran ablesen, dass der siebzehnjährige Changoschkin 1764, als der

организованы музыкальные классы, семнадцатилетний Хандошкин стал в них первым преподавателем игры на скрипке. У него было двенадцать учеников, занятия шли успешно, но через полгода Хандошкин по невыясненным причинам оставил работу в академии.

Продолжая работать в придворном оркестре, он и там имел учеников, среди которых особенно известен видный скрипач и композитор И. Ф. Яблочкин.

В начале 80-х годов Хандошкин находился на придворной службе в качестве камер-музыканта и капельмейстера, давал концерты «на немецком театре» К. Книппера. В это время начинают издаваться его сочинения.

Об известности Хандошкина свидетельствует и тот факт, что он был избран почетным членом Петербургского музыкального клуба, игравшего большую роль в музыкальной жизни столицы. В нем собирался цвет тогдашней интеллигенции, люди передовых, подчас радикальных взглядов. Среди членов клуба, с которыми Хандошкин имел возможность постоянно дружески общаться, были писатель С. Н. Глинка, знаток русской народной песни, литератор П. Л. Вельяминов, отец декабристов А. Ф. Бестужев, семья крупнейшего скульптора М. И. Козловского, один из передовых литераторов П. И. Пнин, поэт Н. М. Карабанов, президент Академии художеств А. С. Строганов, композитор Д. С. Бортнянский, писатели Д. И. Фонвизин и И. И. Дмитриев, семейства П. А. Соймонова и Н. Я. Озерецковского и многие другие.

В 1784 году Хандошкин вместе с балетмейстером Г. Анджолини принимал непосредственное участие в работе с придворной балетной труппой, занимал должность ее

Musikunterricht an der Akademie der Künste eingeführt wurde, dort der erste Geigenlehrer wurde. Er hatte zwölf Schüler, der Unterricht lief gut, aber nach sechs Monaten verließ Changoschkin aus unklaren Gründen die Akademie.

Er arbeitete weiterhin in der Hofkapelle und hatte dort auch Schüler, von denen der bekannte Geiger und Komponist I. F. Jablotschkin besonders bekannt ist.

Anfang der 80er Jahre stand Changoschkin als Kammermusiker und Kapellmeister im Dienst des Hofes und gab Konzerte „am deutschen Theater“ von K. Knipper. Zu dieser Zeit begannen seine Kompositionen veröffentlicht zu werden.

Von Changoschkins Ruhm zeugt auch die Tatsache, dass er zum Ehrenmitglied des St. Petersburger Musikklubs gewählt wurde, der eine wichtige Rolle im Musikleben der Hauptstadt spielte. In diesem Klub versammelten sich die Vertreter der damaligen Intelligenz, Menschen mit fortschrittlichen und manchmal radikalen Ansichten. Zu den Mitgliedern des Klubs, mit denen Chandoschkin ständig in Freundschaft verkehrte, gehörten der Schriftsteller S. N. Glinka, ein Experte für russische Volkslieder, der Schriftsteller P. L. Weljaminow, der Vater der Dekabristen A. F. Bestuschew, die Familie des größten Bildhauers M. I. Koslowski, einer der bedeutendsten Schriftsteller P. I. Pnin, der Dichter N. M. Karabanow, der Präsident der Akademie der Künste A. S. Stroganow, der Komponist D. S. Bortnjanski, die Schriftsteller D. I. Fonwisin und I. I. Dmitrijew, die Familien von P. A. Soimonow und N. J. Oserezkowski und viele andere.

1784 beteiligte sich Chandoschkin zusammen mit dem Ballettmeister G. Angiolini direkt an der Arbeit mit der Hofballettkompanie, fungierte als deren

репетитора и, как первый скрипач придворного оркестра, дирижировал балетными спектаклями.

В 1785 году в судьбе Хандошкина происходит существенное изменение. Потемкин, задумав основать в Екатеринославе университет и консерваторию при нем, привлек в качестве руководителя последней Хандошкина. Для этого он добился увольнения Хандошкина из придворного оркестра с чином «приворного мундшенка» (равному чину капитана) и с пенсией в 550 рублей<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Сумма по тому времени немалая, если учесть, что в ряде документов имеются данные о покупке деревни с пятью мужиками за 3 рубля, а деревни большего размера—за 10 рублей!

Потемкин деятельно хлопотал об организации Екатеринославского университета. В том же 1785 году намечалась поездка Екатерины II на юг России, но из-за эпидемии холеры, свирепствовавшей в то время, поездка была отложена. Проект Потемкина так и не осуществился, а Хандошкин, направившийся было на юг, задержался в Москве, где еженедельно выступал по четвергам в Благородном клубе, руководя выступлениями его оркестра. Около 1789 года Хандошкин вернулся в Петербург и продолжал вести интенсивную творческую и исполнительскую деятельность: выступал при дворе и в аристократических салонах, принимал участие в музыкальных вечерах С. С. Яковлева, сына известного промышленника Саввы Яковлева. Но не имея прочного служебного положения, он, по-видимому, испытывал жизненные затруднения, на что указывают некоторые строки из посвящения П. Л. Вельяминову, предпосланного

Tutor und dirigierte als erster Geiger des Hoforchesters Balletaufführungen.

1785 änderte sich Chandoschkins Schicksal entscheidend. Potjomkin, der die Idee hatte, in Jekaterinoslaw eine Universität und ein Konservatorium zu gründen, holte Chandoschkin als Leiter des Konservatoriums. Zu diesem Zweck erwirkte er die Entlassung Chandoschkins aus der Hofkapelle mit dem Rang eines „Hofmundschenks“ (gleichbedeutend mit dem Rang eines Hauptmanns) und einer Pension von 550 Rubeln<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Für die damalige Zeit war das eine beachtliche Summe, wenn man bedenkt, dass in einigen Dokumenten der Kauf eines Dorfes mit fünf Männern für 3 Rubel und eines größeren Dorfes für 10 Rubel angegeben ist!

Potjomkin unterstützte aktiv die Gründung der Universität von Jekaterinoslaw. Im selben Jahr 1785 war eine Reise Katharinas II. nach Südrussland geplant, die jedoch wegen der damals grassierenden Choleraepidemie verschoben wurde. Potjomkins Projekt wurde nie verwirklicht, und Chandoschkin, der sich auf den Weg in den Süden gemacht hatte, blieb in Moskau, wo er jeden Donnerstag im Adelsclub auftrat und die Aufführungen seines Orchesters dirigierte. Um 1789 kehrte Chandoschkin nach St. Petersburg zurück und setzte seine intensive schöpferische und interpretatorische Tätigkeit fort: er trat bei Hofe und in aristokratischen Salons auf, nahm an den musikalischen Abenden von S. S. Jakowlew, dem Sohn des berühmten Industriellen Sawwa Jakowlew, teil. Doch ohne eine feste offizielle Stellung scheint er es schwer gehabt zu haben, wie aus einigen Zeilen der Widmung an P. L. Weliaminow hervorgeht, die der Komponist seiner Sammlung von Variationen über russische Volksthemen

композитором своему сборнику вариаций на русские народные темы op. 1 (опубликован в 1793 году). «Издаваемые ныне некоторые труды мои, — писал Хандошкин, — кому приличнее могу посвятить, как не вам, просвещенному любителю отечественных произведений в художествах! Без внимания вашего не имели бы они сей участи. Благосклонность ваша ко мне тем чувствительнее, что я, прошедши лучшее время моей жизни при одних ласканиях моих покровителей, имел счастье в преклоняющемся уже веке моем найти только в вас деятельного оборонителя малых моих способностей».

В 1801—1802 годах Хандошкин вновь поселился в Москве, где давал уроки игры на скрипке, но затем вернулся в Петербург. Умер композитор внезапно от паралича сердца 18 марта 1804 года, «прийдя в кабинет за пенсионом», пятидесяти семи лет от роду...

Талант Хандошкина высоко ценили современники, не скупясь при этом на восторженные эпитеты: «славный российский музыкант», «первый игрок и сочинитель русских песен», «наш Орфей». О нем слагались стихи.

Говорили, что «слушая Адажио Хандошкина, никто не в силах был удержаться от слез», и в то же время отмечали огромный виртуозный размах, блеск и стремительность его игры, подчеркивая, что при «неописуемо смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удалью исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать».

Естественно, что вокруг имени Хандошкина возникло множество легенд, которые послужили источником ошибочных сведений, до недавнего времени повторявшихся в

op. 1 (veröffentlicht 1793) voranstellte. „Einige meiner jetzt veröffentlichten Werke“, schrieb Changoschkin, „wem könnte ich sie anständiger widmen als Ihnen, einem aufgeklärten Liebhaber der heimischen Kunst! Ohne Ihre Aufmerksamkeit hätten sie nicht dieses Schicksal erlitten. Ihre Gunst für mich ist um so empfindlicher, als ich, nachdem ich die letzten Jahre meines Lebens nur mit den Liebkosungen meiner Gönner verbracht habe, das Glück hatte, in meinem zu Ende gehenden Jahrhundert nur in Ihnen einen aktiven Verteidiger meiner kleinen Fähigkeiten zu finden“.

In den Jahren 1801-1802 ließ sich Changoschkin erneut in Moskau nieder, wo er Violinunterricht gab, kehrte dann aber nach St. Petersburg zurück. Am 18. März 1804 starb der Komponist plötzlich an einer Herzlähmung, als er im Alter von 57 Jahren „zum Amt kam, um eine Pension zu erhalten“...

Changoschkins Talent wurde von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt, die mit begeisterten Beinamen nicht geizten: „ein ruhmreicher russischer Musiker“, „der erste Spieler und Komponist russischer Lieder“, „unser Orpheus“. Gedichte wurden über ihn geschrieben.

Es wurde gesagt, dass „niemand weinen konnte, wenn er Changoschkins Adagio hörte“, und gleichzeitig wurde die enorme virtuose Bandbreite, die Brillanz und das Ungestüm seines Spiels hervorgehoben und betont, dass bei den „unbeschreiblich gewagten Sprüngen und Passagen, die er mit wahrhaft russischer Meisterschaft auf seiner Geige vortrug, die Füße der Zuhörer und die Zuhörer selbst unwillkürlich zu hüpfen begannen“.

Um den Namen Chandoschkin ranken sich natürlich viele Legenden, die als Quelle für falsche Informationen dienen, die bis in die jüngste Zeit in der Literatur wiederholt wurden. Dazu gehört auch



литературе. К ним можно отнести упоминание о гитарных сочинениях Хандошкина, не подтверждаемое никакими данными.

Ошибочно были приписаны ему клавирные вариации на тему песни «Выйду ль я на реченьку», изданные без указания фамилии автора в 1794 году. Сам Хандошкин позже очень точно и категорично утверждал, что для фортепиано «ничего не писал, а все на скрипку». В данном случае клавирные вариации представляют выполненную кем-то обработку одноименного скрипичного цикла Хандошкина, вышедшего у того же издателя годом ранее.

## 2.

Среди выдающихся русских композиторов XVIII века, в основном тяготевших к оперному или хоровому жанру, Хандошкин единственный, посвятивший свое творчество всецело музыке инструментальной и именно любимому им инструменту— скрипке.

После смерти композитора музыка Хандошкина надолго ушла с концертной эстрады. В течение XIX—начала XX века его произведения оставались скрытыми в нотных архивах. И лишь сравнительно недавно советским музыковедам (в первую очередь — И. М. Ямпольскому) удалось собрать, восстановить и частично издать его сонаты и вариации, составить документально обоснованный список его сочинений.

Большую их часть составляют вариации на темы русских народных песен для двух скрипок, скрипки и альты или скрипки с басом. Мелодии некоторых песен, послуживших темами для его вариаций, по-

die Erwähnung von Changoschkins Gitarrenkompositionen, die durch keinerlei Daten belegt sind.

Die Klaviervariationen über das Thema des Liedes „Soll ich ans Flussufer gehen?“, die 1794 ohne den Nachnamen des Autors veröffentlicht wurden, sind ihm fälschlicherweise zugeschrieben worden. Changoschkin selbst erklärte später sehr genau und kategorisch, dass er „nichts für das Klavier, sondern alles für die Violine geschrieben“ habe. In diesem Fall handelt es sich bei den Klaviervariationen um eine Bearbeitung von Changoschkins gleichnamigem Violinzyklus, der ein Jahr zuvor im selben Verlag erschienen war.

## 2.

Unter den herausragenden russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, die sich meist der Oper oder dem Chor widmeten, ist Changoschkin der einzige, der sein Werk ausschließlich der Instrumentalmusik und seinem Lieblingsinstrument - der Violine - widmete.

Nach dem Tod des Komponisten verschwand Changoschkins Musik für lange Zeit von den Konzertpodien. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert blieben seine Werke in den Notenarchiven verborgen. Erst in jüngster Zeit gelang es sowjetischen Musikwissenschaftlern (vor allem I. M. Jampolski), seine Sonaten und Variationen zu sammeln, zu restaurieren und teilweise zu veröffentlichen sowie ein dokumentiertes Werkverzeichnis zusammenzustellen.

Die meisten sind Variationen über Themen russischer Volkslieder für zwei Violinen, Violine und Viola oder Violine und Bass. Die Melodien einiger der Lieder, die als Themen für seine Variationen dienten, wurden

видимому, были впервые записаны самим Хандошкиным. Во всяком случае, мы не находим их в печатных песенных сборниках Трутовского, Львова — Прача, Герстенберга и Дитмара. Другие песни представлены у Хандошкина в особых вариантах, отличающихся от известных по публикациям XVIII века. Возможно, что композитор вносил некоторые изменения в народные напевы, подвергая фольклорный подлинник свободной творческой переработке, а иногда, вероятно, и сочинял темы своих вариаций в народном духе. На одну тему Хандошкин создавал порой разные вариационные циклы—более сжатые или более пространные, с применением различных приемов варьирования.

Как справедливо заметила О. Е. Левашева, «именно в жанре вариаций на народные темы наиболее открыто и непосредственно проявились самобытные черты его творческого облика. Работая над материалом народной песни, Хандошкин свободно трактует народную тему, стараясь придать ей новый поэтический облик. Такой творческий подход нередко проявляется у него даже в самой теме вариаций, которую он по-своему „распевает“ и мелодически обогащает...» (135, 212).

В строении циклов, при кажущейся на первый взгляд однотипности фигурационного развития, прослеживаются различные закономерности. На одну из таких особенностей обратил внимание В. А. Цуккерман: наибольшая близость к теме в некоторых случаях ощущается не в начале, а в конце цикла. Развитие происходит как бы обращенно и устремлено не от темы, а к теме (см.: 241, 151). Четные и нечетные вариации в некоторых циклах образуют эмбрион контрастно-

ансcheinend zuerst von Changoschkin selbst aufgezeichnet. Jedenfalls finden wir sie nicht in den gedruckten Liedersammlungen von Trutowski, Lwow-Pratsch, Gerstenberg und Dietmar. Andere Lieder werden von Changoschkin in speziellen Varianten präsentiert, die sich von denen unterscheiden, die aus den Veröffentlichungen des 18. Es ist möglich, dass der Komponist einige Änderungen an den Volksmelodien vornahm, indem er das volkstümliche Original einer freien schöpferischen Bearbeitung unterzog und manchmal vielleicht sogar die Themen seiner Variationen im Geiste des Volkes komponierte. Changoschkin schuf manchmal mehrere Variationszyklen über ein und dasselbe Thema, wobei er verschiedene Variationsmethoden anwandte.

Wie O. E. Lewaschewa zu Recht bemerkt hat, „kommen in der Gattung der Variationen über Volksthemen die ursprünglichen Züge seines schöpferischen Charakters am offensten und unmittelbarsten zum Ausdruck. Bei der Arbeit mit dem Material eines Volksliedes interpretiert Changoschkin das volkstümliche Thema frei und versucht, ihm eine neue poetische Gestalt zu geben. Ein solcher schöpferischer Ansatz zeigt sich bei ihm oft schon im Variationsthema selbst, das er auf seine Weise „besingt“ und melodisch bereichert...“ (135, 212).

In der Struktur der Zyklen lassen sich trotz der scheinbar einheitlichen figurativen Entwicklung verschiedene Regelmäßigkeiten erkennen. Auf eine dieser Besonderheiten hat W. A. Zuckerman aufmerksam gemacht: In manchen Fällen ist die größte Nähe zum Thema nicht am Anfang, sondern am Ende des Zyklus zu spüren. Die Entwicklung verläuft wie in umgekehrter Richtung, nicht vom Thema weg, sondern zum Thema hin (siehe: 241, 151). Die geraden und ungeraden Variationen in einigen Zyklen bilden

составной формы. Этот принцип выдерживается на протяжении всего цикла, сменяясь в конце оживлённым заключением, играющим роль коды (см.: 118, 410—411).

В вариациях на тему песни «Дорогая моя гостейка» тема повторяется несколько раз, внося в композицию черты рондообразности. В вариациях на тему необозначенной песни («Козачок») после ряда вариаций в одноименном миноре цифры, указывающие порядок их следования, исчезают и идет свободное, непринужденное развертывание, вплоть до появления близкого к теме построения в начале следующей, мажорной группы вариаций. Во втором голосе оstinатный бас чередуется с варьированным, что образует подобие рефрена и куплета. В цикле на тему песни «Дорогая ты моя матушка» все вариации по интонационному строю близки к теме. Здесь номера вариаций отсутствуют вовсе, и музыка течет как свободная фантазия.

Масштабы вариационных циклов Хандошкина очень различны, от сжатых и лаконичных, включающих всего четыре вариации, до больших, развернутых композиций, в которых число вариаций достигает сорока.

Столь же разнообразны и применяемые Хандошкиным фактурные приемы. Одной из особенностей его скрипичного письма является широкое использование стаккато при движении смычка как вверх, так и вниз. Преодоление непривычных трудностей, вероятно, входило в блестящий концертный план вариаций. (Виртуозно используя штрих стаккато, Хандошкин нередко подразумевает под этим термином отрывистое, нонлегатное исполнение отдельных звуков.) «Летучие» и

einen Grundstein von kontrastierender und zusammengesetzter Form. Dieses Prinzip zieht sich durch den ganzen Zyklus und wird am Ende durch einen lebhaften Schluss ersetzt, der die Rolle einer Coda spielt (siehe: 118, 410-411).

In den Variationen über das Thema des Liedes „Mein lieber Gast“ wird das Thema mehrmals wiederholt, wodurch rondoartige Züge in die Komposition eingeführt werden. In den Variationen über ein unbenanntes Liedthema („Kosakentanz“) verschwinden nach einer Reihe von Variationen in gleichnamigem Moll die die Abfolge bestimmenden Figuren und es kommt zu einer freien, ungezwungenen Entfaltung, bis zu Beginn der nächsten großen Variationsgruppe eine dem Thema verwandte Struktur auftaucht. In der zweiten Stimme wechselt sich der ostinate Bass mit dem Variationsbass ab, der einen ähnlichen Refrain und eine ähnliche Strophe bildet. Im Zyklus über das Thema des Liedes „Meine liebe Mutter“ sind alle Variationen intonatorisch nahe am Thema. Hier gibt es überhaupt keine Variationsnummern, und die Musik fließt wie eine freie Fantasie.

Der Umfang von Changoschkins Variationszyklen ist sehr unterschiedlich und reicht von komprimierten, lakonischen Werken mit nur vier Variationen bis hin zu großen, ausgedehnten Kompositionen mit bis zu vierzig Variationen.

Ebenso vielfältig sind Changoschkins Strukturtechniken. Eine Besonderheit seiner Violinkompositionen ist der ausgiebige Gebrauch von staccatoartigen Auf- und Abwärtsbewegungen des Bogens. Die Überwindung ungewöhnlicher Schwierigkeiten war wahrscheinlich Teil des brillanten Konzertplans für die Variationen. (Changoschkins virtuoser Gebrauch des Staccatos impliziert oft eine ruckartige, nicht legatoartige Ausführung einzelner Töne). Die „fliegenden“ und kombinierten Schläge,

комбинированные штрихи, сложные двойные ноты и аккорды, расширение диапазона скрипки до высочайших регистров — все это показывает, каким блестящим и смелым виртуозом был их автор.

Помимо нескольких печатных сборников вариаций, изданных при жизни композитора, сохранился еще обширный рукописный сборник<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Сборник (по-видимому, автограф) хранится в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории; впервые издан И. М. Ямпольским в приложении к его книге (259). В него вошли вариации на тему песен: «При долинушке», «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», «Козачок», «Ах, талан ли мой, талан», «Как на матушке, на Неве-реке», «Молодчик мой», «Грущица моя», «Что пониже было города Саратова», «Ах, жил я, молодец», «Косари», «То теряю, что люблю», «Не бушуйте, ветры буйные», «Ах, по мосту, мосту», «Дорогая моя гостейка», «Ах, скучно мне», «Дорогая ты моя матушка», «Молодка, молодка молодая» (одно название не указано).

Он содержит восемнадцать вариационных циклов, в то время как печатные сборники включают не более шести-семи циклов. Против цифр, обозначающих порядок следования циклов, стоят другие, вписанные позже той же рукой цифры, которые указывают на порядок их расположения в печатных изданиях. Это дает основание полагать, что рукописный сборник содержал в себе как бы заготовки, которыми Хандошкин пользовался для своих печатных опусов. Предварительный характер сказывается и в изложении партии баса. Хандошкину важно было здесь определить лишь гармоническую

die komplexen Doppelgriffe und Akkorde, die Erweiterung des Tonumfangs der Violine bis in die höchsten Lagen - all dies zeigt, welch brillanter und kühner Virtuose ihr Komponist war.

Neben mehreren gedruckten Variationssammlungen, die zu Lebzeiten des Komponisten erschienen sind, hat sich eine umfangreiche Manuskriptsammlung<sup>4</sup> erhalten.

<sup>4</sup> Die Sammlung (offenbar ein Autograph) wird in der Raritätenabteilung der Bibliothek des Moskauer Staatskonservatoriums aufbewahrt; erstmals veröffentlicht von I. M. Jampolski als Anhang zu seinem Buch (259). Es enthielt Variationen auf die Themen der Lieder: „Beim Tälchen“, „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig?“, „Kosakentanz“, „Ach, mein Schicksal, mein Schicksal“, „Wie auf der Mutter, der Newa-Fluss“, „Mein Bursche“, „Meine Birke“, „Was unterhalb der Stadt Saratow war“, „Ach, ich lebte, Bursche“, „Mäher“, „Ich verliere, was ich liebe“, „Tobt nicht, stürmische Winde“, „Ach, über die Brücke, die Brücke“, „Liebe Gästin“, „Ach, mir ist langweilig“, „Liebe Mutter“, „Jungfrau, junge Jungfrau“ (ein Titel ist nicht angegeben).

Sie enthält achtzehn Variationszyklen, während die gedruckten Sammlungen nicht mehr als sechs oder sieben Zyklen enthalten. Den Zahlen, die die Reihenfolge der Zyklen angeben, stehen andere Zahlen gegenüber, die später von derselben Hand eingetragen wurden und die Reihenfolge in den gedruckten Ausgaben angeben. Dies deutet darauf hin, dass die Manuskriptsammlung gewissermaßen die Entwürfe enthielt, die Changoschkin für seine gedruckten Werke verwendete. Dieser vorläufige Charakter spiegelt sich auch in der Gestaltung der Bassstimme wider. Hier war es Changoschkin wichtig, nur die harmonische Basis zu definieren, und in den veröffentlichten

основу, в изданных же вариантах он излагает второй голос в более развитом виде. В вариациях на тему песни «Ах, по мосту, мосту» бас вообще не выписан, тогда как в издании 1783 года дана очень развернутая и мелодически самостоятельная партия второго голоса, порученная альту.

Вариации на тему песни «Ах, жил я молодец» написаны в редкой для скрипичной музыки XVIII века тональности ми мажор. Еще более редкая, уникальная для скрипичной музыки той поры тональность си-бемоль минор использована в цикле «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», почти буквально повторенном в издании 1783 года.

Примечательно, что только в рукописном сборнике Хандошкина имеются вариации на тему песен эпического склада: «Что пониже было города Саратова» и «Не бушуйте, ветры буйные». Отдельные вариации этих циклов создают впечатление широкого хорового звучания. Приводим 4-ю вариацию из второго названного цикла (пример 122).

Несмотря на некоторую недоработанность отдельных циклов и эскизное изложение партии второго голоса, рукописный сборник Хандошкина представляет несомненную ценность, хотя бы потому, что многие помещенные в нем темы с вариациями так и не были опубликованы, сохранившись только в этой рукописи. Переходя к опубликованным самим композитором произведениям, мы рассмотрим их в наиболее вероятной хронологической последовательности.

В 1783 году вышел из печати первый известный нам сборник Хандошкина, озаглавленный «Шесть старинных русских песен с приложенными к оным вариациям для одной скрипки и алтвиолы»<sup>5</sup>.

Фассungen präsentiert er die zweite Stimme in einer weiterentwickelten Form. In den Variationen über das Thema des Liedes „Ach, über die Brücke, die Brücke“ ist der Bass überhaupt nicht notiert, während in der Ausgabe von 1783 ein sehr ausgedehnter und melodisch eigenständiger Teil der zweiten Stimme der Bratsche zugewiesen ist.

Die Variationen über das Thema des Liedes „Ach, ich lebte als junger Mann“ sind in der für die Violinmusik des 18. Jahrhunderts seltenen Tonart E-Dur geschrieben. Die noch seltenere und für die Violinmusik dieser Zeit einzigartige Tonart b-Moll wird in dem Zyklus „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig“ verwendet, der in der Ausgabe von 1783 fast wörtlich wiederholt wird.

Es ist bemerkenswert, dass nur die Manuskriptsammlung von Changoschkin Variationen über das Thema der epischen Lieder „Was unterhalb der Stadt Saratow war“ und „Tobt nicht, stürmische Winde“ enthält. Die einzelnen Variationen dieser Zyklen vermitteln den Eindruck eines breiten Chorklangs. Hier ist die 4. Variation aus dem zweiten Zyklus (Beispiel 122).

Trotz der Unvollständigkeit einiger Zyklen und der skizzenhaften Darstellung der zweiten Stimme ist Changoschkins Manuskriptsammlung von unbestreitbarem Wert, schon allein deshalb, weil viele der darin enthaltenen Themen und Variationen nie veröffentlicht wurden und nur in diesem Manuskript überlebt haben. Was die vom Komponisten selbst veröffentlichten Werke betrifft, so werden wir sie in der wahrscheinlichsten chronologischen Reihenfolge betrachten.

Im Jahr 1783 erschien die erste uns bekannte Sammlung von Changoschkin mit dem Titel „Sechs altrussische Lieder mit Variationen für Violine und Altviola im Anhang“<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Единственный известный нам экземпляр этого издания хранится в нотном отделе ГПБ. На титульном листе издания значится дата «1786», однако последняя цифра не напечатана, а вписана от руки чернилами. Б. Л. Вольман (см.: 49, 74) верно предположил здесь умысел издателя Ф. Мейера, стремившегося придать продававшимся нотам характер новинок. Так поступали и другие издатели в то время. Фактически вариации Хандошкина вышли из печати в 1783 году и тогда же продавались в Петербурге (см.: «С.-Петербургские ведомости», 1783, № 94).

Как указал Б. Л. Вольман, название на титульном листе не вполне точно определяет содержание сборника. В действительности только первое произведение написано для скрипки и альт-виолы (одно из старинных наименований альтя). Остальные пять предназначены для скрипки и баса. По терминологии XVIII века «бас» мог означать и виолончель и контрабас. Судя по tessitura данной партии, Хандошкин несомненно имел в виду виолончель (в одном его позднем сборнике инструмент, исполняющий партию баса, точно обозначен как виолончель).

В первом цикле, написанном на тему плясовой песни «Ах, по мосту, мосту» (см.: 107), партия альтя приложена отдельно. Она достаточно развита по фактуре и изменяется в каждой вариации. Приводим тему вариаций, несомненно являющихся украшением данного опуса (пример 123). Это единственный из вариационных циклов Хандошкина, написанный для скрипки и альтя. По-видимому, сам композитор считал данный цикл значительным достижением, озаглавив по нему весь сборник.

<sup>5</sup> Das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe befindet sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek der Russischen Föderation. Das Titelblatt trägt die Jahreszahl „1786“, aber die letzte Nummer ist nicht gedruckt, sondern handschriftlich mit Tinte geschrieben. B. L. Wolman (siehe: 49, 74) vermutet hier zu Recht die Absicht des Verlegers F. Meyer, der den verkauften Noten den Charakter von Novitäten geben wollte. Andere Verleger der damaligen Zeit taten dasselbe. Tatsächlich waren Changoschkins Variationen 1783 vergriffen und wurden zur gleichen Zeit in St. Petersburg verkauft (siehe: „St. Petersburger Wedomosti“, 1783, Nr. 94).

Wie B. L. Wolman feststellte, definiert der Titel auf der Titelseite den Inhalt der Sammlung nicht ganz genau. Tatsächlich wurde nur das erste Stück für Violine und Alt-Viola (eine der alten Bezeichnungen für Viola) geschrieben. Die anderen fünf sind für Violine und Bass. Nach der Terminologie des 18. Jahrhunderts konnte „Bass“ sowohl Cello als auch Kontrabass bedeuten. Nach der Stimmumfang dieses Teils zu urteilen, hatte Changoschkin zweifellos das Cello im Sinn (in einer seiner späteren Sammlungen ist das Instrument, das die Basstimme spielt, genau als Cello bezeichnet).

Im ersten Zyklus, der auf das Thema des Tanzliedes „Ach, über die Brücke, die Brücke“ (siehe: 107) geschrieben ist, ist die Bratschenstimme separat angefügt. Sie ist in der Struktur ziemlich entwickelt und ändert sich in jeder Variation. Wir geben das Thema der Variationen wieder, die zweifellos das Juwel dieses Werkes sind (Beispiel 123). Dies ist der einzige von Changoschkins Variationszyklen, der für Violine und Viola geschrieben wurde. Offensichtlich hielt der Komponist selbst diesen Zyklus für eine bedeutende

Примечательны не выписанные цифрами, но явно подразумеваемые аппликатурные детали. Они обозначены пометками *per due corde* и *per una corde*. Судя по этим указаниям, Хандошкин широко использовал игру на двух или на одной струне (в довольно высоких позициях). Чтобы предостеречь исполнителей от могущей возникнуть напряженности, характер музыки уточняется пометками *dolce* и *pianissimo*, ясно раскрывающими намерения автора.

В 5-й вариации — единственный раз у Хандошкина — музыка, согласно точному указанию автора, при повторении должна исполняться октавой ниже, чем в первоначальном изложении. В 6-й вариации оба инструмента, играя *pizzicato*, подражают звучанию балалайки.

В 8-й вариации используются натуральные флажолеты, напоминающие звучание пастушеской свирели. Замысел композитора уточняется пометкой *fistulo* (пример 124).

Вариация 12-я изобилует скачками через несколько струн, создающими эффект скрытого многоголосия, — верхний голос все время повторяется на одной высоте, а нижний непрерывно движется, напоминая по своим контурам основную тему. Размашистая удаль сочетается в этих вариациях с элементами импровизационности и в то же время стройной архитектурной циклической формой. Музыка, рисующая картины народной жизни, привлекает самобытностью, смелостью и оригинальностью колорита.

В вариациях на тему песни «Ах, талан ли мой, талан», как и в двух последующих циклах, партия баса повторяется без изменений. Здесь впервые у Хандошкина появляется отмеченный выше прием — стаккато

Errungenschaft, da er die gesamte Sammlung danach betitelte.

Bemerkenswert sind die Fingersätze, die nicht nummeriert, aber deutlich angegeben sind. Sie lauten „*per due corde*“ und „*per una corde*“. Nach diesen Angaben zu urteilen, machte Chandoschkin ausgiebig Gebrauch vom Spiel auf zwei oder einer Saite (in eher hohen Lagen). Um die Ausführenden vor möglichen Spannungen zu warnen, wird der Charakter der Musik durch die Noten *dolce* und *pianissimo* verdeutlicht, wodurch die Absichten des Autors klar erkennbar werden.

In der 5. Variation - das einzige Mal in Chandoschkins Werk - sollte die Musik nach den genauen Anweisungen des Autors eine Oktave tiefer gespielt werden als in der ursprünglichen Bearbeitung. In der 6. Variation imitieren beide Instrumente im *Pizzicato*-Spiel den Klang der Balalaika.

In der 8. Variation werden natürliche Flageolets verwendet, die an den Klang einer Hirtenpfeife erinnern. Die Absicht des Komponisten wird durch die Note *fistulo* verdeutlicht (Beispiel 124).

Variation 12 ist voll von Sprüngen über mehrere Saiten, die den Effekt einer versteckten Polyphonie erzeugen - die Oberstimme wiederholt sich immer auf derselben Tonhöhe, während die Unterstimme sich kontinuierlich bewegt und die Konturen des Hauptthemas aufgreift. Diese Variationen vereinen eine überbordende Kunstfertigkeit mit Elementen der Improvisation und gleichzeitig die schlanke Architektur des Zyklus. Diese Musik, die Bilder aus dem Volksleben malt, besticht durch ihre Originalität, Kühnheit und Farbigkeit.

In den Variationen über das Thema des Liedes „Ach, mein Schicksal, mein Schicksal“ wird, wie in den beiden folgenden Zyklen, die Bassstimme unverändert wiederholt. Hier führt Chandoschkin zum ersten Mal die oben

вверх смычком. Обращает на себя внимание интересная фигурация в 3-й вариации, предполагающая игру на двух струнах (пример 125).

Вариации на тему песни «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь» привлекают своей мягкой лирической выразительностью. В основу их положена мелодия народной песни<sup>6</sup>, представленной в несколько ином варианте в сборнике Львова — Прача (№ 18).

<sup>6</sup> В своей книге (259) И. М. Ямпольский называет эту песню «Иерема».

Сравнение обоих вариантов очень показательно. У Хандошкина мелодия приобретает более плавные очертания и наделяется тонами нежной меланхолической чувствительности (пример 126).

Композитор соприкасается здесь с тенденциями сентиментализма, характерными для русской художественной культуры конца XVIII века. Примечательно использование необычной для скрипичной музыки того времени тональности си-бемоль минор, которая, впрочем, очень удобно «ложится под пальцы» исполнителя. Выразительные акценты<sup>7</sup>, трели на коротких звуках подчеркивают экспрессивность музыки.

<sup>7</sup> В 6-й вариации встречаются обозначения *f* и *for*. Вероятно, *f* означает акцент в *piano*, а *for*. — *forte*, то есть громкую звучность.

По меткому выражению И. М. Ямпольского, в этом цикле Хандошкин «предстает перед нами как создатель русской инструментальной кантилены лирико-элегического склада» (259, 92).

erwähnte Technik ein - *staccato* aufwärts mit dem Bogen. Die Aufmerksamkeit wird auf eine interessante Figuration in der 3. Variation gelenkt, bei der auf zwei Saiten gespielt wird (Beispiel 125).

Die Variationen über das Thema des Liedes „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig“ sind durch ihre weiche lyrische Ausdruckskraft attraktiv. Sie basieren auf der Melodie eines Volksliedes<sup>6</sup>, das in einer etwas anderen Fassung in der Sammlung Lwow-Pratsch (Nr. 18) vorliegt.

<sup>6</sup> In seinem Buch (259) nennt I. M. Jampolski dieses Lied „Jeremia“.

Der Vergleich der beiden Varianten ist sehr aufschlussreich. Bei Chandoschkin erhält die Melodie glattere Konturen und ist mit Tönen von sanfter melancholischer Empfindsamkeit ausgestattet (Beispiel 126).

Hier kommt der Komponist in Kontakt mit sentimentalistischen Tendenzen, die für die russische Kunstkultur des späten 18. Jahrhunderts typisch waren. Bemerkenswert ist die Verwendung der für die Violinmusik dieser Zeit ungewöhnlichen Tonart b-Moll, die jedoch für die Finger des Interpreten sehr angenehm ist. Expressive Akzente<sup>7</sup> und Triller auf kurzen Tönen unterstreichen die Ausdruckskraft der Musik.

<sup>7</sup> Die Bezeichnungen *f* und *for* kommen in der 6. Variation vor. Wahrscheinlich steht *f* für Akzent im *piano*, und *for*. - *forte*, d.h. laute Klangfülle.

Wie I. M. Jampolski treffend formuliert, erscheint Chandoschkin in diesem Zyklus „vor uns als der Schöpfer der russischen Instrumentalkantilene lyrischen und elegischen Typs“ (259, 92).



Цикл четвертый написан также на элегически окрашенную тему протяжной песни «Ах, на что ж было, да к чему ж было» (Львов — Прач, № 24). Но, как и в предшествующей ему пьесе, она свободно трактована Хандошкиным и дана в фигурированном изложении.

В циклах пятом и шестом снова дается развернутая партия второго голоса, которая поручена здесь виолончели. Тему пятого цикла мы не находим в песенных сборниках XVIII века, По-видимому, она была записана самим композитором. Здесь господствует тот же нежно-меланхолический тон, что и в двух предшествующих. Партия скрипки на протяжении всего цикла исполняется *con sordino*, в сопровождающей ее партии виолончели указано *sotto voce*. В 1-й вариации обращают на себя внимание выразительные хроматические ходы виолончели, в 4-й вариации — *sf* на слабых долях такта.

Шестой цикл (на тему песни «Ах, жил я молодец») с его стремительными пассажами контрастирует предшествующим лирическим пьесам и создает как бы обрамление для всего сборника.

Первый опубликованный опус Хандошкина демонстрирует уже достаточно высокий уровень его композиторского мастерства. Возможности сольного инструмента широко и многообразно представлены во всех вошедших в его состав вариационных циклах. Особенно выделяются по художественным достоинствам, образности и выразительности музыки первые два цикла, в которых дано контрастное сопоставление различных песенных жанров: плясового и лирически-протяжного.

Спустя десять лет после выхода в свет этого сборника, в 1793 году, И. Д. Герстенбергом был издан новый

Zyklus vier ist ebenfalls über das elegisch gefärbte Thema des ausgedehnten Liedes „Ach, wozu war es, wozu war es“ (Lwow - Pratsch, Nr. 24) geschrieben. Aber wie in dem vorangegangenen Stück wird es von Changoschkin frei interpretiert und in einer figurativen Darstellung wiedergegeben.

Der fünfte und sechste Zyklus enthalten wieder eine erweiterte Stimme für die zweite Stimme, die hier dem Cello zugeordnet ist. Das Thema des fünften Zyklus ist in den Liederbüchern des 18. Jahrhunderts nicht zu finden, es scheint vom Komponisten selbst geschrieben worden zu sein. Hier herrscht der gleiche zärtlich-melancholische Ton vor wie in den beiden vorhergehenden Zyklen. Die Violinstimme wird im gesamten Zyklus *con sordino*, die begleitende Cellostimme *sotto voce* vorgetragen. In der 1. Variation fallen die expressiven chromatischen Passagen des Cellos auf, und in der 4. - *sf* auf den schwachen Taktteilen.

Der sechste Zyklus (zum Thema des Liedes „Ach, ich lebte als junger Mann“) steht mit seinen schnellen Passagen im Kontrast zu den vorangegangenen lyrischen Stücken und bildet eine Art Rahmen für die gesamte Sammlung.

Changoschkins erstes veröffentlichtes Werk zeigt bereits ein recht hohes Niveau seiner kompositorischen Fähigkeiten. Die Möglichkeiten des Soloinstruments sind in allen Variationszyklen dieser Komposition breit und vielfältig vertreten. Die ersten beiden Zyklen zeichnen sich durch ihren künstlerischen Wert, die Bildhaftigkeit und die Ausdruckskraft der Musik aus, in denen verschiedene Liedgattungen kontrastierend nebeneinander stehen: tänzerisch, lyrisch und getragen.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen dieser Sammlung, 1793, veröffentlichte I. D. Gerstenberg eine neue Sammlung

сборник Хандошкина «Шесть русских песен на две скрипки с вариациями», помеченный опусом первым. Это обозначение говорит о том, что сам композитор считал свои предшествующие произведения в том же жанре еще недостаточно зрелыми и самостоятельными. Здесь же он выступает как вполне сложившийся художник с индивидуальным творческим лицом<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Единственный сохранившийся экземпляр этого сборника находится в Отделе письменных источников ГИМ и был впервые обнаружен И. М. Ямпольским.

Второе издание сборника вышло в начале XIX века у Я. Пеца с несколько измененным заглавием: «Шесть российских песен для двух скрипок с вариациями». Экземпляр этого издания хранится в ЦГАЛИ (ф. 2430, ед хр. 1007). Названия песен в первом и втором изданиях отсутствуют и установлены И. М. Ямпольским (см. новое издание, вышедшее под его редакцией в 1950 году).

Вяения сентиментализма, ощутимые уже в некоторых вариационных циклах первого сборника, проступают здесь более явно и определенно. Характерно, что все вариации сборника 1793 года написаны в миноре. Преобладает певучий, лирически-задушевный тон. Сборник включает шесть вариационных циклов в изложении для двух скрипок, причем обе партии равноправны по значению.

Первый цикл написан на тему популярной песни «Выйду ль я на реченьку», которая представлена у Хандошкина в особом варианте, отличающемся от известного по сборнику Львова — Прача большей плавностью мелодического рисунка, Интересно отметить элементы

von Changoschkin, „Sechs russische Lieder für zwei Violinen mit Variationen“, die als Opus eins bezeichnet wurde. Diese Bezeichnung deutet darauf hin, dass der Komponist selbst seine früheren Werke der gleichen Gattung als zu wenig ausgereift und eigenständig betrachtete. Hier jedoch zeigt er sich als voll entwickelter Künstler mit einem individuellen schöpferischen Antlitz<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Das einzige erhaltene Exemplar dieser Sammlung befindet sich in der Abteilung für Schriftliche Quellen des GIM und wurde erstmals von I. M. Jampolski entdeckt.

Die zweite Ausgabe der Sammlung wurde Anfang des 19. Jahrhunderts von J. Pez mit einem leicht veränderten Titel veröffentlicht: „Sechs russische Lieder für zwei Violinen mit Variationen“. Ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich in der ZGALI (Inventarnr. 2430, Einzelstück 1007). Die Titel der Lieder in der ersten und zweiten Ausgabe fehlen und wurden von I. M. Jampolski ermittelt (siehe die unter seiner Herausgeberschaft 1950 erschienene Neuauflage).

Die Tendenzen des Sentimentalismus, die bereits in einigen Variationszyklen der ersten Sammlung spürbar sind, treten hier deutlicher und entschiedener hervor. Es ist charakteristisch, dass alle Variationen der Sammlung von 1793 in Moll geschrieben sind. Es herrscht ein gesanglicher, lyrischer und herzlicher Ton vor. Die Sammlung enthält sechs Variationszyklen, die für zwei Violinen geschrieben sind, wobei beide Stimmen gleichwertig sind.

Der erste Zyklus ist über das Thema des Volksliedes „Soll ich ans Flussufer gehen?“ geschrieben, das Chandoschkin in einer besonderen Variante präsentiert, die sich von der aus der Sammlung von Lwow-Pratsch bekannten durch die größere Flüssigkeit des melodischen Musters unterscheidet.

ладовой переменности в теме, основанной на сопоставлении мажора и одноименного минора. Структура всего цикла имеет черты рондообразности, обозначенной, впрочем, лишь намеком.

В вариациях на тему песни «Взвейся выше, понесися», относящейся к так называемым «искусственным» (то есть сочиненным уже в позднейшее время и затем фольклоризировавшимся), Хандошкин глубоко переосмысливает самый характер темы. Достаточно сравнить его изложение с тем, как представлена эта песня в сборнике, выпущенном издателями Герстенбергом и Дитмаром в 1797—1798 годах<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Переиздан в 1958 году под редакцией Б. Л. Вольмана.

Короткий и довольно примитивный напев превращается в широкую выразительную мелодию, охватывающую диапазон почти в две октавы. Мелодизирована и партия второй скрипки, образующая порой краткие подголоски к основному голосу. Общий поэтически-задумчивый тон подчеркнут выразительной каденцией с неаполитанской секстой (пример 127).

Большим разнообразием и изобретательностью приемов отличаются и дальнейшие преобразования темы, в частности интересно отметить выписанные виртуозные каденции, которыми завершаются отдельные вариации.

В четвертом цикле этого опуса композитор вторично обращается к мелодии песни «Ах, что же ты, голубчик, не весел сидишь», давая, по существу, новую трактовку уже использованного им ранее напева. В значительной степени это следует отнести за счет обогащения второго

Die Struktur des gesamten Zyklus weist rondoartige Züge auf, die jedoch nur angedeutet werden.

In seinen Variationen über das Thema des Liedes „Hebe dich höher, erhebe dich“, das zu den so genannten „künstlichen“ Liedern gehört (d. h. den in späterer Zeit komponierten und dann folklorisierten Liedern), überdenkt Changoschkin das Wesen des Themas tiefgreifend. Es genügt, seine Darstellung mit der Art und Weise zu vergleichen, in der das Lied in der von den Verlegern Gerstenberg und Dietmar in den Jahren 1797-1798<sup>9</sup> veröffentlichten Sammlung präsentiert wird.

<sup>9</sup> Nachdruck von 1958 unter der Redaktion von B. L. Wolman.

Die kurze und eher primitive Melodie wird in eine breite, ausdrucksstarke Melodie verwandelt, die einen Umfang von fast zwei Oktaven abdeckt. Die zweite Violinstimme ist ebenfalls melodisch gestaltet und bildet manchmal kurze Anklänge an die Hauptstimme. Der insgesamt poetische und nachdenkliche Ton wird durch eine ausdrucksvolle Kadenz mit einem neapolitanischen Sextett unterstrichen (Beispiel 127).

Auch die weiteren Transformationen des Themas zeichnen sich durch große Vielfalt und Einfallsreichtum der Techniken aus, wobei insbesondere die geschriebenen virtuoson Kadenzen, die die einzelnen Variationen abschließen, interessant sind.

Im vierten Zyklus dieses Werkes wendet sich der Komponist ein zweites Mal der Melodie des Liedes „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig?“ zu, wobei er die bereits früher verwendete Melodie im Wesentlichen neu interpretiert. Dies ist zu einem großen Teil auf die Anreicherung der zweiten

голоса, приобретающего самостоятельное мелодическое значение.

Выделяется также пятый цикл («Во поле береза стояла»), в котором тема, проводимая в своем основном виде, чередуется с ее разнообразными вариантами, что придает целому черты рондо.

В 1796 году появился еще один сборник вариаций Хандошкина (opus 2), включающий семь вариационных циклов на темы народных песен<sup>10</sup>, названия которых на этот раз были указаны самим композитором.

<sup>10</sup> Дата выхода в свет устанавливается на основании объявления в газете «С.-Петербургские ведомости», 1796, № 23. В следующих номерах объявление было повторено. Н. Ф. Финдейзен (232, 357) приводит неверную дату появления сборника и неточно воспроизводит его заглавие. На титульном листе первого издания напечатано: *Chansons russes variés pour deux violons, op. 2.*

Как и в предыдущем сборнике, все вариации даны здесь в изложении для двух скрипок с самостоятельной и широко развитой партией второй скрипки. Единственное исключение— вариации на тему песни «Молодка, молодка молодая», в которых партия второй скрипки проводится в вариациях лишь с незначительными изменениями.

Сборник открывается циклом вариаций на тему городского романсного типа «Как на дубчике два голубчика». Нечетные вариации, снабженные пометкой *dolce*, по видимому, должны исполняться в более спокойном темпе, чем следующие за ними, оживленные по фактуре. Таким образом возникает парная их группировка. Весь этот

Stimme zurückzuführen, die eine eigenständige melodische Bedeutung erlangt.

Hervorzuheben ist auch der fünfte Zyklus („Auf dem Felde stand eine Birke“), in dem das Thema in seiner Grundform mit seinen verschiedenen Varianten abwechselt, was dem Ganzen den Charakter eines Rondos verleiht.

1796 erschien eine weitere Sammlung von Changoschkin-Variationen (Opus 2), die sieben Variationszyklen über Themen von Volksliedern<sup>10</sup> umfasst, deren Titel diesmal vom Komponisten selbst vergeben wurden.

<sup>10</sup> Das Datum der Veröffentlichung basiert auf einer Anzeige in der Zeitung „St. Peterburger Wedomosti“, 1796, Nr. 23. In den folgenden Ausgaben wurde die Anzeige wiederholt. N. F. Findeisen (232, 357) gibt ein falsches Erscheinungsdatum der Sammlung an und gibt den Titel ungenau wieder. Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe ist gedruckt: *Chansons russes variés pour deux violons, op. 2.*

Wie in der vorangegangenen Sammlung sind alle Variationen hier in einer Bearbeitung für zwei Violinen mit einer eigenständigen und weit entwickelten Stimme für die zweite Violine enthalten. Die einzige Ausnahme bilden die Variationen über das Thema des Liedes „Jungfrau, junge Jungfrau“, bei denen die zweite Violinstimme in den Variationen mit nur geringfügigen Änderungen gespielt wird.

Die Sammlung beginnt mit einem Zyklus von Variationen über das Thema der städtischen Romanze „Wie zwei Turteltauben auf einem Eichenzweig“. Die mit *"dolce"* bezeichneten ungeraden Variationen sind offenbar in einem ruhigeren Tempo aufzuführen als die folgenden, die eine lebhaftere Textur aufweisen. Auf diese Weise ergibt sich eine paarweise Gruppierung der Variationen. Der gesamte Zyklus wird

цикл исполняется с сурдиной, указанной для обоих инструментов.

Превосходен по музыке цикл «На фартучке петушки»<sup>11</sup>: после первой певучей вариации движение постепенно активизируется, приводя к блестящему виртуозному завершению всей пьесы.

<sup>11</sup> По указанию Б. Л. Вольмана (см.: 50, 85), эта песня исполнялась в XVIII веке также со словами «В государевой конторе сидел молодец в уборе».

Значительно усложняются в этом сборнике технические задачи. Так, в вариациях на тему песни «Молодка, молодка молодая» встречается необычная для музыки XVIII века (редкая и в наши дни) широчайшая растяжка пальцев левой руки— децимы в выразительных мелодических ходах (пример 128).

Аналогичный прием в еще более усложненном варианте мы находим в четвертом цикле — «Как по мосту, мосту».

Как уже сказано выше, эта тема была использована композитором в первом печатном сборнике 1783 года. Но теперь изменилось буквально все: иная тональность (вместо ля мажора — си- бемоль мажор), совершенно другие вариации, по-новому трактуется партия сопровождающего голоса. Приводимый фрагмент дает наглядное представление о степени самостоятельности второго голоса.

Вариации на темы песен «Долго ль мне в скуке пребывать», «Помнишь ли, сердешной друг», «По горам, по горам» очень кратки, но также достаточно трудны для исполнения.

Следует остановиться еще на двух сборниках, появившихся уже после смерти Хандошкина. Первый из них

mit der für beide Instrumente angegebenen Dämpfer aufgeführt.

Die musikalische Qualität des Zyklus „Gockel auf der Schürze“<sup>11</sup> ist hervorragend: nach der ersten Gesangsvariation steigert sich der Satz allmählich und führt zu einem brillanten, virtuosen Abschluss des gesamten Stücks.

<sup>11</sup> Nach B. L. Wolman (siehe: 50, 85) wurde dieses Lied im 18. Jahrhundert auch mit den Worten „In der Staatskanzlei saß ein junger Mann im Gewand“ gesungen.

Die technischen Aufgaben werden in dieser Sammlung wesentlich komplizierter. So findet man z.B. in den Variationen über das Thema des Liedes „Jungfrau, junge Jungfrau“ die weiteste Ausdehnung der Finger der linken Hand-Decime - in ausdrucksvollen melodischen Passagen, die für die Musik des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich (und auch heute noch selten) sind (Beispiel 128).

Eine ähnliche Technik finden wir in einer noch komplizierteren Version im vierten Zyklus, „Wie auf der Brücke, der Brücke“.

Wie bereits erwähnt, wurde dieses Thema vom Komponisten in seiner ersten gedruckten Sammlung von 1783 verwendet. Aber jetzt hat sich buchstäblich alles geändert: eine andere Tonalität (B-Dur statt A-Dur), völlig andere Variationen und eine neue Interpretation der Begleitstimme. Dieses Fragment vermittelt eine klare Vorstellung vom Grad der Unabhängigkeit der zweiten Stimme.

Die Variationen auf die Themen der Lieder „Lange werde ich in der Langweile verweilen“, „Erinnerst du dich, lieber Freund“, „Über die Berge, über die Berge“ sind sehr kurz, aber auch recht schwierig für die Ausführung.

Erwähnenswert sind zwei weitere Sammlungen, die nach Changoschkins Tod erschienen. Die erste ist

— «Русские песни Хандошкина» — рукописная копия неустановленного лица, написанная на бумаге, относящейся к 1805 году. В сборник вошли три вариационных цикла: «То теряю, что люблю», «Косари» и «Калинушка»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Сборник хранится в отделе рукописей ГБЛ (ф. 218, ед. хр. 644). «Калинушка» издана в редакции Г. Ф. Фесечко в нотном приложении к журналу «Советская музыка», 1951, № 6.

Особое внимание привлекает к себе второй цикл, не имеющий аналогий в творчестве композитора. Он существенно отличается от варианта, помещенного в рукописном сборнике из собрания Московской консерватории. Если там были даны лишь контуры басового голоса, то в позднейшей версии партия баса разработана очень разнообразно и интересно. Во 2, 3 и 4-й вариациях встречаются довольно значительные трудности: например, чередования аккордов, предполагающие частую смену позиций на виолончели в быстром движении.

Последний сборник, опубликованный Дитмаром под опусом четвертым без указания года издания, включает два вариационных цикла для скрипки с аккомпанементом баса, который лишь в этом случае вполне точно определен как виолончель<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Единственный сохранившийся экземпляр данного издания находится в Музее А. С. Пушкина в Москве (коллекция Л. И. Рабиновича, ф. 2430, ед. хр. 1007).

Известно, что Дитмар в 1800 году перекупил нотоиздательскую фирму «И. Герстенберг и К<sup>о</sup>», совладельцем

„Chandoschkins russische Lieder“, eine handschriftliche Abschrift eines Unbekannten auf Papier aus dem Jahr 1805. Die Sammlung enthält drei Variationszyklen: „Ich verliere, was ich liebe“, „Mäher“ und „Kalinuschka“.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Die Sammlung wird in der Handschriftenabteilung der GBL aufbewahrt (Inventarnr. 218, Einzelstück 644). „Kalinuschka“ wurde unter der Redaktion von G. F. Fesetschko in einer Notenbeilage der Zeitschrift „Sowjetische Musik“, 1951, Nr. 6 veröffentlicht.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der zweite Zyklus, der im Werk des Komponisten keine Entsprechung hat. Er unterscheidet sich deutlich von der Fassung in der Manuskriptsammlung des Moskauer Konservatoriums. Während dort nur die Konturen der Bassstimme vorgegeben waren, ist diese in der späteren Fassung sehr abwechslungsreich und interessant gestaltet. In den Variationen 2, 3 und 4 gibt es erhebliche Schwierigkeiten: z.B. Akkordwechsel, die häufige Positionswechsel des Cellos in schneller Bewegung erfordern.

Die letzte Sammlung, die von Dietmar unter Opus vier ohne Angabe des Erscheinungsjahres veröffentlicht wurde, enthält zwei Variationszyklen für Violine mit Begleitung des Basses, der nur in diesem Fall ziemlich genau als Cello identifiziert wird<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Das einzige erhaltene Exemplar dieser Ausgabe befindet sich im Puschkin-Museum in Moskau (Sammlung von L. I. Rabinowitsch, Inventarnr. 2430, Einzelstück 1007).

Es ist bekannt, dass Dietmar im Jahr 1800 den Notenverlag I. Gerstenberg und Co. aufkaufte, dessen

которой он являлся, а в 1808 году перепродал ее некоему Клеверу. И. М. Ямпольский полагает, что данное издание могло выйти в свет до 1804 года, то есть еще при жизни композитора. Однако маловероятно, чтобы Хандошкин, живя в Петербурге, где помещалось издательство Дитмара, допустил неправильное название первой песни этого сборника («Выйду я на речиньку» вместо «При долинушке калина стояла») и не дал наименования второй песне («То теряю, что люблю»). Удивляет также отсутствие баса в первой песне и его остиная трактовка во втором цикле, что совершенно не соответствует зрелому стилю Хандошкина. Скорее всего сборник был составлен издателем по рукописям Хандошкина после его смерти, между 1805 и 1808 годами.

Две песни с вариациями, вошедшие в опус четвертый, почти идентичны одноименным циклам рукописной копии 1805 года за исключением некоторых деталей: таково например, указание, что некоторые вариации должны исполняться на скрипке без сопровождающего баса (*sans basse*), что придает им характер виртуозных каденций. В 7 и 8-й вариациях встречается редчайшая для вариационных циклов Хандошкина смена метра (4/4 на 6/8).

По оригинальности замысла и его выполнения выделяются вариации на тему «Калинушки» в изложении для скрипки соло. Сравнивая опубликованную версию с рукописной копией, видим, что второй вариант значительно усложнен по своим техническим задачам. В 4-й вариации показаны необычайно сложные, трудноисполнимые и в наше время штрихи (пример 129). В 6-й вариации неоднократно проводится труднейший

Miteigentümer er war, und ihn 1808 an einen gewissen Klever weiterverkaufte. I. M. Jampolski glaubt, dass diese Ausgabe vor 1804, also noch zu Lebzeiten des Komponisten, erschienen sein könnte. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Chandoschkin, der in St. Petersburg lebte, wo sich der Verlag von Dietmar befand, den falschen Titel des ersten Liedes in dieser Sammlung („Ich werde zum Flussufer gehen“ statt „Beim Tal stand ein Schneeballstrauch“) zugelassen und dem zweiten Lied keinen Namen gegeben hätte („Ich verliere, was ich liebe“). Überraschend ist auch das Fehlen des Basses im ersten Lied und seine ostinate Interpretation im zweiten Zyklus, die überhaupt nicht dem reifen Stil Changoschkins entspricht. Höchstwahrscheinlich wurde die Sammlung vom Verleger nach Chandoschkins Tod, zwischen 1805 und 1808, aus seinen Manuskripten zusammengestellt.

Die beiden Lieder mit Variationen, die in Opus vier enthalten sind, sind fast identisch mit den gleichnamigen Zyklen in der Manuskriptkopie von 1805, abgesehen von einigen Details: zum Beispiel die Anweisung, dass einige Variationen auf der Violine ohne Begleitbass (*sans basse*) vorgetragen werden sollten, was ihnen den Charakter virtuoser Kadenzen verleiht. In den 7. und 8. Variationen gibt es einen für Changoschkins Variationszyklen seltenen Metrumwechsel (4/4 zu 6/8).

Die Variationen über das Thema „Kalinuschka“ für Violine solo zeichnen sich durch ihre Originalität in Konzeption und Ausführung aus. Vergleicht man die veröffentlichte Fassung mit dem Manuskript, so stellt man fest, dass die zweite Variation in ihren technischen Aufgaben wesentlich komplexer ist. Die 4. Variation weist ungewöhnlich schwierige Striche auf, die auch heute noch schwer zu spielen sind (Beispiel 129). In der 6. Variation wird der

штрих стаккато вниз смычком. В 13-й вариации встречается сложная комбинация легато и стаккато на одном движении смычка.

Но особенно примечателен этот цикл, своими необычайно широкими масштабами. Он включает 40 вариаций! В этом отношении его можно сравнить только с одним произведением, созданным в XVIII веке, — «Искусством смычка» Дж. Тартини. Великий итальянский скрипач показал громадные возможности для развития в жанре фактурных вариаций, заложенные в теме гавота Корелли. Этот огромный цикл вариаций, в которых представлены разнообразнейшие приемы скрипичной техники, становится своего рода школой высшего мастерства в игре на скрипке.

Хандошкин, несомненно знакомый с творчеством Тартини, как бы вступил в соревнование с ним, написав аналогичное произведение в жанре вариаций на тему русской песни. Это сочинение Хандошкина, по справедливому замечанию Г. Ф. Фесечко, является «энциклопедией скрипичной техники той поры» (229, 62). То, что такая «энциклопедия» создана на основе русского напева, придает ей особую значимость. Вариации Хандошкина на тему «Калинушки» дают нам возможность судить об уровне технических возможностей русских скрипачей в конце XVIII века.

Удивительно разнообразны приемы скрипичной техники, использованные здесь композитором. Хандошкин показывает буквально все способы игры на скрипке: тут и двойные ноты, и движение по всему грифу, и скачки

schwierigste Staccato-Abwärtsbogenschlag wiederholt gespielt. In der 13. Variation gibt es eine schwierige Kombination von Legato und Staccato in einer einzigen Bogenbewegung.

Besonders bemerkenswert ist dieser Zyklus aber wegen seines ungewöhnlich großen Umfangs. Er umfasst 40 Variationen! In dieser Hinsicht kann er nur mit einem Werk aus dem 18. Jahrhundert verglichen werden - mit G. Tartinis „Die Kunst des Bogens“. Der große italienische Geiger zeigte die enormen Entwicklungsmöglichkeiten der Gattung der strukturierten Variation, die dem Thema von Corellis Gavotte innewohnt. Dieser gewaltige Variationszyklus, in dem die verschiedensten Methoden der Violintechnik vorgestellt werden, wird zu einer Art Schule für höchste Meisterschaft im Violinspiel.

Chandoschkin, der zweifellos mit Tartinis Werk vertraut war, schien mit ihm in Wettbewerb zu treten, indem er ein ähnliches Werk in der Gattung der Variationen über ein Thema eines russischen Liedes schrieb. Dieses Werk von Changoschkin ist, wie G. F. Fesetschko treffend bemerkt, „eine Enzyklopädie der Violintechnik jener Zeit“ (229, 62). Die Tatsache, dass eine solche „Enzyklopädie“ auf der Grundlage einer russischen Melodie geschaffen wurde, verleiht ihr eine besondere Bedeutung. Changoschkins Variationen über das Thema der „Kalinuschka“ geben uns die Möglichkeit, das Niveau der technischen Fähigkeiten russischer Geiger am Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu beurteilen.

Die Methoden der Violintechnik, die der Komponist hier anwendet, sind erstaunlich vielfältig. Changoschkin zeigt buchstäblich alle Möglichkeiten des Geigenspiels: es gibt Doppelgriffe, Bewegungen über das gesamte



через несколько струн и многое другое.

Примечательно, что в русском переводе скрипичной школы Роде, Байо и Крейцера, вышедшем вскоре после смерти Хандошкина (Спб., 1812), в приложении даны четыре его вариационных цикла: «Ах, по мосту, мосту», «По горам» (opus 2), «Во поле береза стояла» и «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь» (opus 1). Это свидетельствует о том, что отечественная скрипичная педагогика того времени считала его произведения наиболее доступными и полезными для обучения скрипачей.

Коснемся довольно распространенного мнения о том, что у Хандошкина многие циклы почти буквально повторены в разных сборниках. В действительности это не так: в прижизненных изданиях русских песен с вариациями нет ни одного повтора.

В творчестве Хандошкина нет и следа ремесленничества; он никогда не останавливался на достигнутом, непрерывно искал новое как в изложении сольной партии и сопровождающего голоса, так и в построении каждого вариационного цикла. Даже в тех случаях, когда композитор возвращался к разработанной им ранее теме, он создавал новый вариант, изменяя тональность, характер сопровождения, приемы варьирования. При ограниченности состава его струнных дуэтов музыка звучит в них порой как небольшой оркестр. Умелый подбор темброво ярких регистров, использование открытых струн создает полноту звучания, подчас совершенно неожиданную.

Придерживаясь в целом общеевропейской схемы построения вариационного цикла, Хандошкин вносит в него чисто русское начало, сказывающееся не только в обращении к темам народных песен,

Griffbrett, Sprünge über mehrere Saiten und vieles mehr.

Es ist bemerkenswert, dass die russische Übersetzung der Violinschule von Rohde, Bayo und Kreutzer, die kurz nach Changoschkins Tod erschien (St. Petersburg, 1812), vier seiner Variationszyklen im Anhang enthält: „Ach, über die Brücke, die Brücke“, „Über die Berge“ (Opus 2), „Auf dem Felde stand eine Birke“ und „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig“ (Opus 1). Dies zeigt, dass die damalige russische Violinpädagogik seine Werke als die zugänglichsten und nützlichsten für den Violinunterricht ansah.

Es ist eine weit verbreitete Meinung, dass Changoschkins zahlreiche Zyklen in verschiedenen Sammlungen fast wörtlich wiederholt werden. Tatsächlich ist dies nicht der Fall: In den lebenslangen Ausgaben der Russischen Lieder mit Variationen gibt es keine einzige Wiederholung.

In Changoschkins Werk gibt es keine Spur von Handwerklichkeit; er ruhte sich nie auf seinen Lorbeeren aus, sondern suchte ständig nach Neuem, sowohl in der Darstellung der Solo- und Begleitstimme als auch in der Konstruktion jedes Variationszyklus. Selbst wenn der Komponist auf ein bereits entwickeltes Thema zurückgriff, schuf er eine neue Version, indem er die Tonart, die Art der Begleitung und die Methode der Variationen änderte. In Anbetracht des begrenzten Umfangs seiner Streichduette klingt die Musik manchmal wie ein kleines Orchester. Die geschickte Wahl der klanglich hellen Register und die Verwendung offener Saiten erzeugen eine manchmal völlig unerwartete Klangfülle.

Changoschkin hält sich zwar im Allgemeinen an das gesamteuropäische Schema für den Aufbau des Variationszyklus, führt jedoch einen rein russischen Ansatz ein, der sich nicht nur in der Bezugnahme auf

но и в фактуре вариаций, нередко напоминающей подголосочно-полифонический склад.

«Вариации Хандошкина, — как верно пишет В. А. Цуккерман, — составляют настолько значительный и самостоятельный этап, что они требуют специального внимания к себе. Хандошкина, как композитора вариаций, отличает прежде всего искусство сохранять дух темы в любых, даже самых развитых и оживленных ее преобразованиях; интонации темы почти всегда сквозят через ткань вариаций. Поразительны свобода рисунка, живость и разнообразие ритмики. В вариациях Хандошкина фигурация служит композитору, а не он ей» (241, 151).

### 3.

Не менее важным разделом творчества Хандошкина, чем вариации на темы русских песен, являются его скрипичные сонаты. До нас дошли четыре сонаты — три для скрипки соло и одна для скрипки с басом.

Жанр сольной скрипичной сонаты характерен в основном для эпохи барокко. Среди типичных его образцов можно назвать сонаты И. Г. Пизенделя, Ф. Джеминьяни, фантазии Г. Телемана. Дж. Тартини часто исполнял свои сонаты соло, опуская партию basso continuo и добавляя к партии скрипки двойные ноты. Высшего совершенства этот жанр достиг у И. С. Баха. Затем на долгие годы он выпадает из сферы внимания европейских композиторов XVIII века. Только немногие музыканты обращались к данному жанру во второй половине столетия — эпоху господства классического стиля. К

Volksliedthemen, sondern auch in der Struktur der Variationen widerspiegelt, die oft einen subvokal-polyphonen Charakter haben.

„Changoschkins Variationen“, schreibt W. A. Zuckerman zu Recht, „bilden eine so bedeutende und selbständige Stufe, dass sie eine besondere Beachtung verdienen. Als Variationskomponist zeichnet sich Changoschkin vor allem dadurch aus, dass er den Geist des Themas in jeder noch so raffinierten und lebendigen Verwandlung bewahrt; die Intonation des Themas durchzieht fast immer das Gewebe der Variationen. Die Freiheit der Gestaltung, die Lebendigkeit und Vielfalt der Rhythmik sind bemerkenswert. In Changoschkins Variationen dient die Figuration dem Komponisten, nicht der Komponist der Figuration dem Komponisten“ (241, 151).

### 3.

Nicht weniger wichtig als die Variationen über russische Liedthemen sind die Violinsonaten. Vier Sonaten sind überliefert - drei für Violine solo und eine für Violine und Bass.

Die Gattung der Soloviolinsonate ist vor allem für die Barockzeit charakteristisch. Typische Beispiele sind die Sonaten von I. G. Pizendel, F. Gemignani und die Fantasien von G. Telemann. G. Tartini führte seine Sonaten oft als Solosonaten auf, wobei er den Basso continuo wegließ und der Violinstimme Doppelgriffe hinzufügte. Diese Gattung erreichte mit Johann Sebastian Bach ihre höchste Vollendung. Danach geriet sie für viele Jahre aus dem Blickfeld der europäischen Komponisten des 18. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als der klassische Stil vorherrschte, wandten sich nur wenige Musiker dieser

ним принадлежат ныне забытый, а в свое время довольно широко известный композитор В. Ф. Руст в Германии и Хандошкин — в России. Однако они возрождают сольную скрипичную сонату на совершенно иных стилистических основаниях. В сонатах Хандошкина преобладает гомофонная фактура, и он почти не прибегает к полифоническим приемам, характерным для Баха <sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Можно ли говорить о влиянии на сонатное творчество Хандошкина высших образцов этого жанра — сольных скрипичных сонат И. С. Баха? Известно, что первое издание сольных скрипичных сонат и партит Баха было осуществлено в 1802 году, то есть за два года до смерти Хандошкина. Данный факт, по мнению Г. Ф. Фесечко, ставят под сомнение возможность знакомства Хандошкина с баховскими сонатами. Однако нельзя полностью исключить, что Хандошкин познакомился с сонатами и партитами Баха по дошедшей до него рукописной копии.

Первое известное нам издание скрипичных сонат Хандошкина было осуществлено Ф. А. Дитмаром уже в начале XIX века под заглавием «Три сонаты для скрипки соло» и помечено опусом третьим, затем переиздано в 60-х годах Ф. Т. Стелловским и П. И. Юргенсоном в 1887 году <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> В корректуре этого издания (ЦГАЛИ, ф. 952, оп. 1, л. 1) указана фамилия И. В. Гржимали, вероятно редактировавшего его и позже, в 1892 году, исполнившего первую часть сонаты соль минор в одном из квартетных собраний Московского отделения Русского музыкального общества. В издании Юргенсона фамилия Гржимали выпала. Текст в этом издании местами довольно свободно переработан. Четвертое

Гаттунг zu. Zu ihnen gehörten die heute vergessenen, aber einst sehr bekannten Komponisten W. F. Rust in Deutschland und Changoschkin in Russland. Sie belebten die Solosonate für Violine jedoch auf völlig unterschiedlichen stilistischen Grundlagen. In Changoschkins Sonaten überwiegt die homophone Struktur, und er greift nur selten auf die für Bach typischen polyphonen Techniken zurück <sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Können wir über den Einfluss der besten Beispiele dieser Gattung - der Soloviolinsonaten von Johann Sebastian Bach - auf Changoschkins Sonatenschaffen sprechen? Es ist bekannt, dass die erste Ausgabe von Bachs Solosonaten und -partiten 1802 erschien, zwei Jahre vor Changoschkins Tod. Diese Tatsache, so G. F. Fesetschko, lasse an der Möglichkeit zweifeln, dass Chandoschkin Bachs Sonaten gekannt habe. Es ist jedoch nicht völlig auszuschließen, dass Chandoschkin die Sonaten und Partiten Bachs durch eine erhaltene Handschrift kannte.

Die erste uns bekannte Ausgabe der Violinsonaten von Chandoschkin wurde bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts von F. A. Dietmar unter dem Titel „Drei Sonaten für Violine solo“ und mit Opus 3 veröffentlicht. Sie wurde dann in den 60er Jahren von F. T. Stellovski und P. I. Jurgenson im Jahr 1887 erneut veröffentlicht <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Im Korrekturabzug dieser Ausgabe (ZGALI, Inventarnr. 952, Bestand 1, Blatt 1) ist der Nachname von I. W. Grschimali aufgeführt, der sie wahrscheinlich herausgegeben hat und später, 1892, den ersten Satz der g-Moll-Sonate bei einer der Quartettsitzungen des Moskauer Zweigs der Russischen Musikgesellschaft aufführte. In Jurgensons Ausgabe wurde der Nachname Grschimalis gestrichen. Der Text in dieser Ausgabe ist an

издание, в основу которого положена публикация Дитмара, вышло в Москве в 1949 году под редакцией И. М. Ямпольского.

Строение цикла во всех трех сонатах аналогично: медленная первая часть, сонатное *allegro* или менуэт и быстрый, стремительный финал танцевального характера, иногда в виде темы с вариациями. Подобная структура присуща многим сонатам раннеклассического типа и иногда сохраняется еще у Гайдна. Как и вариации, сонаты Хандошкина изобилуют техническими трудностями, отражая исполнительское мастерство самого композитора.

Каждая из трех сонат является в своем роде шедевром, но особенно выделяется среди них первая, соль минор, проникнутая духом патетической гражданственности. По предложению И. М. Ямпольского, именно ее имел в виду В. Ф. Одоевский, упоминая о сонате Хандошкина, написанной на смерть поручика В. Я. Мировича, казненного Екатериной II (см.: 259, 106). Однако сообщение Одоевского маловероятно. Мирович казнен в 1764 году, когда Хандошкину было всего семнадцать лет, соната же соль минор — одно из самых зрелых и значительных произведений композитора, относящееся по всем признакам к поздним годам его жизни.

Первая часть сонаты, необычная для камерной музыки XVIII века, выдержана в мерном, торжественном движении траурного марша. Своеобразно трактовано в ней скрипичное многоголосие. Скорбно-выразительная мелодия сопровождается размеренными шагами нижнего голоса (.пример 130).

einigen Stellen ziemlich locker überarbeitet. Die vierte Ausgabe, die auf Dietmars Veröffentlichung basiert, wurde 1949 in Moskau unter der Redaktion von I. M. Jampolski herausgegeben.

Die Struktur des Zyklus ist in allen drei Sonaten ähnlich: ein langsamer erster Satz, ein Sonatensallegro oder Menuett und ein schnelles, ungestümes Finale mit Tanzcharakter, manchmal in Form eines Themas mit Variationen. Diese Struktur ist für viele Sonaten des frühklassischen Typs charakteristisch und wird manchmal bis zu Haydn beibehalten. Wie die Variationen sind auch die Sonaten von Chandoschkin reich an technischen Schwierigkeiten, die die Fähigkeiten des Komponisten bei der Ausführung widerspiegeln.

Jede der drei Sonaten ist auf ihre Weise ein Meisterwerk, aber die erste, in g-Moll, ist unter ihnen besonders bemerkenswert, durchdrungen von einem Geist pathetischer Bürgerlichkeit. Nach I. M. Jampolskis Vermutung hatte W. F. Odojewski genau dies im Sinn, als er sich auf Chandoschkins Sonate bezog, die zum Tode des von Katharina II. hingerichteten Leutnants W. J. Mirowitsch geschrieben wurde (siehe: 259, 106). Odojewskis Behauptung ist jedoch unwahrscheinlich. Mirowitsch wurde 1764 hingerichtet, als Chandoschkin erst siebzehn Jahre alt war, während die Sonate in g-Moll eines der reifsten und bedeutendsten Werke des Komponisten ist, das nach allem, was man weiß, in seine letzten Lebensjahre gehört.

Der erste Satz der Sonate, ungewöhnlich für die Kammermusik des 18. Jahrhunderts, hat den gemessenen, feierlichen Satz eines Trauermarsches. Die Violinpolyphonie wird in besonderer Weise behandelt. Die expressive Trauermelodie wird von den gemessenen Schritten der Unterstimme begleitet (Beispiel 130).

Широко развитая вторая часть представляет собой стремительно-фуриозное сонатное allegro (пример 131). Финал сонаты написан в виде вариаций на тему элегически-песенного склада, которая постепенно динамизируется в ходе развития (пример 132).

Как отмечает Ю. В. Келдыш, первая соната для скрипки соло проникнута «мужественной патетикой, глубиной и благородством чувства и может быть сопоставлена с таким выдающимся явлением русской музыки конца XVIII века, как музыка Фомина к мелодраме „Орфей и Эвридика“» (118, 413). Широкое применение крупной аккордовой техники, смелые сопоставления разных регистров и динамических оттенков придают сонате величественно-монументальный характер.

Две следующие сонаты, более скромные по масштабу, своим ясным, просветленным колоритом напоминают Моцарта. Особенно привлекательны вторые их части — менуэты. Несмотря на традиционную классическую форму, в музыке их порой ощущается близость к интонациям русской народной песни. И в эти сонаты композитор вносит черты концертности. Они особенно заметны в выписанных автором сольных каденциях. В сонате ми-бемоль мажор каденции растворяются в общем течении музыки. Но в конце первой части ре-мажорной сонаты выписанная каденция Приобретает значение самостоятельного развитого эпизода. Ясный, спокойный характер музыки неожиданно нарушается бурными секстолями, вносящими в произведение драматический элемент. Эта каденция является взрывчатой кульминацией всей первой части.

Der breit angelegte zweite Satz ist ein schnelles Sonatenallegro furioso (Beispiel 131). Das Finale der Sonate ist in Variationen über ein elegisches, liedhaftes Thema geschrieben, das sich in der Durchführung allmählich dynamisiert (Beispiel 132).

Wie J. W. Keldysch bemerkt, ist die erste Sonate für Violine solo von „männlicher Pathetik, Tiefe und Adel des Gefühls durchdrungen und kann mit einem so herausragenden Phänomen der russischen Musik des späten 18. Jahrhunderts wie Fomins Musik zum Melodram „Orpheus und Eurydike“ verglichen werden“ (118, 413). Die ausgiebige Verwendung großer Akkordtechniken und die kühne Gegenüberstellung verschiedener Register und dynamischer Schattierungen verleihen der Sonate einen majestätischen und monumentalen Charakter.

Die beiden folgenden Sonaten, von bescheidenerem Umfang, erinnern in ihrer hellen, aufgeklärten Farbigkeit an Mozart. Besonders reizvoll sind ihre zweiten Sätze, die Menuette. Trotz ihrer traditionell klassischen Form kann man in ihrer Musik manchmal eine Nähe zur Intonation russischer Volkslieder spüren. Auch in diesen Sonaten führt der Komponist konzertante Züge ein. Besonders auffällig sind diese in den Solokadenzen, die der Komponist ausgeschrieben hat. In der Es-Dur-Sonate lösen sich die Kadenzen im allgemeinen Fluss der Musik auf. Am Ende des ersten Satzes der D-Dur-Sonate erhält die ausgeschriebene Kadenz jedoch die Bedeutung einer eigenständig entwickelten Episode. Der klare, ruhige Charakter der Musik wird plötzlich von stürmischen Sextolen unterbrochen, die ein dramatisches Element in das Werk einführen. Diese Kadenz ist der explosive Höhepunkt des gesamten ersten Satzes.

Последнее из сохранившихся произведений Хандошкина — соната для скрипки с басом, дошедшая до нас в виде чистовой рукописи, хранящейся в ГПБ. Точно определить дату ее создания яе представляется возможным, но можно полагать, что соната относится к позднему периоду творчества композитора. Впервые она издана в переложении для скрипки и фортепиано под редакцией И. М. Ямпольского и В. Я. Шебалина в 1950 году. Здесь нижний голос трактован как basso continuo. Однако никаких указаний на то, что Хандошкин использовал в своей практике принцип цифрованного баса, не имеется, тогда как бас, исполняемый виолончелью встречается в большом числе его сочинений. Поэтому редакцию 1950 года следует считать стилистически не Оправданной. Возможно, именно в силу этого соната в данном варианте никогда не исполнялась.

В сонате, состоящей из двух частей, только первая часть изложена для скрипки с басом. Вторая ее часть, в сущности, не что иное, как широко развитая виртуозная каденция для скрипки соло. Только в заключении дано два аккорда с басом, придающих цельность и закругленность всему циклу.

Стилистически соната с басом существенно отличается от трех сонат для скрипки соло. Более индивидуализированная мелодика, обилие хроматизмов в первой медленной части предвосхищают музыку позднейшего времени, в частности некоторые произведения Алябьева (пример 133).

Вторая часть сонаты — блестящее капричио в свободном импровизационном духе — по своим масштабам не имеет аналогий в камерной инструментальной музыке эпохи Хандошкина. Перед исполнителем возникает труднейшая задача — сохранить связь с музыкой

Das letzte erhaltene Werk Changoschkins ist eine Sonate für Violine und Bass, die in Reinschrift überliefert ist und sich in der GPB befindet. Das genaue Entstehungsdatum lässt sich nicht bestimmen, doch ist anzunehmen, dass die Sonate in die späte Schaffensperiode des Komponisten gehört. Erstmals veröffentlicht wurde sie 1950 in einer Bearbeitung für Violine und Klavier, herausgegeben von I. M. Jampolski und W. J. Schebalin. Hier wird die Unterstimme als Basso continuo behandelt. Es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, dass Changoschkin das Prinzip des bezifferten Basses in seiner Praxis anwandte, während der vom Cello gespielte Bass in vielen seiner Werke zu finden ist. Die Fassung von 1950 ist daher als stilistisch ungerechtfertigt anzusehen. Wahrscheinlich wurde die Sonate deshalb nie in dieser Fassung aufgeführt.

In dieser zweiteiligen Sonate ist nur der erste Satz für Violine und Bass geschrieben. Der zweite Satz ist im Grunde nichts anderes als eine ausgefeilte virtuose Kadenz für Violine solo. Nur im Finale gibt es zwei Akkorde mit Bass, die dem ganzen Zyklus Geschlossenheit und Rundheit verleihen.

Stilistisch unterscheidet sich die Sonate mit Bass deutlich von den drei Sonaten für Violine solo. Die stärker individualisierte Melodik und der Reichtum an Chromatik im langsamen ersten Satz nehmen spätere Musik vorweg, insbesondere einige Werke von Aljabjew (Beispiel 133).

Der zweite Satz der Sonate - ein brillantes Capriccio in freier Improvisation - ist in seiner Breite in der instrumentalen Kammermusik der Ära Changoschkin ohne Beispiel. Die schwierigste Aufgabe für den Interpreten besteht darin, die Verbindung zur Musik des ersten Satzes aufrechtzuerhalten,

первой части, не утратить единство целого.

Среди русских композиторов XVIII века лишь немногие обращались к жанру сонаты: помимо известных клавирных сонат Д. С. Бортнянского и скрипичных — Хандошкина можно назвать недавно обнаруженную сонату М. С. Березовского для скрипки с басом. Что касается произведений Бортнянского и Хандошкина в этом жанре, то надо согласиться с Б. В. Асафьевым, который писал: «Сонаты Хандошкина — темпераментнее, содержательнее и шире по своим концепциям. В них наличествует развитие идей, темперамент, привкус субъективности. Показная виртуозность и риторика уступает место внутреннему содержанию. Это не салонный, а концертно-камерный стиль» (12, 157).

Многие современники говорили о свойственном Хандошкину необыкновенном даре импровизации. Обладая блестящей творческой фантазией, он мог импровизировать целые циклы вариаций на заданную тему. Тем более удивляет небольшое количество его изданных произведений. Можно предполагать, что творческое наследие композитора не исчерпывается рассмотренными выше сборниками вариаций на темы русских народных песен и сонатами. Многие написанные им, быть может, до сих пор еще не разысканы или утрачены и навсегда исчезли для нас. Так, не известна судьба оркестровых полонезов Хандошкина на темы народных песен «Молодка, молодка молодая» и «Как у нас в садочке», о продаже которых сообщали газеты в XVIII веке.

Вместе с тем Хандошкину приписывались сочинения, принадлежность которых ему, по меньшей мере, сомнительна. К ним

ohne die Einheit des Ganzen zu verlieren.

Unter den russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts haben sich nur wenige der Sonatengattung zugewandt: neben den bekannten Klaviersonaten von D. S. Bortnjanski und den Violinsonaten von Changoschkin ist die erst kürzlich entdeckte Sonate für Violine und Bass von M. S. Beresowski zu nennen. Was die Werke Bortnjanskis und Changoschkins in dieser Gattung betrifft, muss man B. W. Assafjew zustimmen, der schrieb: „Die Sonaten von Changoschkin sind temperamentvoller, reicher und umfassender in ihrer Konzeption. In ihnen gibt es eine Entwicklung von Ideen, Temperament und einen Hauch von Subjektivität. Aufdringliche Virtuosität und Rhetorik weichen dem inneren Gehalt. Es ist kein Salon-, sondern ein Konzertsaalstil“ (12, 157).

Viele Zeitgenossen sprachen von Changoschkins außergewöhnlichem Improvisationstalent. Er besaß eine brillante schöpferische Phantasie und konnte ganze Variationszyklen über ein Thema improvisieren. Umso erstaunlicher ist die geringe Zahl seiner veröffentlichten Werke. Es ist davon auszugehen, dass sich das schöpferische Erbe des Komponisten nicht in den oben erwähnten Variationssammlungen über Themen russischer Volkslieder und Sonaten erschöpft. Vieles von dem, was er geschrieben hat, ist vielleicht noch nicht gefunden worden oder verloren gegangen und für uns für immer verloren. So ist das Schicksal von Changoschkins Orchesterpolonaisen über die Themen der Volkslieder „Jungfrau, junge Jungfrau“ und „Wie in unserem Garten“, über deren Verkauf die Zeitungen im 18. Jahrhundert berichteten, unbekannt.

Zugleich wurden Chandoschkin Kompositionen zugeschrieben, deren Urheberschaft zumindest zweifelhaft ist. Dazu gehören fünfzehn Lieder mit

относятся пятнадцать песен с вариациями для скрипки, включенные, без указания автора, в «Новый Российский песенник», изданный Т. Полежаевым в 1792 году.

По предложению Б. Л. Вольмана, в этом собрании Хандошкину принадлежат только три пьесы: «Козачок», «Косари» и «Ах, скучно мне» (49, 153—154). Другой исследователь — Г. Ф. Фесечко все скрипичные произведения, вошедшие в сборник, приписывает Хандошкину (229, 55—56). Однако крайняя небрежность и примитивность изложения, отличающие данный сборник, делают такое предположение неубедительным. По-видимому, некоторые произведения Хандошкина были приспособлены к публикации неизвестным лицом без ведома автора. Считать все скрипичные вариации данного сборника произведениями самого Хандошкина не представляется возможным.

Без достаточных оснований приписывались Хандошкину также «Чувствительная ария» для скрипки соло и концерт для альта с оркестром, изданные в 1951 году. Никаких документальных данных, свидетельствующих о том, что эти произведения действительно написаны им, не существует. Стилистически же оба сочинения очень не похожи на все созданное Хандошкиным.

Хандошкин выделяется среди своих русских современников тем, что совмещал в себе талантливого, самобытного композитора-творца и блистательного виртуоза-инструменталиста. Это счастливое сочетание позволило ему обогатить средства скрипичной техники и найти новые, оригинальные приемы инструментальной разработки русской народной мелодики, причем «некоторые из его творческих находок остались непревзойденными в

Variationen für Violine, die ohne Angabe des Autors in das von T. Poleschajew 1792 herausgegebene „Neue russische Liederbuch“ aufgenommen wurden.

Nach dem Vorschlag von B. L. Wolman gehören nur drei Stücke dieser Sammlung zu Changoschkin: „Kosakentanz“, „Mäher“ und „Ach, mir ist langweilig“ (49, 153-154). Ein anderer Forscher, G. F. Fesetschko, schreibt Changoschkin alle in der Sammlung enthaltenen Violinwerke zu (229, 55-56). Die extreme Vernachlässigung und die primitive Aufmachung, die diese Sammlung kennzeichnen, lassen diese Annahme jedoch nicht überzeugend erscheinen. Es scheint, dass einige Werke Changoschkins von einer unbekannt Person ohne Wissen des Autors für die Veröffentlichung bearbeitet wurden. Es ist nicht möglich, alle Violinvariationen in dieser Sammlung als Werke von Chandoschkin selbst zu betrachten.

Auch die „Empfindsame Arie“ für Solovioline und das Konzert für Viola und Orchester, die 1951 veröffentlicht wurden, werden ohne ausreichende Begründung Chandoschkin zugeschrieben. Es gibt keinen dokumentarischen Beweis dafür, dass diese Werke tatsächlich von ihm stammen. Stilistisch unterscheiden sich beide Werke stark von allem, was Chandoschkin geschaffen hat.

Changoschkin ragt unter seinen russischen Zeitgenossen hervor, weil er ein begabter und origineller Komponist und Schöpfer und ein brillanter und virtuoser Instrumentalist war. Diese glückliche Kombination ermöglichte es ihm, die Mittel der Violintechnik zu bereichern und neue, originelle Wege zur instrumentalen Erschließung der russischen Volksmelodie zu finden, und „einige seiner schöpferischen Entdeckungen blieben in der russischen Musik bis zu Glinka unerreicht“ (118,



русской музыке вплоть до Глинки» (118, 414). В использовании необычных для XVIII века приемов игры на скрипке — широчайшей растяжки пальцев левой руки, расширении диапазона инструмента до высочайшего регистра, игре на одной басовой струне — и во многом другом Хандошкин был смелым новатором, прокладывая путь к будущему русскому скрипичному искусству.

## КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

Историк, обратившийся к русской концертной жизни XVIII столетия, располагает в этой области очень скудным материалом. Главным источником наших сведений и представлений о ней остается периодическая печать, точнее — «С.-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости», а также некоторые мемуары того времени. Однако и пресса, и мемуаристы (за исключением Я. Штелина и А. Т. и П. А. Болотовых) уделяют лишь минимальное внимание концертной практике в России, ограничиваясь случайно брошенными замечаниями о придворных концертах и музыкальных вечерах в частных домах и почти совсем не касаясь их репертуара.

Как самостоятельная область русского музыкального быта концертная жизнь России XVIII века впервые получила освещение в ряде трудов советских исследователей. Первым среди них обратился к этой теме П. Н. Столпянский (225), собравший достаточно ценный, хотя и далеко не полный материал по истории публичных концертов в русской столице. Дополнил сведения Столпянского Н. Ф. Финдейзен, включивший в свою книгу обзор концертов не только Петербурга, но и

414). Jahrhunderts - maximale Streckung der Finger der linken Hand, Erweiterung des Tonumfangs des Instruments bis in die höchsten Lagen, Spiel auf nur einer Basssaite - und in vielerlei anderer Hinsicht war Changoschkin ein kühner Erneuerer, der der russischen Geigenkunst den Weg in die Zukunft ebnete.

## KONZERTLEBEN

Einem Historiker, der sich mit dem russischen Konzertleben des 18. Jahrhunderts beschäftigt, steht auf diesem Gebiet nur sehr wenig Material zur Verfügung. Die Hauptquelle unserer Informationen und Vorstellungen darüber bleibt die periodische Presse, genauer gesagt die „St. Petersburger Wedomosti“ und die „Moskauer Wedomosti“, sowie einige Memoiren aus dieser Zeit. Aber sowohl die Presse als auch die Memoirenschreiber (mit Ausnahme von J. von Staehlin und A. T. und P. A. Bolotow) schenken der Konzertpraxis in Russland nur minimale Aufmerksamkeit, beschränken sich auf beiläufige Bemerkungen über Hofkonzerte und Musikabende in Privathäusern und berühren ihr Repertoire kaum.

Als eigenständiger Bereich des russischen Musiklebens wurde das Konzertleben im Russland des 18. Jahrhunderts zunächst in einer Reihe von Arbeiten sowjetischer Forscher behandelt. P. N. Stolpjanski (225) war der erste, der sich dieses Themas annahm und wertvolles, wenn auch keineswegs vollständiges Material zur Geschichte der öffentlichen Konzerte in der russischen Hauptstadt zusammentrug. Stolpjanskis Informationen wurden von N. F. Findeisen ergänzt, der in seinem Buch

Москвы, при этом не только публичных, но и частных (232). Обе работы носят скорее информационный, чем научно-обобщающий характер.

Вопросы концертной жизни второй половины XVIII века затрагивает Т. Н. Ливанова, которая уделяет внимание проведению публичных и придворных концертов (137).

Основные тенденции развития концертной жизни России в XVIII столетии и вопросы ее становления более полно освещены в труде Ю. В. Келдыша (118), содержащем не только информацию, но и научные обобщения по данной проблеме. Автор дает обширный материал по более ранней, петровской эпохе, показывая зачатки концертной практики в музыкальном быту.

Обзор концертной жизни второй половины XVIII века, как сопутствующий материал, можно найти и в работах, посвященных русскому исполнительскому искусству данной эпохи (см.: 4; 64; 152; 153; 259).

Цель настоящего очерка—дать более полную картину становления и развития концертной жизни России, наметив те главные пути, которые привели к расцвету концертного исполнительства в следующем, XIX столетии.

Нет сомнений в том, что концертная жизнь в XVIII веке еще не приобрела систематического характера. Вплоть до 70—80-х годов концерты были явлением случайным и далеко не заурядным.

Мощный толчок к развитию концертной жизни дала эпоха Просвещения. Именно в 70—80-х годах, когда так сильно развилось в России книгопечатание, появилось нотное издательское дело, выросло и

один Überblick über Konzerte nicht nur in St. Petersburg, sondern auch in Moskau gibt, und zwar nicht nur über öffentliche, sondern auch über private Konzerte (232). Beide Werke sind eher informativ als wissenschaftlich und verallgemeinernd.

Mit dem Konzertleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigt sich T. N. Liwanowa, die sich mit öffentlichen und höfischen Konzerten auseinandersetzt (137).

Die Haupttendenzen in der Entwicklung des Konzertlebens in Russland im 18. Jahrhundert und die Fragen seiner Entstehung werden in der Arbeit von J. W. Keldysch (118) ausführlicher behandelt, die nicht nur Informationen, sondern auch wissenschaftliche Verallgemeinerungen zu diesem Problem enthält. Der Autor liefert umfangreiches Material zur vorpetrinischen Zeit, das die Grundlagen der Konzertpraxis im Musikleben aufzeigt.

Ein Überblick über das Konzertleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich als verwandtes Material auch in Werken, die den russischen darstellenden Künsten dieser Epoche gewidmet sind (siehe: 4; 64; 152; 153; 153; 259).

Ziel dieses Aufsatzes ist es, ein vollständigeres Bild der Entstehung und Entwicklung des Konzertwesens in Russland zu zeichnen und die wichtigsten Wege zu skizzieren, die zur Blüte des Konzertwesens im nächsten, dem 19. Jahrhundert, führten.

Es besteht kein Zweifel daran, dass das Konzertleben im 18. Jahrhundert noch keinen systematischen Charakter angenommen hatte. Bis in die 70er und 80er Jahre waren Konzerte eher zufällig und alles andere als gewöhnlich.

Das Zeitalter der Aufklärung gab der Entwicklung des Konzertlebens starke Impulse. In den 70er und 80er Jahren, als sich der Buchdruck in Russland stark entwickelte und Musikverlage entstanden, nahm die musikalische

музыкальное образование. Музыка стала неотъемлемой частью быта не только дворянских кругов, но и разночинной интеллигенции.

Общий процесс эволюции музыкальной жизни России отразился на исполнительском искусстве того времени. Росту исполнительства в большой мере способствовало формирование русской национальной композиторской школы.

Свой «курс обучения» должна была пройти и русская аудитория, вначале совершенно незнакомя с самой практикой публичных концертных выступлений. Крайне ограниченная по своему социальному составу, она постепенно расширялась и к концу столетия, по существу, уже не отличалась от той широкой публики, которая наполняла оперные театры.

Сохранившиеся, пусть скудные, документальные данные достаточно красноречиво рисуют этот процесс.

## 1.

Предпосылки к развитию русской концертной жизни складывались еще в петровскую эпоху — в первой четверти столетия. Реформы Петра I, коснувшиеся всех сторон общественного уклада, выдвинули большие задачи в сфере культуры. Новая функция придавалась и музыкальному искусству. Именно в петровскую эпоху музыка впервые приобретает гражданское значение в жизни русского общества и становится неотъемлемой частью повседневного быта. Известные в истории петровские ассамблеи, «виватная» музыка, сопровождавшая победные торжества, формирование военных оркестров нового образца — вот первые плоды культурных преобразований Петра. Важным

Bildung zu. Musik wurde nicht nur in adligen Kreisen, sondern auch in der Intelligenz zu einem festen Bestandteil des täglichen Lebens.

Der allgemeine Entwicklungsprozess des russischen Musiklebens spiegelte sich auch in den darstellenden Künsten dieser Zeit wider. Die Entwicklung der darstellenden Künste wurde durch die Gründung der Russischen Nationalen Komponistenschule wesentlich gefördert.

Das russische Publikum, dem die Praxis öffentlicher Konzertaufführungen zunächst völlig fremd war, musste eine eigene „Erziehung“ durchlaufen. Es war in seiner sozialen Zusammensetzung sehr begrenzt, weitete sich aber allmählich aus und unterschied sich gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr von dem allgemeinen Publikum, das die Opernhäuser füllte.

Die überlieferten, wenn auch spärlichen, dokumentarischen Belege zeichnen ein recht beredtes Bild dieses Prozesses.

## 1.

Die Voraussetzungen für die Entwicklung des russischen Konzertlebens wurden in der petrinischen Ära - im ersten Viertel des Jahrhunderts - geschaffen. Die Reformen Peters des Großen, die alle Bereiche der gesellschaftlichen Ordnung betrafen, stellten auch die Kultur vor große Aufgaben. Auch die Musik erhielt eine neue Funktion. In der Zeit Peters des Großen erlangte die Musik zum ersten Mal eine bürgerliche Bedeutung im Leben der russischen Gesellschaft und wurde zu einem festen Bestandteil des täglichen Lebens. Die in der Geschichte bekannten Petersversammlungen, die „Vivat“-Musik, die die Siegesfeiern begleitete, die Bildung von Militärkapellen neuen Stils - das waren die ersten Früchte der

завоеванием этого времени явилось и зарождение концертной жизни, осуществленное пока еще в узких рамках придворного, столичного быта.

Развитию концертных форм музыкальной жизни, несомненно, способствовало знакомство русского дворянства с зарубежной традицией. Побывав за границей, русские путешественники «ввозили» в Россию частицу духовной атмосферы Западной Европы. Именно там они могли посетить оперный театр, услышать камерные концерты, познакомиться с неизвестными ранее на Руси музыкальными инструментами. Сам Петр, неоднократно бывавший за границей, настойчиво внедрял в придворный быт атрибуты иностранных дворов, с их певческими капеллами, инструментальными ансамблями и театральными представлениями. С другой стороны, приток иностранцев в Россию, столь активный в XVIII веке, привел к тому же процессу ассимиляции западноевропейской культуры в русском быту.

Разумеется, говорить о музыкальных концертах петровской эпохи как о явлении закономерном еще преждевременно. Весьма редкие в то время концерты имели место лишь при дворе императора и во дворцах крупных вельмож, в том числе иностранцев, живших в России и содержавших свой штат музыкантов. Круг слушателей этих концертов был очень ограничен, а самая организация музыкальных вечеров воспринималась прежде всего как дань европейской моде.

О концертах в первой половине XVIII века сведений почти не сохранилось. Тем более важны те краткие, отрывочные сообщения, которые появлялись в некоторых мемуарах петровской поры. Бесценным в этом отношении оказался дневник

культурной Umgestaltung Peters. Eine wichtige Errungenschaft dieser Zeit war auch die Entstehung des Konzertlebens, das sich bis dahin im engen Rahmen des höfischen und hauptstädtischen Lebens abgespielt hatte.

Die Entwicklung konzertanter Formen des Musiklebens wurde zweifellos durch die Bekanntschaft des russischen Adels mit ausländischen Traditionen begünstigt. Russische Reisende „importierten“ bei ihren Auslandsbesuchen einen Teil der geistigen Atmosphäre Westeuropas nach Russland. Sie konnten Opern besuchen, Kammerkonzerten zuhören und sich mit Musikinstrumenten vertraut machen, die in Russland noch unbekannt waren. Peter, der sich selbst häufig im Ausland aufhielt, führte die Attribute ausländischer Höfe mit ihren Gesangskapellen, Instrumentalensembles und Theateraufführungen mit Nachdruck in das höfische Leben ein. Auf der anderen Seite führte der starke Zustrom von Ausländern nach Russland im 18. Jahrhundert zum gleichen Prozess der Assimilation der westeuropäischen Kultur in das russische Leben.

Natürlich ist es verfrüht, von den Konzerten der petrinischen Zeit als einem natürlichen Phänomen zu sprechen. Sie waren zu jener Zeit sehr selten und fanden nur am Zarenhof und in den Palästen großer Adliger statt, darunter auch Ausländer, die in Russland lebten und über ein eigenes Musikerensemble verfügten. Der Zuhörerkreis dieser Konzerte war sehr begrenzt, und die Veranstaltung von Musikabenden selbst wurde vor allem als Tribut an die europäische Mode empfunden.

Über das Konzertwesen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist so gut wie nichts überliefert. Umso wichtiger sind die kurzen, fragmentarischen Berichte in einigen Memoiren aus der Zeit Peters des Großen. Von unschätzbarem Wert ist dabei das

голштинского дворянина Ф. В. Берхгольца (1699—1765), приехавшего в Россию в свите Карла-Фридриха герцога Голштинского в 1721 году. Фиксируя чуть ли не каждый день своего пребывания, он, правда, скупо, но все же с достаточной наблюдательностью отразил в своем дневнике и музыкальные впечатления. Как известно, герцог Голштинский привез с собой капеллу, музыкантов которой можно назвать первыми концертантами в России. В дневнике Берхгольца имеются записи, подтверждавшие высокое мастерство отдельных исполнителей, находившихся на службе у герцога. Рассказывая, например, о валторнисте Лейтенбергере, мемуарист отмечает: «Все слушавшие его признавались, что никогда не слыхали такой нежной и так превосходно исполняемой игры на валторне. Он аккомпанирует ею все инструменты и может выдержать, не останавливаясь, до 85 тактов, что производит необыкновенное действие на слушателей» (82, I, 16).

Тот факт, что мемуариста привлек исполнитель на духовом инструменте, не был простой случайностью. В России начало музыкального профессионализма было заложено исполнением на духовых инструментах, что в известной степени определялось самим укладом русского быта. Петр I ввел в русскую армию прежде всего «хоры гобоистов», то есть военные духовые оркестры. В указе Петра I от 19 февраля 1711 года говорилось, что в кавалерийских полках должен быть один гобоист-иностранец и десять гобоистов-русских, а во всех других полках предусматривались оркестры в составе одного гобоиста-иностранца и восьми гобоистов-русских. Таким образом, можно сказать, что уже к 20-м годам в России оказалось значительное число исполнителей на

Tagebuch des holsteinischen Adligen F. W. Berchholz (1699-1765), der 1721 im Gefolge Karl Friedrichs, Herzog von Holstein, nach Russland kam. Er hielt fast jeden Tag seines Aufenthaltes fest und reflektierte in seinem Tagebuch sparsam, aber mit genügend Beobachtungen und musikalischen Eindrücken. Bekanntlich brachte der Herzog von Holstein eine Kapelle mit, deren Musiker als die ersten Konzertmusiker in Russland bezeichnet werden können. In Berchholz' Tagebuch finden sich Einträge, die das hohe Können einzelner Musiker im Dienste des Herzogs bestätigen. Über den Hornisten Leutenberger schreibt der Memoirenschreiber zum Beispiel: „Alle, die ihn hörten, gestanden, dass sie noch nie ein so weiches und so vortrefflich ausgeführtes Horn gehört hätten. Er begleitet alle Instrumente damit und kann bis zu 85 Takte ohne Unterbrechung aushalten, was eine außerordentliche Wirkung auf die Zuhörer hat“ (82, I, 16).

Dass sich der Verfasser der Memoiren zu den Blasinstrumenten hingezogen fühlte, war kein Zufall. In Russland wurde der Grundstein für die musikalische Professionalität durch das Spielen von Blasinstrumenten gelegt, was bis zu einem gewissen Grad durch die russische Lebensweise selbst bestimmt wurde. Bereits Peter der Große führte in der russischen Armee „Oboistenchöre“ ein, d.h. militärische Blaskapellen. Das Dekret Peters I. vom 19. Februar 1711 legte fest, dass in den Kavallerieregimentern ein ausländischer Oboist und zehn russische Oboisten spielen sollten, in allen anderen Regimentern waren Orchester vorgesehen, die aus einem ausländischen Oboisten und acht russischen Oboisten bestehen sollten. Man kann also sagen, dass es in Russland bereits in den 20er Jahren

духовых инструментах. И даже более того: можно утверждать, что русская исполнительская практика начала свое развитие именно с освоения духовой музыки. Первые профессиональные «музыкантские школы», организованные в петровскую эпоху, готовили прежде всего исполнителей на духовых инструментах, что связано, несомненно, с утилитарным назначением музыки того времени (см.: 194). Валторнисты, трубачи, «литаврщики» сопровождали и царские обеды, и катанье на Неве, и танцы, и другие придворные увеселения.

Уже в первых десятилетиях XVIII века появляется целый ряд русских вельмож, имевших своих музыкантов. Их содержали у себя на службе адмирал Апраксин, князь Меншиков, князь Кантемир, генерал Ягужинский, граф Головкин, княгиня Черкасская. Например, княгиня Черкасская имела свой оркестр, «состоящий из 10 довольно хороших музыкантов, среди которых — несколько немецких и шведских, а также украинский бандурщик, который играл русские песни» (82, I, 156, 171).

В 1722 году герцог со своей свитой жил в Москве, и с этого времени в дневнике Берхгольца впервые появляются сведения о концертах в собственном смысле слова. «12 сентября, после обеда, герцог снова поехал к тайному советнику Бассевичу слушать музыку. <...> Бассевич же, по просьбе генерала Ягужинского, большого любителя и знатока музыки, назначил среду днем для концертов» (82, II, 264, 271). Последняя запись заслуживает особого внимания, подтверждая, что концерты уже в то время стали понемногу внедряться в быт русской знати. Назначенные Бассевичем концерты по средам собирали все «высшее общество» Москвы. Сюда

eine beachtliche Anzahl von Oboisten gab. Mehr noch: Man kann sagen, dass die russische Aufführungspraxis gerade mit der Beherrschung der Blasinstrumente ihre Entwicklung begann. Die ersten professionellen „Musikschulen“, die zur Zeit Peters des Großen gegründet wurden, bildeten vor allem Bläser aus, was zweifellos mit dem Gebrauchszweck der Musik jener Zeit zusammenhing (siehe: 194). Waldhornbläser, Trompeter und „Paukisten“ begleiteten die königlichen Diners, die Schifffahrt auf der Newa, Tänze und andere höfische Vergnügungen.

Bereits in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gab es eine Reihe von russischen Adligen, die ihre eigenen Musiker hatten. Admiral Apraksin, Fürst Menschikow, Fürst Kantemir, General Jaguschinski, Graf Golowkin und Fürstin Tscherkasskaja stellten sie in ihren Dienst. Fürstin Tscherkasskaja zum Beispiel hatte ihr eigenes Orchester, „das aus zehn recht guten Musikern bestand, darunter mehrere deutsche und schwedische Musiker und ein ukrainischer Bandura-Spieler, der russische Lieder spielte“ (82, I, 156, 171).

Im Jahre 1722 hielt sich der Herzog mit seinem Gefolge in Moskau auf, und aus dieser Zeit finden sich in Berchholz' Tagebuch die ersten Hinweise auf Konzerte im eigentlichen Sinne. „Am 12. September nachmittags ging der Herzog wieder zu Geheimrat Bassewitz, um Musik zu hören. <...> Bassewitz hatte auf Bitten des Generals Jaguschinski, eines großen Musikliebhabers und Kenners, den Mittwoch als Konzerttag bestimmt“ (82, II, 264, 271). Die letzte Erwähnung verdient besondere Aufmerksamkeit, da sie bestätigt, dass Konzerte schon damals allmählich in den Alltag des russischen Adels eingeführt wurden. In den von Bassewitz veranstalteten Mittwochskonzerten versammelte sich

съезжались, по словам Берхгольца, «не только все иностранные министры, но и многие из русских господ, как, например, тайный советник Остерман, молодой граф Головкин, барон Строганов и другие. Все они с большим вниманием слушали музыку» (82, II, 299).

Надо полагать, что концерты эти были весьма разнообразны по репертуару и довольно продолжительны по времени. Так, об одном концерте в дневнике замечено: «26-го [сентября]... после обеда герцог отправился с нами к тайному советнику на концерт... По окончании музыки, продолжавшейся от 5-ти до 9-ти часов, его высочество возвратился в сад» (82, II, 276). Итак, четыре часа музыки! К сожалению, мемуарист не дает никаких сведений о репертуаре этих концертов.

Другой мемуарист XVIII века — Я. Штелин дает более подробные материалы о капелле герцога Голштинского. По его словам, капелла состояла из 12 немецких музыкантов. Капельмейстером и концертмейстером оркестра были братья Гюбнеры — Иоганн, известный скрипач, и Андреас — виолончелист. В составе капеллы имелись следующие инструменты: клавесин, несколько скрипок, виоль д'амур, альт, виолончель, 2 гобоя, 2 поперечные флейты, 2 валторны, 2 трубы и литавры. Один раз в неделю капелла играла при царском дворе. «Петр присутствовал не только на концертах герцога, но велел капелле один раз в неделю играть при дворе», — пишет Штелин (252, 78). Репертуар капеллы, по Штелину, «состоял из неизвестных до этого в России сонат, соло, трио и концертов Телемана, Кайзера, Гассе, Шульца, Фукса и других знаменитых в то время в Германии композиторов, а также из произведений Корелли, Тартини, Порпора и других итальянских композиторов. <...> Выступления

die gesamte „Oberschicht“ Moskaus. Hierher kamen, so Berchholz, "nicht nur alle Außenminister, sondern auch viele russische Gentlemen, wie Geheimrat Ostermann, der junge Graf Golowkin, Baron Stroganow und andere. Sie alle hörten der Musik mit großer Aufmerksamkeit zu" (82, II, 299).

Es muss davon ausgegangen werden, dass diese Konzerte ein recht unterschiedliches Repertoire hatten und recht lange dauerten. So ist über ein Konzert im Tagebuch vermerkt: „Am 26. [September]... nach dem Abendessen ging der Herzog mit uns zum Geheimen Rat zu einem Konzert.... Am Ende der Musik, die von 5 bis 9 Uhr dauerte, kehrte Seine Hoheit in den Garten zurück“ (82, II, 276). Also, vier Stunden Musik! Leider gibt der Memoirenschreiber keine Auskunft über das Repertoire dieser Konzerte.

Ein anderer Memoirenschreiber des 18. Jahrhunderts, J. von Staehlin, gibt ausführlichere Informationen über die Kapelle des Herzogs von Holstein. Ihm zufolge bestand die Kapelle aus 12 deutschen Musikern. Kapellmeister und Konzertmeister des Orchesters waren die Gebrüder Gübner - Johann, ein berühmter Geiger, und Andreas, ein Cellist. Folgende Instrumente waren vorhanden: Cembalo, mehrere Violinen, Viola d'amore, Viola, Violoncello, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Einmal in der Woche spielte die Kapelle am königlichen Hof. „Peter war nicht nur bei den Konzerten des Herzogs anwesend, sondern befahl der Kapelle, einmal in der Woche am Hof zu spielen“, schreibt von Staehlin (252, 78). Das Repertoire der Kapelle bestand laut von Staehlin „aus Sonaten, Soli, Trios und Konzerten von Telemann, Kaiser, Hasse, Schulz, Fuchs und anderen damals in Deutschland berühmten Komponisten, sowie aus Werken von Corelli, Tartini, Porpora und anderen in Russland unbekanntem italienischen Komponisten. <...> Die Aufführungen waren ein großer Erfolg,

пользовались громадным успехом, так как прежняя музыка, которую приходилось слушать русской знати, не выдерживала сравнения с этой новой и более приятной» (252, 78).

Впоследствии, к 30-м годам XVIII века, музыканты капеллы вошли в состав придворного оркестра и постоянно принимали участие в придворных концертах. С начала 30-х годов в придворный оркестр стали поступать на службу итальянские музыканты. Новая императрица Анна Иоанновна «завела итальянскую оперу, балет, немецкую труппу, два оркестра музыки» (253, 26). В 1735 году капельмейстером оркестра стал приехавший из Италии Ф. Арайя. - В это же время оркестр пополнился новыми музыкантами. В Россию прибыли скрипачи Дж. Пьянтанида, Д. Далольо, Дж. Верокаи, виолончелисты Дж. Далольо, Г. Янески, Л. Мадонис, фаготист Фридрих, о котором Штелин пишет как об ученике знаменитого в Берлине фаготиста Котовского. По словам мемуариста, Фридрих имел громадный успех в концертах и владел «фаготом настолько хорошо, что этот грубый и неприятный инструмент звучал у него необыкновенно мягко mit doppelter Zunge (с двойным язычком), как флейта» (252, 82).

В функции оркестра, помимо обслуживания придворных празднеств, входило также обязательное участие в еженедельных, по четвергам и воскресеньям, дворцовых концертах, где исполнялись итальянские арии, сонаты, концерты, сольные пьесы. О «преизрядных концертах», сопровождавших куртаги, постоянно писала газета «С.-Петербургские ведомости». Приведем характерные примеры этих сообщений: «Музыкальный концерт отправлялся при том от искуснейших Итальянских музыкантов и певиц, к высочайшему

denn die frühere Musik, die der russische Adel zu hören bekam, hielt dem Vergleich mit dieser neuen und angenehmeren nicht stand“ (252, 78).

In den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden die Musiker der Kapelle in die Hofkapelle aufgenommen und wirkten ständig bei den Hofkonzerten mit. Ab Anfang der 30er Jahre wurden italienische Musiker in die Hofkapelle aufgenommen. Die neue Kaiserin Anna Ioannowna „gründete eine italienische Oper, ein Ballett, eine deutsche Truppe und zwei Musikkapellen“ (253, 26). 1735 wurde der aus Italien stammende F. Araja Kapellmeister des Orchesters. Nach Russland kamen die Geiger G. Piantanida, D. Dall'Oglio, G. Verocai, die Cellisten G. Dall'Oglio, G. Janeschi, L. Madonis und der Fagottist Friedrich, den von Staehlin als Schüler des berühmten Berliner Fagottisten Kotowski bezeichnet. Friedrich, so der Verfasser der Memoiren, war in Konzerten sehr erfolgreich und beherrschte „das Fagott so gut, dass dieses raue und unangenehme Instrument mit der doppelten Zunge ungewöhnlich weich, wie eine Flöte, klang“ (252, 82).

Zu den Aufgaben des Orchesters gehörte neben den höfischen Festlichkeiten auch die obligatorische Teilnahme an den wöchentlichen Palastkonzerten am Donnerstag und Sonntag, bei denen italienische Arien, Sonaten, Konzerte und Solostücke aufgeführt wurden. Die Zeitung „St. Petersburger Wedomosti“ berichtete regelmäßig über die „außergewöhnlichen Konzerte“, die die Kurtage begleiteten. Typische Beispiele für diese Berichte: „Ein musikalisches Konzert wurde von den begabtesten italienischen Musikern und Sängern zur größten Freude Seiner Kaiserlichen



удовольствию ее императорского величества»<sup>1</sup> (о концерте по случаю кавалерского праздника ордена Александра Невского).

<sup>1</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1735, 1 сентября.

А в день рождения Анны Иоанновны 27 января 1736 года «наверху на галерее стояли Virtuозы, кастораты и певицы, которые переменою своих изрядных концертов и кантат ее императорское величество забавляли...»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Там же, 1736, 29 января.

Для концертов музыка нередко сочинялась специально. «Во время обеда (в день коронации императрицы. — А. С.) между другими концертами пели Итальянские Virtuозы сочиненную от Императорского Капельмейстера кантату, называемую „La gara del amore e del zelo“ то есть „Спор между любви и ненависти“»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Там же.

Очевидно, имеется в виду кантата, переделанная из популярной в то время оперы Арайи «Сила любви и ненависти».

Итальянская музыка звучала при дворе постоянно. Программу этих концертов, надо думать, составляли произведения развернувших свою деятельность в России композиторов Ф. Арайи, Л. Мадониса, Дж. Верокай, Дж. Ристори, Д. Далольо.

Итак, начиная с 30-х годов XVIII столетия концертная жизнь сосредоточилась в основном при дворе. Репертуар ограничивался по преимуществу итальянской музыкой. Аудиторию составляли императрица и ее приближенные. Естественно, что придворные концерты не преследовали просветительской цели

Majestät gegeben“<sup>1</sup> (über das Konzert anlässlich des Kavaliersfestes des Alexander-Newski-Ordens).

<sup>1</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1735, 1. September.

Und am 27. Januar 1736, dem Geburtstag Anna Ioannownas, „standen oben auf der Galerie die Virtuosen, Kastraten und Sänger, die Ihre Kaiserliche Majestät mit dem Wechsel ihrer großen Konzerte und Kantaten unterhielten...“<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ebenda, 1736, 29. Januar.

Musik für Konzerte wurde oft eigens komponiert. „Während des Abendessens (am Tag der Kaiserkrönung - A. S.) sangen die italienischen Virtuosen zwischen anderen Konzerten eine vom kaiserlichen Kapellmeister komponierte Kantate mit dem Titel „La gara del amore e del zelo“, d. h. „Der Streit zwischen Liebe und Hass“.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ebenda.

Offensichtlich handelt es sich dabei um eine Kantate nach der damals populären Oper „Die Macht der Liebe und des Hasses“ von Araja.

Am Hof wurde ständig italienische Musik gespielt. Es ist anzunehmen, dass das Programm dieser Konzerte aus Werken der in Russland tätigen Komponisten F. Araja, L. Madonis, G. Verocai, G. Ristori und D. Dall'Oglio bestand.

Ab den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts konzentrierte sich das Konzertleben daher hauptsächlich auf den Hof. Das Repertoire beschränkte sich hauptsächlich auf italienische Musik. Das Publikum bestand aus der Kaiserin und ihrem Gefolge. Die Hofkonzerte verfolgten natürlich keinen Bildungszweck, sondern dienten

и служили всего лишь «приятным развлечением» во время обедов, ужинов, карточной игры.

Но все же состав исполнителей непрерывно расширялся. При русском дворе постоянно выступала итальянская оперная труппа, выполнявшая также и функции «вокальной и инструментальной камерной музыки». Большой оркестр пополнялся музыкантами высокой квалификации. Согласно Моозеру, в состав оркестра в 1748 году входили 45 инструменталистов. Вместе с Арайей в Россию приехали скрипачи Дж. Пассерини, Т. Порты — учитель Хандошкина, А. Ваккари, гобоист Стацци. Появились и русские музыканты — превосходный лютнист Т. Белоградский, который «играл с искусством великого мастера труднейшие соло и концерты» (252, 55), и И. Степанович.

8 июля 1746 года «С.-Петербургские ведомости» сообщили об одном из первых публичных концертов в России: «По полудни в 7 часу приезжий басист в доме генерала Загрязского, подле немецкой комедии, будет петь концерты с музыкою, чего ради желающие его слушать могут приходить в означенный дом с платежом по 1 рублю с персоны». Имя певца неизвестно. По предположению исследователей, исполнителем мог быть бас Фишер, уехавший из Петербурга в 1747 году<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> См.: «С.-Петербургские ведомости», 1747, 27 марта.

Заметим, однако, что концерт, состоявшийся 8 июля 1746 года, не следует считать первым мероприятием такого рода. Еще раньше, 1 ноября 1745 года «С.-Петербургские ведомости» поместили объявление об арфисте И. Х. Гохбрикере, «который весьма искусно на арфе играет, представляет свои

lediglich der „angenehmen Unterhaltung“ während des Mittag- und Abendessens und des Kartenspiels.

Dennoch wurde der Kreis der Interpreten ständig erweitert. Am russischen Hof trat ständig eine italienische Operntruppe auf, die auch die Aufgaben der „vokalen und instrumentalen Kammermusik“ erfüllte. Das Große Orchester wurde mit hochqualifizierten Musikern ergänzt. Laut Mooser bestand das Orchester 1748 aus 45 Instrumentalisten. Zusammen mit Araja kamen die Geiger G. Passerini, T. Porta - der Lehrer Changoschkins -, A. Vaccari und der Oboist Stazzi nach Russland. Auch russische Musiker traten auf - der hervorragende Lautenspieler T. Belogradski, der „die schwierigsten Soli und Konzerte mit der Kunst des großen Meisters spielte“ (252, 55), und I. Stepanowitsch.

Am 8. Juli 1746 berichtete die „St. Petersburger Wedomosti“ über eines der ersten öffentlichen Konzerte in Russland: „Mittags um 7 Uhr wird ein Gastbassist im Hause des Generals Sagrjasski, in der Nähe der deutschen Komödie, Musikkonzerte geben, zu denen diejenigen, die ihn hören wollen, gegen Zahlung von 1 Rubel pro Person in das Haus kommen können“. Der Name des Sängers ist nicht bekannt. Nach Ansicht der Forscher könnte es sich um Bass Fischer handeln, der 1747 St. Petersburg verließ<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Siehe: „St. Petersburger Wedomosti“, 1747, 27. März.

Das Konzert vom 8. Juli 1746 kann jedoch nicht als die erste Veranstaltung dieser Art angesehen werden. Schon früher, am 1. November 1745, erschien in den „St. Petersburger Wedomosti“ eine Anzeige über den Harfenisten I. Ch. Gochbriker, „der die Harfe sehr geschickt spielt und seine Dienste allen anbietet, die seine Musik hören oder

услуги всем охотникам желающим музыки его слушать или на оном инструменте учиться. Он живет на Васильевском острове, в доме господ баронов Строгановых». Можно не сомневаться, что Гохбрикер давал концерты в доме своих хозяев, больших любителей музыки. Дом Строгановых впоследствии, начиная с 70-х годов станет постоянным местом концертов.

В 1748 году в Петербурге были уже объявлены регулярные концерты: «По желанию некоторых охотников до музыки, здесь, по средам, по полудни с 7 часа, в доме князя Гагарина, на Адмиралтейской стороне в Большой Морской, против немецкого комедиального дому будут концерты по Итальянскому, Англинскому и Голландскому манеру. Со слушателей брано будет за человека по рублю, и никто без билета пущен быть туда не имеет, а петь станут на Итальянском, Русском, Англинском и Немецком языках, чего ради все знатные господа, купцы, мещане соблаговолят туда приходиться для слушанья, а пьяные, лакеи, бездельные женщины пусканы быть не имеют»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1748, 7 октября.

«Музыкальные среды» в доме Гагарина, очевидно, были первым серьезным мероприятием в организации постоянных концертов, в которых, надо полагать, принимали участие различные музыканты-профессионалы Петербурга и исполнялась разнообразная музыка. Постепенно образовался и контингент слушателей — петербургская знать, купцы, более зажиточные мещане, то есть прежде всего те слои общества, которые могли создать материальную базу для публичных концертов.

das Instrument erlernen wollen. Er wohnt auf der Wassiljewski-Insel im Herrenhaus des Barons Stroganow“. Es besteht kein Zweifel, dass Gochbriker im Haus seiner Herren, die große Musikliebhaber waren, Konzerte gab. Später, ab den 70er Jahren, wurde das Haus der Stroganows ein regelmäßiger Veranstaltungsort für Konzerte.

Im Jahr 1748 wurden in Sankt Petersburg bereits regelmäßige Konzerte angekündigt: „Auf Wunsch einiger Musikliebhaber finden hier mittwochs um die Mittagszeit ab 7 Uhr im Haus von Fürst Gagarin auf der Admiralitätsseite in der Großen Morskaja-Straße, gegenüber dem deutschen Komödienhaus, Konzerte im italienischen, englischen und niederländischen Stil statt. Den Zuhörern wird ein Rubel pro Person berechnet, und niemand wird ohne Eintrittskarte hineingelassen, und sie werden in italienischer, russischer, aglinischer und deutscher Sprache singen, weshalb alle edlen Herren, Kaufleute, Bürger sich bereit erklären werden, dorthin zu kommen, um zuzuhören, und Trunkenbolde, Lakaien, müßige Frauen werden nicht hineingelassen werden“<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1748, 7. Oktober.

Die „Musikalischen Mittwoche“ in Gagarins Haus waren offensichtlich die erste ernsthafte Veranstaltung von Dauerkonzerten, an denen vermutlich verschiedene Berufsmusiker aus St. Petersburg teilnahmen und eine Vielzahl von Musikstücken aufgeführt wurde. Allmählich bildete sich der Kreis der Zuhörer - der Petersburger Adel, die Kaufleute, die wohlhabenderen Bürger, d.h. in erster Linie jene Gesellschaftsschichten, die eine materielle Basis für öffentliche Konzerte schaffen konnten. Gewöhnliche

Простые люди, «служители» на концерты в знатный дом не допускались. Инициатором концертов в доме Гагарина Моозер называет скрипача Дж. Пассерини, который пробыл в Петербурге до 1750 года.

Следующее сообщение о концертах мы находим в газете уже в 1750 году: «На сей неделе, в четверток, в 9-м часу [28 июня] у госпожи Кернши в доме, где прежде были концерты у господина Бассерини, против Адмиралтейского лугу, играть будут концерты, а с персоны брано будет по рублю, но служители туда пусканы не будут, о чем чрез сие объявляется»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Там же, 1750, 26 июня.

Неизвестно, кто на этот раз давал концерт, ибо Пассерини уехал из Петербурга еще в феврале<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> См.: Там же, 2 и 27 февраля.

К сожалению, пресса совершенно не отразила концертную жизнь столиц в 50-х годах. Однако надо полагать, что музыкальные вечера в отдельных частных домах хотя и не часто, но проводились, не говоря уже о придворных концертах.

Таким образом, концертная практика в музыкальной жизни России первой половины XVIII века находилась еще в стадии зарождения. Развитие ее шло по двум линиям. С одной стороны, она была связана с официально-придворной жизнью: придворный оркестр, придворные композиторы и исполнители, отдельные приезжие гастролеры, игравшие в императорских покоях. Как правило, это были в основном немецкие и итальянские музыканты. С другой стороны, концертная жизнь

Меншей, „Diener“, durften die Konzerte im Adelshaus nicht besuchen. Mooser nennt den Geiger G. Passerini, der sich bis 1750 in St. Petersburg aufhielt, als Initiator der Konzerte in Gagarins Haus.

Bereits 1750 findet sich in der Zeitung die folgende Nachricht über Konzerte: „Diese Woche Donnerstag um 9 Uhr [28. Juni] bei Frau Kernscha in dem Hause, wo früher bei Herrn Basserini Konzerte waren, gegenüber der Admiralitätswiese, werden Konzerte gespielt, und von einer Person wird ein Rubel verlangt, aber die Dienerschaft wird nicht hineingelassen, was hiermit bekannt gemacht wird“.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ebenda, 1750, 26. Juni.

Es ist nicht bekannt, wer diesmal ein Konzert gab, da Passerini im Februar St. Petersburg verließ.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Siehe: Ebd., 2. und 27. Februar.

Leider spiegelt die Presse das Konzertleben der Hauptstadt in den 50er Jahren nicht wider. Leider spiegelt die Presse das Konzertleben in den Hauptstädten der 50er Jahre überhaupt nicht wider. Wir müssen aber davon ausgehen, dass musikalische Abende in einzelnen Privathäusern, wenn auch nicht häufig, so doch stattfanden, von höfischen Konzerten ganz zu schweigen.

Die Konzertpraxis im russischen Musikleben der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steckte also noch in den Kinderschuhen. Sie entwickelte sich in zwei Richtungen. Einerseits war sie mit dem offiziellen Hofleben verbunden: der Hofkapelle, den Hofkomponisten und -interpreten sowie einzelnen Gastmusikern, die in den kaiserlichen Gemächern spielten. In der Regel waren dies vor allem deutsche und italienische Musiker. Zum anderen wurde das Konzertleben durch die allgemeine Lebensweise in Russland bestimmt.

определялась общим укладом русского быта. Небольшие инструментальные ансамбли в домах богатых вельмож способствовали возникновению такой специфической формы, как крепостные оркестры, деятельность которых развернется во второй половине века.

Белым пятном в изучении русской музыкальной жизни на протяжении фактически всего века, а тем более первой его половины остается концертный репертуар. Никто из мемуаристов того времени не считал нужным отмечать, какая именно музыка исполнялась в концертах. Можно лишь предполагать, что большое место в них занимали произведения различных музыкантов и композиторов, находившихся тогда на придворной службе.

Организация первых концертов в России не имела других целей, кроме простого развлечения и приобщения к обиходу западноевропейской культурной жизни. Социальная и эстетическая функция этих «концертных увеселений» пока еще крайне ограничена. Но не надо забывать, что из этого круга слушателей выделились первые русские меломаны, владевшие исполнительским искусством и даже обладавшие творческими данными, каким был автор «российских песен» Г. Н. Теплов.

Иную картину дает вторая половина XVIII столетия, когда музыкальная жизнь России в новых условиях просветительства приобрела неизмеримо более широкий размах. Подъем русской литературы, искусства, образования, заметная демократизация общественной жизни — все это создавало твердую почву для развития концертного исполнительства, обращенного уже не к узкому кругу избранных, а к аудитории достаточно обширной и разнородной по своему социальному составу. Петербург — прежде

Kleine Instrumentalensembles in den Häusern wohlhabender Adliger trugen dazu bei, dass sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine spezifische Form wie die Leibeigenenorchester entwickelte.

Ein weißer Fleck in der Erforschung des russischen Musiklebens blieb fast während des gesamten Jahrhunderts und noch mehr in der ersten Hälfte das Konzertrepertoire. Keiner der damaligen Memoirenschreiber hielt es für nötig, die Art der in den Konzerten gespielten Musik anzugeben. Man kann nur vermuten, dass ein Großteil der Konzerte mit Werken verschiedener Musiker und Komponisten bestritten wurde, die damals im Dienst des Hofes standen.

Die Organisation der ersten Konzerte in Russland hatte keine anderen Ziele als die einfache Unterhaltung und die Einführung in das Alltagsleben der westeuropäischen Kultur. Die soziale und ästhetische Funktion dieser „Konzertunterhaltungen“ ist immer noch äußerst begrenzt. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass aus diesem Kreis von Zuhörern die ersten russischen Musikliebhaber hervorgingen, die in den darstellenden Künsten bewandert waren und sogar schöpferische Fähigkeiten besaßen, wie der Autor der „russischen Lieder“ G. N. Teplow.

Ein anderes Bild zeigt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als das russische Musikleben unter den neuen Bedingungen der Aufklärung einen unermesslichen Aufschwung nahm. Der Aufschwung der russischen Literatur, Kunst und Bildung sowie die spürbare Demokratisierung des gesellschaftlichen Lebens schufen eine solide Grundlage für die Entwicklung des Konzertwesens, das sich nun nicht mehr an einen kleinen Kreis Auserwählter, sondern an ein sozial breit gefächertes Publikum richtete. St. Petersburg, einst das einzige

единственный центр концертного исполнительства, притягивающий к себе лучшие силы, теперь разделяет эту привилегию со старой столицей — Москвой. Каждый из городов обретает свою специфику в музыкальной и театральной жизни того времени, что дает основание рассматривать эти явления самостоятельно, в отдельных обзорах.

## 2.

Общий социально-культурный подъем в России второй половины XVIII столетия по-разному отразился на музыкальном быте обеих столиц. Более официальный уклад общественной жизни Петербурга оказал свое влияние и на концертную практику того времени. По-прежнему пышные концерты украшали императорский быт. По-прежнему выступления приезжих виртуозов сопровождали обеды, карточную игру, придворные празднества. Вместе с тем новые просветительские тенденции общественной жизни способствовали развитию другой ветви музыкального исполнительства — публичных концертов.

Главным источником сведений о публичных концертах остаются «С.-Петербургские ведомости», хотя, к сожалению, сообщения эти далеко не полны. По утверждению П. Н. Столпянского, петербургская газета в период с 1769 по 1799 год упоминает о 137 концертах (225, 12).

Согласно данным прессы, регулярные концерты в столице начались лишь с конца 70-х годов. До этого времени они носили случайный, эпизодический характер.

В первых публичных концертах нередко принимали участие «разовые» музыканты-гастролеры, решившие удивить публику

Konzertzentrum, das die besten Kräfte anzog, teilt sich heute dieses Privileg mit der alten Hauptstadt Moskau. Jede der beiden Städte hat ihre eigenen Besonderheiten im Musik- und Theaterleben der damaligen Zeit, die es rechtfertigen, diese Phänomene in getrennten Berichten zu behandeln.

## 2.

Der allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Aufschwung Russlands in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte unterschiedliche Auswirkungen auf das Musikleben der beiden Hauptstädte. Der formellere Charakter des gesellschaftlichen Lebens in St. Petersburg wirkte sich auf die damalige Konzertpraxis aus. Opulente Konzerte schmückten noch das kaiserliche Leben. Auftritte von Gastvirtuosen begleiteten weiterhin Diners, Kartenspiele und höfische Feste. Gleichzeitig begünstigten die neuen aufklärerischen Tendenzen im öffentlichen Leben die Entwicklung eines weiteren Zweigs der Musikaufführung - der öffentlichen Konzerte.

Die wichtigste Quelle für Informationen über öffentliche Konzerte ist nach wie vor die „St. Petersburger Wedomosti“, obwohl diese Berichte leider bei weitem nicht vollständig sind. Nach P. N. Stolpjanski erwähnt die Petersburger Zeitung 137 Konzerte zwischen 1769 und 1799 (225, 12).

Laut Presseberichten finden in der Hauptstadt erst seit Ende der 70er Jahre regelmäßig Konzerte statt. Davor fanden sie nur gelegentlich und sporadisch statt.

Bei den ersten öffentlichen Konzerten traten häufig „einmalige“ Wandermusiker auf, die beschlossen, das Publikum mit der Vielseitigkeit ihrer

разносторонностью своих талантов, необычными инструментами или изобретениями. Так, например, уже известный в Петербурге арфист Х. Гохбрикер в сентябре 1762 года объявил, что он «будет играть на гарфе особого рода». А некий И. Шварц, приехавший в Петербург в 1763 году со своею «компаниею», играл на следующих инструментах: «на малом фиолете (?), на басу, на цитре и на треугольнике»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1763, 21 ноября.

А. Брандель, появившийся в столице в 1773 году, развлекал публику каким-то необыкновенным инструментом, который «тоном против гобоя подобен человеческому голосу и осьми футовым органам; оной инструмент при всяких концертах употребляем быть может, и на нем играют как на клавирах, весом в 6 футов, и Великоною с большую книгу»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1773, 18 октября.

Однако еще в конце 60-х годов «С.-Петербургские ведомости» поместили объявление о более серьезных концертах «в особливом плане». Подписку на эти концерты организовал в 1769 году, перед своим отъездом из России, известный композитор В. Манфредини, служивший капельмейстером в придворном оркестре. В марте 1769 года прошел первый цикл концертов Манфредини, в которых принимали участие лучшие из придворных камерных музыкантов. Газетные объявления не дали программы концертов, но Я. Штелин пишет, что в первом концерте «чуть ли не с большим восхищением, чем наемных музыкантов, слушали знатных дилетантов; среди них — трех

Talente, ungewöhnlichen Instrumenten oder Erfindungen zu überraschen. So kündigte beispielsweise der in St. Petersburg bereits bekannte Harfenist Ch. Gochbriker im September 1762 an, er werde „eine Harfe besonderer Art spielen“. Und ein gewisser I. Schwarz, der 1763 mit seiner „Gesellschaft“ nach St. Petersburg kam, spielte folgende Instrumente: „auf einer kleinen Violine (?), auf einem Bass, auf einer Zither und auf einer Triangel“<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1763, 21. November.

A. Brandel, der im Jahr 1773 in der Hauptstadt erschien, unterhielt das Publikum mit einem außergewöhnlichen Instrument, das „vom Ton her einer Oboe ähnelt, aber der menschlichen Stimme und einem acht Fuß großen Organ gleicht; dieses Instrument kann bei allen Konzerten verwendet werden, und darauf wird wie auf Klavieren gespielt, die sechs Fuß schwer sind und so groß wie ein großes Buch sind“<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> „Nachtrag zum St. Petersburger Wedomosti“, 1773, 18. Oktober.

Doch schon Ende der 1960er Jahre kündigten die „St. Petersburger Wedomosti“ ernsthaftere Konzerte „nach einem besonderen Plan“ an. Die Abonnements für diese Konzerte wurden 1769 vor seiner Abreise aus Russland von dem berühmten Komponisten V. Manfredini organisiert, der Kapellmeister der Hofkapelle war. Im März 1769 fand die erste Konzertreihe Manfredinis statt, an der die besten Kammermusiker des Hofes teilnahmen. J. von Staehlin schreibt, dass beim ersten Konzert „die adligen Dilettanten mit fast größerer Bewunderung gehört wurden als die angestellten Musiker; unter ihnen waren die drei Töchter des Geheimen Rats Teplov, die als Sängerinnen und am Cembalo auftraten, und sein Sohn, ein

дочерей тайного советника Теплова, выступавших в качестве вокальных исполнительниц и на клавесине, и сына его — скрипача, очень способного ученика Шкиати» (Скьятти). В концерте участвовали также А. А. и Л. А. Нарышкины, А. Б. Олсуфьев, Г. Н. Теплов и другие высшие чиновники. «Из придворных же музыкантов с большим успехом сыграл скрипичный концерт юный Поморский и Цан своим фаготом привел слушателей в восторг... Часто бывало, что зал и четыре смежных комнаты были полны слушателей — придворных дам, кавалеров, а также дворян и купцов города» (252, 138—139).

Концерты Манфредини продолжались и в апреле: «Прежде объявленный в особливом плане концерт начнется опять в будущий четверток, то есть 23 числа сего месяца, в том же доме и в те же часы, как предписано было прежде. Всех концертов будет шесть, а потому билет для пропуску в оные, который можно получить у г. Манфредини, коштовать будет 12 рублей, считать за каждый раз по 2 рубли»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1769, 21 апреля.

Но 23 апреля концерт не состоялся и затем дважды переносился. Характерно, что в объявлениях об этих концертах в конце стояла такая приписка: «К каждому концерту можно наперед взять билет за 2 рубля...» Таким образом, Манфредини, учредитель этих первых в Петербурге концертов, испытывал прежде всего материальные трудности. Подписку снизили с 30 до 12 рублей, и наконец решено было продавать билет на каждый концерт «по 2 рубля с персоны». Иначе, надо полагать, концерты могли принести их организатору только убыток. В июне Манфредини уехал из России.

Geiger, ein sehr fähiger Schüler von Schkiati“ (Skjatti). Dem Konzert wohnten auch A. A. und L. A. Naryschkin, A. B. Olsufjew, G. N. Teplow und andere hohe Beamte bei. „Von den Hofmusikern spielte der junge Pomorski mit großem Erfolg das Violinkonzert, und Zan begeisterte mit seinem Fagott.... Es geschah oft, dass der Saal und die vier angrenzenden Räume voll von Zuhörern waren - Damen und Herren des Hofes, sowie Adelige und Kaufleute der Stadt“ (252, 138-139).

Die Konzerte Manfredinis wurden im April fortgesetzt: „Das bereits im Sonderplan angekündigte Konzert wird am nächsten Donnerstag, dem 23. dieses Monats, im selben Haus und zu denselben Zeiten wie bisher fortgesetzt. Alle Konzerte werden sechs sein, und daher wird die Eintrittskarte, die bei Herrn Manfredini erhältlich ist, 12 Rubel kosten, zuzüglich 2 Rubel für jedes Mal.“<sup>10</sup>

<sup>10</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1769, 21. April.

Aber am 23. April fand das Konzert nicht statt und wurde dann zweimal verschoben. Es ist bezeichnend, dass die Ankündigungen dieser Konzerte mit folgendem Hinweis endeten: „Für jedes Konzert können Sie eine Karte für 2 Rubel im Vorverkauf erwerben...“. Manfredini, der Gründer dieser ersten Konzerte in St. Petersburg, hatte also vor allem mit materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Das Abonnement wurde von 30 auf 12 Rubel herabgesetzt, und schließlich wurde beschlossen, für jedes Konzert eine Karte „für 2 Rubel pro Person“ zu verkaufen. Andernfalls, so die Überlegung, würden die Konzerte für



Несмотря на все трудности, испытываемые композитором, эти концерты имели большое значение, ибо инициатором их был серьезный музыкант-профессионал, желавший вывести настоящую музыку за пределы придворного быта.

С этого года более или менее точно устанавливается время концертного сезона, а именно — дни великого поста, когда все театральные представления строго запрещались правительством.

Десять больших «итальянских и французских концертов» прошли и за время великого поста 1774 года, в доме Папанелопуля. Возможно, в какой-то степени они должны были продолжить хорошее начинание, заложенное В. Манфредини. Пресса, к сожалению не дает каких-либо сведений о них, и только лишь из одного сообщения в газете мы узнаем, что 27 марта 1774 года, «по желанию знатных особ» исполнялся «концерт славного Перголези „Stabat Mater“»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1774, 25 марта.

Осенью того же года в Петербурге появился один из первых наиболее значительных гастролеров-виртуозов, «искусный итальянский музыкант», талантливый скрипач Чиприано Кормьер. Под именем Чиприано он издавал сочиненные им концерты. Его первый концерт состоялся 6 октября, в доме вдовы Демутта<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Там же, 30 сентября.

Следующие два года, 1775 и 1776-й, не богаты сведениями. «Ведомости» за 1775 год упоминают только об одном концерте 16 апреля в

den Veranstalter nur ein Verlustgeschäft sein. Im Juni verließ Manfredini Russland.

Trotz aller Schwierigkeiten, mit denen der Komponist zu kämpfen hatte, waren diese Konzerte von großer Bedeutung, denn sie wurden von einem ernsthaften Berufsmusiker initiiert, der die echte Musik über die Grenzen des höfischen Lebens hinausführen wollte.

Ab diesem Jahr wird die Zeit der Konzertsaison mehr oder weniger genau festgelegt, insbesondere während der Fastenzeit, wenn alle Theateraufführungen strengstens von der Regierung verboten wurden.

Zehn große „italienische und französische Konzerte“ fanden ebenfalls in der großen Fastenzeit 1774 im Haus von Papanelopoulos statt. Vielleicht sollten sie in gewisser Weise die guten Bemühungen fortsetzen, die V. Manfredini begonnen hatte. Leider gibt die Presse darüber keine Auskunft, und wir erfahren nur aus einer Zeitungsnotiz, dass am 27. März 1774 „auf Wunsch edler Personen“ „ein Konzert des herrlichen „Stabat Mater“ von Pergolesi“ aufgeführt wurde<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1774, 25. März.

Im Herbst desselben Jahres trat einer der ersten der bedeutendsten virtuosen Wandermusiker, der „geschickte italienische Musiker“, der talentierte Geiger Cipriano Cormier, in St. Petersburg auf. Unter dem Namen Cipriano veröffentlichte er von ihm komponierte Konzerte. Sein erstes Konzert fand am 6. Oktober im Haus der Witwe Demutta statt<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Ebenda, 30. September.

Die beiden folgenden Jahre 1775 und 1776 sind nicht sehr informativ. Die „Wedomosti“ von 1775 erwähnen lediglich ein Konzert am 16. April im

Английском театре, «на котором будет девица Кнари и г. Андреоли петь, а г. Цейгер соло на скрипке играть. В оном концерте слышны будут важные и комические итальянские, французские и немецкие славнейшими мастерами сочиненные арии. Концерт начнется в 7 часов. Каждая особа платит по рублю». Из этих трех имен наиболее известно имя итальянского певца Джузеппе Андреоли, выступавшего в разных городах Европы — в Вене, Гамбурге, Любеке (см.: 265, 133).

В 1776 году концертной «ареной» завладел скрипач Лолли. «Славный скрипишной игрок» Антонио Лолли приехал в Петербург в 1773 году и здесь же поступил на службу в придворный оркестр. В 1776 году он дал три концерта, в которых исполнил свои сочинения<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Н. Ф. Финдейзен ошибочно указывает, что концертеую деятельность Лолли начал лишь в 80-х годах (232, 156).

Как композитору, Лолли принадлежат, согласно Моозеру, 5 сонат и дивертисмент для скрипки и баса, посвященные Г. А. Потемкину. В 1777 году итальянский скрипач уехал за границу, но в 1780 году вновь вернулся и в общей сложности, с краткими отъездами и возвращениями, прожил в России девять лет (см.: 265, 131, 163).

Начиная с 1777 года концертная жизнь Петербурга значительно оживилась. Конец 70-х и 80-е годы можно назвать периодом подъема и даже расцвета исполнительской концертной практики в столице. Общая просветительская тенденция русской общественной жизни способствовала активному выходу музыки за пределы узких рамок придворного быта.

Englischen Theater, „bei dem ein Mädchen Knari und Herr Andreoli singen werden und Herr Zeiger solo auf der Violine spielen wird. In diesem Konzert werden wichtige und komische italienische, französische und deutsche Arien, komponiert von den ruhmreichsten Meistern, zu hören sein. Das Konzert beginnt um 7 Uhr. Jeder zahlt einen Rubel“. Der berühmteste dieser drei Namen ist der des italienischen Sängers Giuseppe Andreoli, der in verschiedenen europäischen Städten - Wien, Hamburg, Lübeck - auftrat (siehe: 265, 133).

1776 übernahm der Geiger Lolli die „Arena“ des Konzerts. Der „ruhmreiche Geiger“ Antonio Lolli kam 1773 nach St. Petersburg, wo er sich dem Hoforchester anschloss. Im Jahr 1776 gab er drei Konzerte mit seinen Werken<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> H. F. Findeisen behauptet fälschlicherweise, Lolli habe erst in den 80er Jahren mit der Konzertierung begonnen (232, 156).

Als Komponist schrieb Lolli laut Mooser fünf Sonaten und ein Divertissement für Violine und Bass, das G. A. Potjomkin gewidmet ist. 1777 ging der italienische Geiger ins Ausland, kehrte aber 1780 zurück und lebte mit kurzen Ab- und Rückreisen insgesamt neun Jahre in Russland (siehe: 265, 131, 163).

Seit 1777 hat sich das Konzertleben in St. Petersburg erheblich belebt. Die späten 70er und 80er Jahre können als die Zeit des Aufschwungs, ja der Blüte der Konzerttätigkeit in der Hauptstadt bezeichnet werden. Die allgemeine Aufklärungstendenz im öffentlichen Leben Russlands begünstigte die aktive Ausbreitung der Musik über die engen Grenzen des höfischen Lebens hinaus.

В последней трети XVIII века развернули свою деятельность публичные театры, репертуар которых становился все более разнообразным — от характерных образцов модной тогда итальянской и французской комической оперы до национальных русских опер и комедий, все решительнее завоевывающих сцену. Театральные и придворные оркестры активно содействовали дальнейшему распространению и развитию инструментальной музыки. Тот факт, что на должность капельмейстеров' этих оркестров начиная с 60-х годов приглашались итальянские композиторы самого высокого профессионального «ранга», не мог не оказать положительного воздействия на развитие музыкальных вкусов петербургских слушателей. При Екатерине II в Петербурге служили такие известные мастера, как Б. Галуппи, Т. Траетта, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза. Появление этих прославленных итальянских композиторов на данном этапе становления русской композиторской школы сыграло важную стимулирующую роль. Вкусы и потребности русской аудитории выросли настолько, что ее уже не могли удовлетворить музыканты «средней руки». Итальянские маэстро способствовали и воспитанию национальных музыкальных кадров (напомним, что Галуппи —учитель Бортнянского), и развитию концертного исполнительства. Все они постоянно выступали не только как оперные дирижеры, но и как исполнители инструментальных программ. Их сочинения звучали, несомненно, и в отдельных публичных концертах (можно с уверенностью предположить, что часто исполнялись оперные арии Паизиелло, Галуппи, Чимарозы).

Характер концертов этой поры также изменился. И хотя попережнему

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden öffentliche Theater, deren Repertoire immer vielfältiger wurde - von charakteristischen Beispielen der damals in Mode gekommenen italienischen und französischen komischen Oper bis hin zu nationalen russischen Opern und Komödien, die sich zunehmend auf der Bühne durchsetzten. Theater- und Hoforchester trugen aktiv zur weiteren Verbreitung und Entwicklung der Instrumentalmusik bei. Die Tatsache, dass ab den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts italienische Komponisten von höchstem professionellem „Rang“ als Kapellmeister dieser Orchester eingeladen wurden, konnte sich nur positiv auf die Entwicklung des Musikgeschmacks des Petersburger Publikums auswirken. Unter Katharina II. wirkten in St. Petersburg so berühmte Meister wie B. Galuppi, T. Traetta, G. Paisiello und D. Cimarosa. Das Erscheinen dieser berühmten italienischen Komponisten spielte in dieser Phase der Entstehung der russischen Kompositionsschule eine wichtige stimulierende Rolle. Der Geschmack und die Bedürfnisse des russischen Publikums waren so gewachsen, dass sie von den „bürgerlichen“ Musikern nicht mehr befriedigt werden konnten. Die italienischen Maestros trugen sowohl zur Ausbildung des nationalen Musikpersonals (Galuppi war Lehrer von Bortnjanski) als auch zur Entwicklung des Konzertwesens bei. Sie alle traten nicht nur als Operndirigenten auf, sondern auch als Interpreten von Instrumentalprogrammen. Ihre Kompositionen wurden zweifellos auch in einzelnen öffentlichen Konzerten aufgeführt (es ist anzunehmen, dass die Opernarien von Paisiello, Galuppi und Cimarosa häufig gespielt wurden).

Auch der Charakter der Konzerte änderte sich in dieser Zeit. Zwar gehörte

концертная эстрада принадлежала гастролерам-иностранцам, но ими все больше становились не случайные «искатели счастья», а серьезные музыканты-виртуозы, нередко стяжавшие общеевропейскую славу. Такими были аббат Фоглер, пианист-виртуоз И. В. Геслер, скрипач Ф. Сартори, певец и клавесинист А. Б. Сартори (учитель Фомина в музыкальных классах Академии художеств), знаменитая певица Л. Р. Тоди, композитор и клавесинист И. Г. В. Пальшау, контрабасист Й. Кемпфер и др.

Уже в 1770 году несколько концертов дал Феличе Сартори — «недавно приехавший некоторый известный виртуоз». Два его концерта состоялись в апреле в доме графа Ягужинского. Сартори намеревался в своих концертах играть «на скрипке разные сонаты и концерты. А для большего прославления сего концерта соучаствовать будут в том следующие славные виртуозы, а именно, г. Саторини, девица Агафья Петровна, г. Палчаур [Пальшау], г. Бахман, г. Михель и г. Фиорилло»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1777, 31 марта.

Приведенное характерное объявление дает возможность установить обычный тип концерта последней трети XVIII века. Это были, чаще всего, смешанные концерты, в которых принимали участие исполнители разных специальностей (струнники, духовики, пианисты, вокалисты). Среди перечисленных «виртуозов» — имена солидных, известных в то время музыкантов: композитора и пианиста Пальшау, скрипача Фиорилло. Правда, нельзя установить, какой именно Бахман выступал тогда перед петербургской публикой — виолончелист или валторнист, однако оба они

die Konzertbühne nach wie vor den ausländischen Gastmusikern, doch wurden diese immer mehr von gelegentlichen „Glücksrittern“ zu ernstzunehmenden Virtuosen, die es oft zu europäischem Ruhm brachten. Zu ihnen gehörten Abt Vogler, der Klaviervirtuose I. W. Häßler, der Geiger F. Sartori, der Sänger und Cembalist A. B. Sartori (Fomins Lehrer in den Musikklassen der Akademie der Künste), der berühmte Sänger L. R. Todi, der Komponist und Cembalist I. G. W. Palschau, der Kontrabassist J. Kempfer und andere.

Bereits 1770 gab Felice Sartori, „ein kürzlich angekommener berühmter Virtuose“, mehrere Konzerte. Zwei seiner Konzerte fanden im April im Haus des Grafen Jaguschinskij statt. Sartori wollte in seinen Konzerten „verschiedene Violinsonaten und -konzerte“ spielen. Und zur weiteren Verherrlichung dieses Konzerts werden folgende glorreiche Virtuosen daran teilnehmen, nämlich die Herren Satorini, das Mädchen Agafja Petrowna, Herr Paltschaur [Palschau], Herr Bachmann, Herr Michel und Herr Fiorillo“<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1777, 31. März.

Diese charakteristische Ankündigung lässt den im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts üblichen Konzerttyp erkennen. Es handelte sich zumeist um gemischte Konzerte, an denen Künstler verschiedener Disziplinen (Streicher, Bläser, Pianisten, Sänger) teilnahmen. Unter den aufgeführten „Virtuosen“ finden sich die Namen solider und bekannter Musiker der Zeit: der Komponist und Pianist Palschau, der Geiger Fiorillo. Ob Bachmann Cellist oder Hornist war, lässt sich nicht feststellen, aber beide waren zu ihrer Zeit sehr erfolgreich.

пользовались в то время  
значительным успехом.

В последнем концерте сезона — 2 октября 1777 года — Ф. Сартори играл в один вечер с не менее известным в России фэготистом Э. Пулло. Возможно, что скрипач принимал участие и в концерте 18 сентября, вместе с тем же Пулло, клавесинистом Пальшау, итальянским певцом Порри и др.<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1777, 15 сентября.

Осенью следующего года (2 и 23 октября) состоялись концерты Антона Блазиса Сартори, певца и клавесиниста, капельмейстера Академии художеств (до 1782 года) и немецкого театра. Сартори был, по-видимому, настоящим мастером вокала, ибо в газетном объявлении имеется «сенсационная», для большего привлечения публики, приписка: «Если кто из охотников до музыки пожелает принести с собою из труднейших каких арий, то он готов петь оную без всякого к тому прнуготовления»<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1778, 28 сентября. Во втором своем концерте А. В. Сартори выступал и как клавесинист («играл на флигеле», то есть на клавесине). Помимо итальянских арий, которые он также пел в концерте 23 октября 1778 года, в его программе был дуэт «славного Жардинн».

С конца 70-х годов в Петербурге появились энтузиасты — организаторы публичных концертов, желавшие придать исполнительской практике важный просветительский смысл. Именно таким оказался французский скрипач Л. А. Пезибль. В течение нескольких лет, преодолевая огромные трудности, он активно

Im letzten Konzert der Saison - 2. Oktober 1777 - spielte F. Sartori am selben Abend mit dem nicht weniger berühmten russischen Fagottisten E. Pullo. Es ist möglich, dass der Geiger auch an dem Konzert vom 18. September teilnahm, zusammen mit demselben Pullo, dem Cembalisten Palschau, dem italienischen Sänger Porri und anderen<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1777, 15. September.

Im darauf folgenden Herbst (2. und 23. Oktober) wurden Konzerte von Anton Blasis Sartori, Sänger und Cembalist, Kapellmeister der Akademie der Künste (bis 1782) und des deutschen Theaters, gegeben. Sartori war offenbar ein wahrer Meister des Gesangs, denn in der Zeitungsankündigung findet sich als „Sensation“, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhöhen, die Aufschrift: „Wenn einer der Musikliebhaber eine der schwierigsten Arien mitbringen will, ist er bereit, sie ohne jede Vorbereitung zu singen“<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> „Nachtrag zur St. Petersburg Wedomosti“, 1778, 28. September. In seinem zweiten Konzert trat A. W. Sartori auch als Cembalist auf („spielte am Flügel“, d. h. auf dem Cembalo). Neben italienischen Arien, die er auch im Konzert vom 23. Oktober 1778 sang, stand ein Duett des „ruhmreichen Jardin“ auf seinem Programm.

Ab Ende der 70er Jahre tauchten in St. Petersburg enthusiastische Organisatoren öffentlicher Konzerte auf, die der Aufführungspraxis eine wichtige pädagogische Bedeutung geben wollten. Der französische Geiger L. A. Paisible war einer von ihnen. Über mehrere Jahre hinweg förderte er unter enormen Schwierigkeiten eine Vielfalt

пропагандировал разнообразную музыку итальянских, французских и немецких композиторов. В первый сезон начатые им концерты постигла серьезная неудача: выступления постоянно отменялись из-за недостаточных сборов, В 1778 году с точностью можно установить только один концерт, 26 октября, в котором сам Пезибль выступил вместе с итальянскими певцами и пианисткой Ле Саж. Лишь в следующем году французскому музыканту удалось развернуть свою деятельность более широко. Его концерты 1779 года приобрели даже вполне определенную тенденцию — стремление пропагандировать крупные хоровые сочинения ораториального Жанра. В «Прибавлении к С.-Петербургским ведомостям» 12 февраля 1779 года сообщалось: «Г. Virtuoz Пезибль будет во весь пост дважды в неделю, то есть по вторникам и пятницам, представлять оратории новейшего сочинения на французском языке с большою музыкаю, и оные начнутся со вторника, то-есть с 17 числа».

В течение великого поста 1779 года Пезибль дал восемь концертов, в которых были исполнены оратории «Stabat Mater» Перголези, «Te Deum» Грауна, «Salve Regina» Хассе и «Страсти» Йоммелли.

Концерты Пезибля открылись исполнением оратории «Stabat Mater» Перголези, прозвучавшей дважды— 18 и 22 февраля.

26 февраля в доме графа Строганова концерт начался ораторией Грауна «Te Deum». При этом «С.-Петербургские ведомости» дали очень «пышное» объявление и аттестовали «Te Deum» как сочинение «с хорами гораздо многолюднейшими тех, каковы были в последней оратории»<sup>17</sup>.

von Musik italienischer, französischer und deutscher Komponisten. In der ersten Saison erlitten die von ihm ins Leben gerufenen Konzerte einen herben Rückschlag: immer wieder mussten Aufführungen wegen unzureichender Gagen abgesagt werden. Für 1778 ist nur ein Konzert am 26. Oktober belegt, bei dem Paisible selbst mit italienischen Sängern und dem Pianisten Lesage auftrat. Erst im folgenden Jahr konnte der französische Musiker seine Aktivitäten ausweiten. Seine Konzerte von 1779 lassen sogar eine ganz bestimmte Tendenz erkennen, nämlich den Wunsch, große Chorwerke des oratorischen Genres zu fördern. In einem „Nachtrag zu den St. Petersburger Wedomosti“ vom 12. Februar 1779 heißt es: „Herr Virtuose Paisible wird zweimal wöchentlich, d.h. dienstags und freitags, Oratorien der neuesten Komposition in französischer Sprache mit großer Musik aufführen, und sie werden am Dienstag, d.h. vom 17. an, beginnen“.

Während der großen Fastenzeit von 1779 gab Paisible acht Konzerte, in denen die Oratorien „Stabat Mater“ von Pergolesi, „Te Deum“ von Graun, „Salve Regina“ von Hasse und die Passion von Jommelli aufgeführt wurden.

Die Paisible-Konzerte wurden mit der Aufführung des Oratoriums „Stabat Mater“ von Pergolesi eröffnet, das am 18. und 22. Februar zweimal aufgeführt wurde.

Am 26. Februar begann das Konzert im Haus des Grafen Stroganow mit dem Oratorium „Te Deum“ von Graun. Die „St. Petersburger Wedomosti“ kündigte es sehr „üppig“ an und beschrieb das „Te Deum“ als ein Werk „mit Chören, die viel bescheidener sind als die des letzten Oratoriums“<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1779, 26 февраля.

Очевидно, в этот вечер исполнялась только первая часть оратории Грауна, ибо 1 марта, на сей раз в доме графа Воронцова, Пезибль «производил другую половину» оратории «Te Deum» с большим хором <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Там же, 1 марта.

5 марта 1779 года в программе стояла оратория «Salve Regina» Хассе, в которой пел Порри, а 8 марта исполнялись «Страсти» Йоммелли с участием певцов Баббини, Порри, Понлавиля и певицы Цезарини <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Там же, 5 марта.

Во всех концертах участвовал и сам Пезибль, игравший на скрипке свои сочинения, а вместе с ним выступали также певцы французской труппы — Дефуа, Понлавиль, Флери.

Параллельно с концертами Пезибля публичные концерты происходили в доме князя Г. А. Потемкина. Они устраивались преимущественно силами итальянских певцов. 16 марта 1779 года там исполнялись «арии новейших сочинений и концерт на флейтах», а 23 марта звучали какие-то «славные хоры», а также «соло на флейтраверсе и виолоичеле».

Осень 1779 года принесла новый цикл концертов. Среди них заслуживает внимания выступление А. Б. Сартори, сыгравшего «клавикортной концерт сочинения г. Баха». Концерт проходил при участии «полного оркестра», певицы Гаук и валторниста Бобровского. Здесь впервые появляется имя Баха, очевидно, Филиппа Эмануэля. Валторнист же Бобровский исполнял концерт чешского композитора Пунте,

<sup>17</sup> „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1779, 26. Februar.

Offenbar wurde an diesem Abend nur der erste Teil von Grauns Oratorium aufgeführt, denn am 1. März, diesmal im Haus des Grafen Woronzow, führte Paisible „die andere Hälfte“ des Oratoriums „Te Deum“ mit einem großen Chor auf<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Ebenda, 1. März.

Am 5. März 1779 stand Hasses Oratorium „Salve Regina“ auf dem Programm, in dem Porri sang, und am 8. März wurde die „Passion“ von Iommelli mit den Sängern Babbini, Porri, Ponlavage und dem Sänger Cesarini aufgeführt <sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Ebenda, 5. März.

Paisible selbst nahm an allen Konzerten teil und spielte seine eigenen Kompositionen auf der Violine, und die Sänger der französischen Truppe - Defois, Ponlavage, Fleury - traten ebenfalls mit ihm auf.

Parallel zu den Paisible-Konzerten fanden im Haus des Fürsten G. A. Potjomkin öffentliche Konzerte statt. Sie wurden hauptsächlich von italienischen Sängern veranstaltet. Am 16. März 1779 wurden „Arien aus den neuesten Kompositionen und ein Flötenkonzert“ aufgeführt, am 23. März einige „herrliche Chöre“ sowie „Soli auf der Traversflöte und dem Cello“.

Der Herbst 1779 brachte eine neue Reihe von Konzerten. Besonders erwähnenswert ist der Auftritt von A. B. Sartori, der „ein Clavichordkonzert nach einem Werk von Herrn Bach“ spielte. Das Konzert wurde unter Mitwirkung eines „vollen Orchesters“, des Sängers Gauck und des Hornisten Bobrowski aufgeführt. Hier taucht zum ersten Mal der Name von Bach auf, offenbar Philip Emanuel. Der französische Hornist Bobrowski hingegen spielte ein Konzert

настоящее имя которого было, как сообщает Моозер, Иоганн Штих (265, 237).

В ноябрьских концертах снова появился Пезибль, обещавший дать пять концертов по подписке. Однако по неизвестным причинам они не состоялись, и лишь 18 и 20 декабря «в Перкиновом доме против Адмиралтейства» исполнялась оратория «Les Israélites sur la montagne d'Orèbe», сочиненная самим Пезиблем, с участием певцов Комаскино и Порри.

Пезибль хотел придать публичным концертам более широкий размах, не имея для этого ни поддержки, ни материальной основы. Естественно, что в условиях того времени все просветительские начинания этого энтузиаста потерпели фиаско. Тем не менее деятельность Пезибля продолжалась и в 80-х годах. В ноябре и декабре 1780 года он принял участие в нескольких концертах, а затем, весной 1782 года вновь объявил два концерта — 31 марта и 7 апреля, которым не суждено было состояться: 30 марта 1782 года Пезибль покончил жизнь самоубийством. Так трагически оборвалась жизнь французского музыканта, внесшего немалый вклад в культурную жизнь России.

Концерты 80-х годов в целом дают сложную картину, не поддающуюся точной систематизации. Случайные исполнители, сборные программы чередовались с калейдоскопической пестротой. Нередко иностранные гастролеры, осаждавшие северную столицу, лишь однажды в сезон показывались петербургской публике, а затем исчезали бесследно. Примечательно, в то же время, что «С.-Петербургские ведомости» за это десятилетие поместили более 50 сообщений о различных концертах (в 90-х годах их количество снизилось до 36). Разумеется, эта цифра не является точной, так как концертов за

des tschechischen Komponisten Punte, der, wie Mooser berichtet, eigentlich Johann Schtich hieß (265, 237).

Bei den Novemberkonzerten trat Paisible erneut auf und versprach, fünf Konzerte im Abonnement zu geben. Aus unbekanntem Gründen fanden sie jedoch nicht statt, und erst am 18. und 20. Dezember wurde „im Perkin-Haus gegenüber der Admiralität“ das von Paisible selbst komponierte Oratorium „Les Israélites sur la montagne d'Orèbe“ mit den Sängern Comasquino und Porri aufgeführt.

Paisible wollte öffentliche Konzerte verbreiten, hatte dafür aber weder Unterstützung noch eine materielle Grundlage. Natürlich scheiterten unter den damaligen Bedingungen alle pädagogischen Bemühungen des Enthusiasten. Dennoch setzte Paisible seine Aktivitäten bis in die 80er Jahre fort. Im November und Dezember 1780 nahm er an mehreren Konzerten teil, und im Frühjahr 1782 kündigte er erneut zwei Konzerte an - am 31. März und am 7. April -, die nicht stattfinden sollten: am 30. März 1782 beging Paisible Selbstmord. Damit endete auf tragische Weise das Leben des französischen Musikers, der einen wesentlichen Beitrag zum kulturellen Leben Russlands geleistet hatte.

Die Konzerte der 80er Jahre bieten insgesamt ein komplexes Bild, das sich einer genauen Systematisierung entzieht. Zufällige Interpreten und zusammengestellte Programme wechselten sich mit einer kaleidoskopischen Vielfalt ab. Es war nicht ungewöhnlich, dass ausländische Tourneekünstler, die die nördliche Hauptstadt belagerten, dem Petersburger Publikum nur einmal pro Saison vorgestellt wurden und dann spurlos verschwanden. Gleichzeitig ist es bemerkenswert, dass die „St. Petersburger Wedomosti“ in diesem Jahrzehnt mehr als 50 Berichte über verschiedene Konzerte veröffentlichte



этот период происходило гораздо больше. Продолжались они непрерывно и при дворе. При всей сложности исторической обстановки концертная жизнь России 80-х годов явно обнаруживает ту просветительскую тенденцию, которой суждено было укрепиться в будущем XIX веке. Нам не известно количество концертов основанного еще в 1772 году Петербургского музыкального общества, которое в 80-е годы работало достаточно активно и постоянно объявляло свой концертный сезон с сентября по май. Появлялись энтузиасты, устраивавшие «тематические» концерты. К ним относятся Пезибль и Лолли. В 80-х годах возник и новый тип «концерта-интермедии», с выступлениями артистов в антракте оперного спектакля или после него. В таких концертах несколько раз выступали мандолинист Занебони (15 апреля 1781 года, в один вечер с оперой Паизиелло «Севильский цирюльник»), скрипач Лолли (в опере Перголези «Служанка—госпожа», 10 декабря 1782 года). Продолжали свое существование и так называемые концерты «по подписке», начатые в свое время Манфредини. Так, например, в течение великого поста 1782 года подобные «подписные» концерты происходили раз в неделю в так называемом Литеральном кабинете.

Попытаемся же хотя бы в общих чертах наметить хронику концертов этого времени.

Интересным был сезон 1780 года, в котором участвовали различные исполнители. Знаменательно, что только в этом сезоне в программах появились ; имена русских музыкантов-профессионалов и произведения русских композиторов. Обычные концерты великого поста открыл на этот раз известный русский скрипач и композитор Иван

(in den 90er Jahren sank ihre Zahl auf 36). Natürlich ist diese Zahl nicht korrekt, da es in dieser Zeit viel mehr Konzerte gab. Auch bei Hofe gingen sie ununterbrochen weiter. Bei aller Komplexität der historischen Situation zeigt das Konzertleben Russlands in den 80er Jahren deutlich die aufklärerische Tendenz, die sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts noch verstärken sollte. Die Zahl der Konzerte der bereits 1772 gegründeten St. Petersburger Musikgesellschaft, die in den 80er Jahren sehr aktiv war und ständig ihre Konzertsaison von September bis Mai ankündigte, ist uns nicht bekannt. Es gab Enthusiasten, die „thematische“ Konzerte organisierten. Dazu gehörten Paisible und Lolli. In den 80er Jahren entstand eine neue Art von „Intermedia-Konzerten“, bei denen Künstler in der Pause einer Operaufführung oder im Anschluss daran auftreten. Der Mandolinist Saneboni (15. April 1781, am selben Abend wie Paisiellos Oper „Der Barbier von Sevilla“) und der Geiger Lolli (in Pergolesis Oper „Die Magd als Herrin“, 10. Dezember 1782) traten mehrmals in solchen Konzerten auf. Auch die sogenannten Abonnementkonzerte, die Manfredini zu seiner Zeit ins Leben gerufen hatte, blieben bestehen. So fanden beispielsweise in der Fastenzeit 1782 einmal wöchentlich solche „Abonnements“-Konzerte“ im sogenannten Literarischen Kabinett statt.

Versuchen wir, die Chronik der Konzerte aus dieser Zeit zu skizzieren.

Die Saison 1780 war eine interessante Saison, an der verschiedene Künstler teilnahmen. Es ist bezeichnend, dass nur in dieser Saison die Namen russischer Berufsmusiker und Werke russischer Komponisten in den Programmen auftauchten. Die üblichen Konzerte der Großen Fastenzeit wurden diesmal von dem berühmten russischen Geiger und Komponisten Iwan

Хандошкин, выступавший трижды—8 марта, 12 марта и 22 марта. Но если о концертах иностранных артистов пресса того времени сообщала достаточно развернуто и пышно, то объявления о концертах Хандошкина весьма лаконичны. Так, о первом его концерте говорится: «В воскресенье, 8-го числа сего месяца дан будет на Немецком театре концерт, в котором г. Хандошкин будет играть концерт на скрипке, а госпожа Гонзалес [М. Гонзалес] и Сартори петь Русские и Итальянские арии»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1780, 6 марта.

Следующие же два объявления лишь гласят о том, что «г. Хан дошкин будет играть соло на расстроенной (то есть перестроенной.—А. С.) скрипиче»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1780, 10 марта.

В 1780 году в Россию вновь приехал скрипач Лолли, возобновивший активную концертную деятельность в Петербурге. Так, с 19 марта он объявил три духовных концерта в доме князя Потемкина. В них участвовали придворные малолетние певчие и четыре хора, а в качестве солистов выступали Комаскино, Баббини, Порри. Исполнялись хоровые произведения Паизиелло («большой кантат») и арии — очевидно, из его опер. Сам же Лолли играл на скрипке свои сочинения <sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Там же.

Продолжали концерттировать и итальянские артисты, давшие пять концертов в доме Вольного экономического общества.

Новый цикл концертов состоялся осенью. 3 октября объявил свой

Chandoschkin eröffnet, der dreimal auftrat - am 8. März, am 12. März und am 22. März. Doch während die Presse damals über die Konzerte ausländischer Künstler recht ausführlich und überschwänglich berichtete, waren die Ankündigungen über Chandoschkins Konzerte eher lakonisch. So hieß es über sein erstes Konzert: „Am Sonntag, den 8. dieses Monats, findet im Deutschen Theater ein Konzert statt, in welchem Herr Chandoschkin ein Violinkonzert spielt und Frau Gonzales [M. Gonsales] und Sartori russische und italienische Arien singen werden“<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1780, 6. März.

In den nächsten beiden Ankündigungen hieß es lediglich, dass „Herr Chandoschkin ein Solo auf einer angeschlagenen (d.h. umgebauten, A. S.) Violine spielen wird“<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1780, 10. März.

1780 kam der Geiger Lolli wieder nach Russland und nahm eine rege Konzerttätigkeit in St. Petersburg wieder auf. So kündigte er für den 19. März drei geistliche Konzerte im Haus des Fürsten Potjomkin an. An ihnen nahmen minderjährige Hofsänger und vier Chöre teil, mit Comaschino, Babbini und Porri als Solisten. Es wurden Chorwerke von Paisiello („Große Kantate“) und Arien - natürlich aus seinen Opern - aufgeführt. Lolli selbst spielte seine eigenen Kompositionen auf der Violine <sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Ebenda.

Auch die italienischen Künstler setzten ihre Konzerttätigkeit fort und gaben fünf Konzerte im Haus der Freien Wirtschaftlichen Gesellschaft.

Im Herbst fand eine neue Reihe von Konzerten statt. Am 3. Oktober kündigte

концерт приехавший в Россию известный немецкий кларнетист Иозеф Бер (Беер), неоднократно выступавший в течение всего десятилетия. В первых своих концертах он намеревался выступить вместе с итальянскими певцами и известным нам скрипачом Пезиблем, в доме Потемкина. Однако по неизвестным причинам концерты состоялись лишь 1 и 8 ноября. Характерно, что и в них исполнялись какие-то русские арии<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Там же, 30 октября.

Беер служил в оркестре императорских театров (с 1783 года), с ним был заключен контракт на три года «как для опер, так и для концертов и для застолий». Солидное по тому времени вознаграждение — 1600 рублей в год — было назначено ему как концертмейстеру первого оркестра (см.: 265, 364—366). В течение нескольких лет он выступал с концертами и в Петербурге и в Москве.

Еще большую известность завоевал Антон Булландт — чешский музыкант, фаготист, автор ряда комических опер, одна из которых — «Сбитенщик» — стала очень популярной на русской сцене. Как композитор выступил он и в сезоне 1780 года, о чем появилось следующее объявление; «Приехавший сюда недавно Virtuoz на фаготе и сочинитель г. Булльянт уведомляет почтенную публику, что он 20 числа сего месяца [ноября] на здешнем Немецком театре в концерте будет играть новейший штуки своего сочинения»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Там же, 13 ноября.

Менее интенсивным оказался концертный сезон 1781 года. В «С.-Петербургских ведомостях» отмечены всего 5 концертов, два из них — в

der berühmte deutsche Klarinettist Josef Bähr, der im Laufe des Jahrzehnts mehrfach in Russland aufgetreten war, sein Konzert an. In seinen ersten Konzerten wollte er zusammen mit italienischen Sängern und dem uns bekannten Geiger Paisible im Haus Potjomkin auftreten. Aus unbekanntem Gründen fanden die Konzerte jedoch nur am 1. und 8. November statt. Bezeichnenderweise enthielten sie auch einige russische Arien<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Ebenda, 30. Oktober.

Bähr diente im Orchester der kaiserlichen Theater (seit 1783), bei ihm wurde für drei Jahre ein Vertrag „für Opern, Konzerte und Feste“ abgeschlossen. Eine für die damalige Zeit beachtliche Vergütung - 1600 Rubel pro Jahr - wurde ihm als Konzertmeister des ersten Orchesters zugewiesen (siehe: 265, 364-366). Mehrere Jahre lang gab er Konzerte in St. Petersburg und Moskau.

Anton Bullandt, ein tschechischer Musiker, Fagottist und Autor mehrerer komischer Opern, von denen eine, „Der Sbitenverkäufer“, auf der russischen Bühne sehr beliebt wurde. In der Saison 1780 trat er auch als Komponist auf, worüber folgende Ankündigung erschien: „Herr Bullandt, ein Fagottvirtuose und Komponist, der vor kurzem hier angekommen ist, benachrichtigt das verehrte Publikum, dass er am 20. dieses Monats [November] im hiesigen Deutschen Theater in einem Konzert das neueste Stück seiner Komposition spielen wird“<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Ebenda, 13. November.

Die Konzertsaison des Jahres 1781 erwies sich als weniger intensiv. In den „St. Petersburger Wedomosti“ wurden nur 5 Konzerte vermerkt, zwei davon

великий пост, 11 и 14 марта, когда в «спектакельном доме маленьких французских комедиантов» выступили придворные певцы, исполнившие арии из опер Арайи, Пиччинни, Паизиелло, а также фэготист Булландт и скрипач Г. Пуньяни, который путешествовал по Европе вместе со своим учеником Дж. Виотти.

В ноябре дважды показал свое искусство контрабасист Иозеф Кемпфер, первый виртуоз на этом инструменте. Уроженец Венгрии, он служил в капелле князя Эстергази, под руководством Гайдна. Кемпфер значительно усовершенствовал технику игры на своем инструменте, которому дал выразительное название «Голиаф», и был в то время единственным исполнителем, извлекавшим флажолеты на контрабасе. Концертные поездки он совершал с 1776 года и по дороге в Россию дал два концерта в Варшаве, где исполнял транспонированные для контрабаса скрипичные концерты Вангаля и Гайдна (см.: 265, 384—385). Возможно, что эти произведения он играл и в Петербурге.

Наиболее богатым событиями оказался концертный сезон 1782 года. «С.-Петербургские ведомости» в общей сложности упоминают о десяти концертах. Среди них интересными были три выступления: замечательного скрипача и композитора, виртуоза на виоль д'амур А. Ф. Тица и клавесиниста Е. Цирлейна, ученика Ф. Э. Баха (19 февраля); знаменитого чешского музыканта Никиша, игравшего 18 марта на педальной арфе, и скрипача Фишера, принимавшего участие в концертах еще в октябре 1781 года и несколько раз выступившего весной этого сезона, вместе с Кемпфером.

Отличительной особенностью сезона следующего, 1783 года было исполнение крупных вокально-инструментальных сочинений. 14

während der großen Fastenzeit am 11. und 14. März, als Hof-Sänger im „Theaterhaus der kleinen französischen Komödianten“ auftraten und Arien aus den Opern von Araja, Piccinni, Paisiello sangen. Es traten auch der Fagottist Bullandt und der Geiger G. Pugnani auf, letzterer reiste gemeinsam mit seinem Schüler J. Viotti durch Europa.

Im November trat zweimal der Kontrabassist Josef Kempfer auf, der erste Virtuose auf diesem Instrument. Der gebürtige Ungar diente unter Haydn in der Kapelle des Fürsten Esterhazy. Kempfer verbesserte die Technik seines Instruments, dem er den bezeichnenden Namen „Goliath“ gab, erheblich und war zu dieser Zeit der einzige Künstler, der Flageoletts auf dem Kontrabass spielen konnte. Ab 1776 unternahm er Konzertreisen, und auf dem Weg nach Russland gab er in Warschau zwei Konzerte, bei denen er Violinkonzerte von Wangal und Haydn für Kontrabass bearbeitete (siehe: 265, 384-385). Möglicherweise spielte er diese Werke auch in St. Petersburg.

Die Konzertsaison 1782 war die ereignisreichste. Die „St.-Petersburger Wedomosti“ erwähnt insgesamt zehn Konzerte. Darunter waren drei Auftritte interessant: der bemerkenswerte Geiger und Komponist, Virtuose auf der Viola d'amore A. F. Titz und Cembalist E. Zierlein, ein Schüler von F. E. Bach (19. Februar); der berühmte tschechische Musiker Nikisch, der am 18. März auf der Pedalarfe spielte; und der Geiger Fischer, der bereits im Oktober 1781 an Konzerten teilnahm und im Frühjahr dieser Saison mehrmals zusammen mit Kempfer auftrat.

Ein besonderes Merkmal der nächsten Saison 1783 war die Aufführung von großen Vokal- und Instrumentalwerken. Am 14. Januar beispielsweise wurde

января, например, публика познакомилась с мелодрамой чешского композитора И. Бенды «Ариадна на острове Наксос». Как известно, именно от этого сочинения во многом отталкивался Е. И. Фомин, создавая своего «Орфея». В марте 1783 года дважды исполнялась оратория итальянского композитора А. Прати «Иосиф Узнанный», на текст знаменитого либреттиста Метастазео<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> А. Прати приехал в Россию по приглашению великого князя Павла Петровича (будущего императора), который услышал его во время своего путешествия по Европе. Пение и прекрасная манера игры на клавесине этого замечательного музыканта пленили высоких императорских особ. Несколько своих романсов Прати посвятил великой княгине Марии Федоровне. В России - Прати написал еще одну ораторию — «Жоас — царь Индийский» (см.: 265, 398 — 399).

Среди инструменталистов, игравших в концертах этого сезона, были уже упомянутые валторнист Бахман, скрипач Лолли, приехавшие из Вены флейтисты («флейттраверсисты») братья Турнеры.

Событием в музыкальной жизни Петербурга явилось исполнение сочинения особого жанра — батальной музыки, продемонстрированной приехавшим в 1784 году немецким музыкантом И. Ф. Клефлером. Его «Музыкальное сражение» имело большой успех в разных европейских городах — Лондоне, Берлине, Копенгагене, Кенигсберге. С пышностью оно обставлено было и в русских столицах (подробнее см. в следующем разделе главы).

В том же сезоне 1784 года продолжали свою деятельность

dem Publikum das Melodram „Ariadne auf der Insel Naxos“ des tschechischen Komponisten J. Benda dargeboten. Bekanntlich ließ sich J. I. Fomin von diesem Werk zu einem großen Teil für seinen „Orpheus“ inspirieren. Im März 1783 wurde das Oratorium „Der wiedererkannte Josef“ des italienischen Komponisten A. Prati nach einem Text des berühmten Librettisten Metastasio zweimal aufgeführt<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> A. Prati kam auf Einladung des Großfürsten Pawel Petrowitsch (des späteren Kaisers) nach Russland, der ihn auf einer Reise durch Europa gehört hatte. Der Gesang und die schöne Art des Cembalospiels dieses bemerkenswerten Musikers zogen die hohen kaiserlichen Persönlichkeiten in ihren Bann. Prati widmete mehrere seiner Romanzen der Großherzogin Maria Fjodorowna. In Russland schrieb Prati ein weiteres Oratorium, „Joas - König von Indien“ (siehe: 265, 398 - 399).

Zu den Instrumentalisten, die in den Konzerten dieser Saison spielten, gehörten der bereits erwähnte Hornist Bachmann, der Geiger Lolli und die Gebrüder Turner, Flötisten („Traversflöten“), die aus Wien angereist waren.

Ein Ereignis im Musikleben von St. Petersburg war die Aufführung eines Werkes einer besonderen Gattung - der Schlachtenmusik - durch den deutschen Musiker I. F. Klefler, der 1784 nach St. Petersburg kam. Seine „Musikalische Schlacht“ war ein großer Erfolg in verschiedenen europäischen Städten - London, Berlin, Kopenhagen, Königsberg. Auch in den russischen Hauptstädten wurde sie mit großem Erfolg veranstaltet (mehr dazu im nächsten Abschnitt dieses Kapitels).

In der gleichen Saison 1784 setzten der Geiger Lolli<sup>26</sup>, die Gebrüder Turner

скрипач Лолли<sup>26</sup>, флейтисты братья Турнеры и кларнетист Бер.

<sup>26</sup> Лолли объявил три концерта, в которых, помимо своих сочинений, хотел исполнить «Страсти» Паизиелло. Однако, не надеясь, видимо, на полный сбор с концертов, он решил перед своим отъездом из России «подработать» уроками музыки, обещая в короткое время обучить своих учеников играть на скрипке (см. «С.-Петербургские ведомости», 1784, 5 марта).

Среди новых имен, появившихся на концертной эстраде в это время, назовем известную при европейских дворах скрипачку М. Сирмен. В Петербурге она выступала также как певица и клавесинистка (в концертах 13 апреля, 7 мая и 2 ноября). В декабре 1784 года на столичной сцене гастролировала знаменитая во всей Европе певица Л. Тоди.

Далеко не полно отражены в прессе концерты 1785 года. Газета сообщает лишь об открытии сезона Петербургского музыкального общества (как всегда, с сентября) и о концерте певицы из Рима Дж. Катальди, которая 27 октября решила показать свое мастерство также и в качестве флейтистки. Вместе с ней в один вечер выступили певцы Давиа, Жермолли и Маццони<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> «Объявления к С.-Петербургским ведомостям», 1785, 17 октября.

Интересный концерт, не случайно отмеченный в «Анналах» А. Моозера, состоялся 25 апреля 1785 года в доме Потемкина. Судя по объявлению, здесь исполнялись пышные, импозантные композиции Сарти, которыми он так любил щегольнуть при русском дворе, — в том числе оратория на тексты из псалмов

als Flötisten und der Klarinettist Bähr ihre Aktivitäten fort.

<sup>26</sup> Lolli kündigte drei Konzerte an, in denen er neben seinen eigenen Kompositionen auch die „Passionen“ von Paisiello aufführen wollte. Allerdings, da er wohl nicht auf eine volle Auslastung seiner Konzerte hoffte, beschloss er vor seiner Abreise aus Russland, „nebenbei“ Musikunterricht zu geben und versprach, seine Schüler in kurzer Zeit das Geigenspiel beizubringen. (siehe „St.-Petersburger Wedomosti“, 1784, 5. März).

Zu den neuen Namen, die zu dieser Zeit auf der Konzertbühne erscheinen, gehört die an den europäischen Höfen bekannte Geigerin M. Sirmen. In St. Petersburg trat sie auch als Sängerin und Cembalistin auf (in Konzerten am 13. April, 7. Mai und 2. November). Im Dezember 1784 gastierte die in ganz Europa berühmte Sängerin L. Todi auf der Bühne der Hauptstadt.

Die Konzerte des Jahres 1785 werden in der Presse nicht vollständig wiedergegeben. Die Zeitung berichtet nur über die Eröffnung der Saison der St. Petersburger Musikgesellschaft (wie üblich ab September) und über das Konzert der Sängerin G. Cataldi aus Rom, die sich am 27. Oktober entschloss, ihr Können auch als Flötistin zu zeigen. Zusammen mit ihr traten am selben Abend auch die Sänger Davia, Germolli und Mazzoni auf<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> „Annoncen für die St.-Petersburger Wedomosti“, 1785, 17. Oktober.

Ein interessantes Konzert, das nicht zufällig in A. Moosers Annalen vermerkt ist, fand am 25. April 1785 im Haus von Potjomkin statt. Der Ankündigung nach zu urteilen, bot das Konzert üppige, imposante Kompositionen von Sarti, die er am russischen Hof so gerne zur Schau stellte, darunter ein Oratorium über Texte aus den Psalmen Davids.

Давида. Как сообщал «Magazin der Musik», «вокальные партии изложены были на 8 голосов, аккомпанемент состоял из струнных, духовых и ударных инструментов, а также из необыкновенной: роговой музыки, представляющей подобие живого органа, изобретенного и существующего только в России, гармоничные звуки которого чрезвычайно приятны для уха. В этой музыке сеньор Сартти соединил самым выразительным образом проникновенность чувства и вкус. Он не упустил ни одну мысль святого псалмопевца. Слова „Да рассеются враги его, да исчезнут от лица его воплощены в форме восьмиголосной фуги, представляющей истинный шедевр. Можно сказать, что и выбор и расположение этих текстов, в сочинении которого князь Потемкин персонально участвовал, вдохновили композитора на создание большой музыкальной картины, исполненной 60-га певцами и более чем 10-ю инструменталистами. Успех этой музыки был неописуемый, и она полностью отвечала намерениям своего великого создателя. Она трогала сердца и исторгала слезы. Радость и грусть чередовались между собой, получая совершенное выражение» (цит. по: 265, 429). Такую полную музыкальную характеристику редко встретишь в прессе XVIII века! Есть некоторые сведения, что в этом концерте принимал участие и Хандошкин.

В следующем, 1786 году в Петербурге выступали многие приезжие знаменитости: валторнисты братья Бек, с роговой музыкой Потемкина; клавесинист Минарелли, известный флейтист и арфист Х.-К. Гартман, называвший себя членом королевской французской музыкальной Академии. Последний играл 5 октября, 15 и 22 декабря, а затем уже в 1788 году—24 января, с

Wie das „Magazin der Musik“ berichtet, „waren die Vokalpartien achtstimmig besetzt, die Begleitung bestand aus Streich-, Blas- und Schlaginstrumenten sowie einer Besonderheit: einer Hornmusik, die einer lebenden Orgel gleicht, die nur in Russland erfunden wurde und dort existiert, und deren harmonische Klänge äußerst angenehm für das Ohr sind. In dieser Musik hat Signor Sarti auf die ausdrucksvollste Weise Gefühlsdurchdringung und Geschmack vereint. Er hat keinen einzigen Gedanken des heiligen Psalmisten ausgelassen. Die Worte „Lasst seine Feinde zerstreut werden, lasst sie von seinem Angesicht verschwinden“ sind in Form einer achtstimmigen Fuge verankert, die ein wahres Meisterwerk darstellt. Man kann sagen, dass die Auswahl und Anordnung dieser Texte, an deren Komposition Fürst Potjomkin persönlich beteiligt war, den Komponisten dazu inspirierte, ein großes musikalisches Bild zu schaffen, das von 60 Sängern und mehr als 10 Instrumentalisten aufgeführt wurde. Der Erfolg dieser Musik war unbeschreiblich, und sie erfüllte die Absichten ihres großen Schöpfers voll und ganz. Sie berührte die Herzen und rührte zu Tränen. Freude und Traurigkeit wechselten einander ab und erhielten perfekten Ausdruck“ (zitiert in: 265, 429). Eine solch vollständige musikalische Charakterisierung ist in der Presse des 18. Jahrhunderts selten zu finden! Es gibt Informationen, dass Chandoschkin ebenfalls an diesem Konzert teilnahm.

Im darauffolgenden Jahr, 1786, traten in St. Petersburg zahlreiche prominente Gäste auf: die französischen Hornisten, die Brüder Beck, mit Hornmusik von Potjomkin; der Cembalist Minarelli, der berühmte Flötist und Harfenist H.-K. Hartmann, der sich selbst als Mitglied der königlichen französischen Musikakademie bezeichnete. Letzterer spielte am 5. Oktober, 15. und 22. Dezember und dann bereits am 24.

придворным оркестром. 17 декабря 1786 года в столице дал концерт еще один арфист — К. Т. Нимечек, а 28 декабря — пианист И. А. Штейн, игравший на редком тогда в России молоточковом фортепиано («богенгаммеровое фортепиано»).

Интересным событием концертного сезона 1788 года был приезд знаменитого аббата Фоглера, директора шведской Академии музыки, исполнявшего в концерте 3 апреля католическую духовную музыку, а также неизвестную нам «русскую музыку» (возможно — русские духовные концерты, а также российские песни с вариациями) <sup>28</sup>.

<sup>28</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1788, 31 марта.

В объявлении о втором концерте Фоглера, 6 мая 1788 года, приведена достаточно подробная программа с описанием нового произведения «батального жанра», очевидно, очень любимого русским слушателем: «Г. Фоглер в зале г. Лиона даст инструментальный концерт в изображениях, который включает в себе: 1-е — открытие (то есть увертюру.—А. С.) оперы „Любовь к Отечеству“, изображающей увеселения сельской жизни, нарушения оных военными опустошениями, поход верных крестьян отечества, сражение и побег неприятелей, победу и общую радость; сему последует концерт на фортепиано. 2-е — Открытие комической оперы с переменами на фортепиано и аккомпанированием всего оркестра, содержащей в себе симфонию, изображающую забавы фадрических свадеб и Малбрука песнь с переменами на фортепиано же»<sup>29</sup>.

Januar 1788 mit der Hofkapelle. Am 17. Dezember 1786 gab ein weiterer Harfenist, K. T. Niemetschek, ein Konzert in der Hauptstadt, und am 28. Dezember der Pianist I. A. Stein, der auf einem Hammerklavier („Bogen-Hammer Klavier“) spielte, das zu dieser Zeit in Russland selten war.

Ein interessantes Ereignis der Konzertsaison 1788 war die Ankunft des berühmten Abtes Vogler, Direktor der schwedischen Musikakademie, der in einem Konzert am 3. April katholische geistliche Musik sowie uns unbekannte „russische Musik“ (wahrscheinlich russische geistliche Konzerte sowie russische Lieder mit Variationen) aufführte <sup>28</sup>.

<sup>28</sup> „St. Petersburger Wedomosti“, 1788, 31. März.

Die Ankündigung von Voglers zweitem Konzert am 6. Mai 1788 enthält ein recht ausführliches Programm, in dem ein neues Werk des „Schlachten-Genres“ beschrieben wird, das offenbar bei den russischen Zuhörern sehr beliebt war: „G. Vogler wird im Saal des Herrn Lion ein Instrumentalkonzert in Bildern geben, das aus folgendem besteht: 1. - der Eröffnung (d. h. der Overtüre.- A. S.) der Oper „Liebe zum Vaterland“, die die Freuden des Landlebens, die Verletzung derselben durch militärische Verwüstung, den Marsch der treuen Bauern des Vaterlandes, den Kampf und die Flucht der Feinde, den Sieg und die allgemeine Freude schildert; darauf folgt ein Konzert auf dem Klavier. 2. - Eröffnung einer komischen Oper, die mit Variationen auf dem Klavier und Begleitung des gesamten Orchesters aufgeführt wird. Die Oper enthält eine Sinfonie, die die fröhlichen Feierlichkeiten schwedischer Hochzeiten beschreibt, sowie das Lied von Malbrook mit Variationen auf dem Klavier“ <sup>29</sup>.



<sup>29</sup> Там же, 2 мая.

Итак, Фоглер явно выступал как пропагандист программной симфонической музыки.

В январе 1789 года большой концерт дал итальянский композитор и дирижер Дженао Астаритта, деятельность которого продолжалась и в 90-е годы.

В концертной жизни 90-х годов XVIII века можно заметить две ступени. До 1796 года концерты в Петербурге проходят столь же интенсивно, как и в предыдущем десятилетии. После смерти Екатерины и вступления на престол Павла I наблюдается некоторый спад как в музыкальной жизни столицы в целом, так и в области концертной практики.

В первой половине 90-х годов число концертов заметно возросло. В обычное для концертов время великого поста местом для выступлений солистов служили и сцены петербургских театров, и Благородный клуб, и различные частные дома. В Петербург приезжают самые разнообразные гастролеры, иностранные музыканты. 9 октября 1790 года петербургская публика познакомилась с пианисткой Шульц, ученицей Моцарта. Она исполнила два концерта — собственного сочинения и концерт своего великого учителя. Отметим, что музыка Моцарта в 90-х годах постепенно все больше входила в русский быт. Исполнялись оперы Моцарта, его сонаты. В последнем номере «Московских ведомостей» за 1791 год 31 декабря был напечатан некролог о смерти композитора. А в книге Моозера приводится очень интересное письмо графа А. К. Разумовского, свидетельствующее о том, что русский посланник хотел пригласить в 80-х годах Моцарта в Россию на службу к князю Потемкину: «Я мог бы направить к вам первого клавесиниста и одного из самых

<sup>29</sup> Ebenda, 2. Mai.

Vogler agierte also eindeutig als Propagandist der symphonischen Programmmusik.

Im Januar 1789 fand ein großes Konzert des italienischen Komponisten und Dirigenten Genaro Astaritta statt, dessen Tätigkeit bis in die 90er Jahre andauerte.

Im Konzertleben der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts lassen sich zwei Phasen feststellen. Bis 1796 wird in St. Petersburg genauso intensiv konzertiert wie im vorangegangenen Jahrzehnt. Nach dem Tod Katharinas und der Thronbesteigung Pauls I. kommt es zu einem gewissen Rückgang sowohl des Musiklebens in der Hauptstadt insgesamt als auch der Konzertpraxis.

In der ersten Hälfte der 90er Jahre nahm die Zahl der Konzerte erheblich zu. Während der Großen Fastenzeit, der üblichen Zeit für Konzerte, dienten die Bühnen der St. Petersburger Theater, der Adelsclub und verschiedene Privathäuser als Veranstaltungsorte für die Auftritte von Solisten. Eine Vielzahl von Gastsängern und ausländischen Musikern kam nach St. Petersburg. Am 9. Oktober 1790 lernte das Petersburger Publikum die Pianistin Schulz, eine Mozart-Schülerin, kennen. Sie spielte zwei Konzerte - eines aus ihrer eigenen Feder und eines von ihrem großen Lehrer. Es sei darauf hingewiesen, dass Mozarts Musik in den 90er Jahren allmählich mehr und mehr in das russische Leben eindrang. Mozarts Opern und Sonaten wurden aufgeführt. In der letzten Ausgabe der „Moskauer Wedomosti“ für das Jahr 1791 wurde am 31. Dezember ein Nachruf auf den Tod des Komponisten abgedruckt. Und Moosers Buch zitiert einen sehr interessanten Brief des Grafen A. K. Rasumowski, der bezeugt, dass der russische Gesandte Mozart in den 80er Jahren nach Russland einladen wollte, um Fürst Potjomkin zu dienen: „Ich könnte Ihnen den ersten Cembalisten

искусных композиторов Германии по имени Моцарт, который испытал здесь [в Вене] некоторое неудовольствие, был бы расположен предпринять такое путешествие. Сейчас он находится в Богемии, но скоро вернется. Если ваша светлость уполномочит меня, я мог бы пригласить его, не на долгий срок, но просто, чтобы вы могли его услышать и принять к себе на службу...» (цит. по: 265, 466).

До 1796 года в Петербурге дали концерты такие известные в свое время музыканты, как композитор и виртуоз на гармонике Отто Эрнст Тевес (1791); первая певица итальянской труппы Галетти и тенор Бенини, обещавшие участие в 13-ти концертах (1793); «басист Вундер», неоднократно выступавший и в публичных концертах, и при дворе; «королевский камер-музыкант», кларнетист Штадлер (1794), пианист Бродский. В 1793 году начал свою концертную деятельность пианист-виртуоз И. В. Геслер, исполнявший, как правило, собственные сочинения. Пресса 90-х годов по традиции не печатала концертных программ. Список исполняемых сочинений публиковался, как правило, только в афишах, которые до нашего времени не дошли. Лишь в двух сообщениях можно найти сведения об исполняемом репертуаре: 8 апреля 1793 года в концерте прозвучали программные сочинения Стабингера, названные в газете «аллегориями», — «из которых самая превосходнейшая изображает взятие Измаила и содержит в себе 20 разных для большого оркестра штук», а в марте 1794 года исполнялись сочинения Сarti.

После 1796 года публичных концертов стало значительно меньше. Лишь в 1798 году состоялось несколько концертов во время великого поста, когда трижды выступала известная при всех

und einen der geschicktesten Komponisten Deutschlands namens Mozart schicken, der, nachdem er hier [in Wien] einigen Unmut erfahren hat, bereit wäre, eine solche Reise zu unternehmen. Er ist jetzt in Böhmen, wird aber bald zurückkehren. Wenn Eure Durchlaucht mich ermächtigen, könnte ich ihn einladen, nicht für lange Zeit, sondern nur, damit Ihr ihn hören und in Eure Dienste nehmen könntet...“ (zitiert in: 265, 466).

Bis 1796 konzertierten in St. Petersburg so bekannte Musiker wie der Komponist und Harmonikavirtuose Otto Ernst Tewes (1791), der erste Sänger der italienischen Truppe Galetti und der Tenor Benigni, der seine Teilnahme an 13 Konzerten zugesagt hatte (1793), der „Bassisten Wunder“, der wiederholt in öffentlichen Konzerten und am Hof auftrat, der „königliche Kammermusiker“, der Klarinettenist Stadler (1794), und der Pianist Brodski. 1793 begann der virtuose Pianist I. W. Häßler seine Konzerttätigkeit, wobei er in der Regel seine eigenen Kompositionen aufführte. In der Presse der 90er Jahre wurden traditionell keine Konzertprogramme gedruckt. Die Liste der gespielten Werke wurde in der Regel nur auf Plakaten veröffentlicht, die nicht erhalten geblieben sind. Nur in zwei Berichten finden wir Informationen über das aufgeführte Repertoire: am 8. April 1793 standen Werke von Stabinger auf dem Programm, die in der Zeitung als „Allegorien“ bezeichnet wurden – „das vorzüglichste davon stellt die Gefangennahme Ismaels dar und enthält 20 verschiedene Stücke für ein großes Orchester“ - und im März 1794 wurden Werke von Sarti aufgeführt.

Nach 1796 gab es weit weniger öffentliche Konzerte. Lediglich 1798 gab es einige Konzerte während der Großen Fastenzeit, als die an allen europäischen Höfen berühmte „Virtuosen auf der Harmonika, das junge

европейских дворах «Виртуоза на гармонике, девица Кирхгеснер». В сентябре этого же года прошел концерт в публичном театре в бенефис актера Мюллера, в котором принимали участие Пальшау и некоторые «известные любители» (см.: 265, 718), Любопытно, что во многих объявлениях о концертах конца века появились характерные приписки — «с разрешения правительства», свидетельствовавшие о введении специальной цензуры. Неудивительно поэтому, что в годы павловской реакции наступило некоторое затишье в музыкальной жизни Петербурга.

Такова общая картина концертной жизни Петербурга последней трети XVIII столетия. Она дает основание судить о том, что в этот период концертная практика, как и театральная, уже заняла в музыкальной жизни столицы самостоятельное место. Интерес к концертам постепенно возрастал. Расширялся территориальный круг концертной жизни. Это — сцены петербургских театров, клубов, различные частные дома. Начав свое существование с деятельности и усилий отдельных энтузиастов-любителей и музыкантов-профессионалов, концерты к 80-м годам постепенно стали делом общественным.

Особенно важен факт организации в 1772 году в Петербурге специального Музыкального общества, просуществовавшего в общей сложности на протяжении всей последней четверти XVIII века. Этот первый в России Музыкальный клуб был учрежден, как пишет И. Г. Георги, «соединением из некоторых любителей музыки». Членский взнос составлял 10 рублей; на эти деньги были наняты «комнаты, управляющий музыкою и несколько аккомпанирующих и духовых

Mädchen Kirchgessner“ dreimal auftrat. Im September desselben Jahres fand im öffentlichen Theater ein Benefizkonzert für den Schauspieler Müller statt, an dem Palschau und einige „bekannte Dilettanten“ teilnahmen (siehe: 265, 718). Es ist merkwürdig, dass in vielen Konzertankündigungen am Ende des Jahrhunderts der charakteristische Zusatz „mit Erlaubnis der Regierung“ auftaucht, was auf die Einführung einer besonderen Zensur hinweist. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in den Jahren der Pawlowschen Reaktion eine gewisse Flaute im St. Petersburger Musikleben herrschte.

Dies ist das allgemeine Bild des Konzertlebens in St. Petersburg im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Es lässt darauf schließen, dass die Konzertpraxis in dieser Zeit, ebenso wie die Theaterpraxis, bereits einen eigenständigen Platz im Musikleben der Hauptstadt eingenommen hatte. Das Interesse an Konzerten wuchs allmählich. Der territoriale Kreis des Konzertlebens erweiterte sich. Das waren die Bühnen der St. Petersburger Theater, Klubs und verschiedene Privathäuser. Das Konzertleben, das mit den Aktivitäten und Bemühungen einzelner begeisterter Amateure und Berufsmusiker begann, wurde in den 80er Jahren allmählich zu einer öffentlichen Angelegenheit.

Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, dass 1772 in St. Petersburg eine spezielle Musikgesellschaft gegründet wurde, die während des gesamten letzten Viertels des 18. Dieser erste Musikverein in Russland wurde, wie I. G. Georgi schreibt, „durch eine Vereinigung einiger Musikliebhaber“ gegründet. Der Mitgliedsbeitrag betrug 10 Rubel; mit diesem Geld wurden „Räume, ein Musikdirektor und mehrere Begleiter und Bläser aus der Hofkapelle“ gemietet (60, 416). Neben der Organisation von Konzerten, zu denen

музыкантов из придворной капеллы» (60, 416). Помимо устройства концертов, для которых нередко приглашались известные виртуозы-исполнители и придворные певчие, в обязанности клуба входила также организация балов и маскарадов. Количество членов в первый период существования клуба достигло 300 человек. Однако экономические трудности вскоре привели к распаду этого учреждения и в 1777 году клуб закрылся. Как сообщали «С.-Петербургские ведомости» (1774, № 92), клуб находился на Новоисакиевской улице, а экономом его был немец Карлштрем, сыгравший заметную роль также и в следующем, «новом музыкальном обществе, возникшем на развалинах первого» (232, 161—162).

Возрождение Музыкального клуба произошло в конце 1778 года. В числе его организаторов были барон Демидов, статский советник Стиксель, виноторговец Бландо и другие «ревностные охотники до музыки». На этот раз клуб стал известен под названием Нового музыкального общества, открытие которого состоялось 9 декабря.

В уставе Общества говорилось: «Музыка составляет главный предмет общества нашего: большая зала назначена для оной. Концерт будут играть два раза в неделю, то есть по средам и по субботам...» Однако в дополнительной инструкции количество концертов было ограничено до одного раза в неделю, по понедельникам (232, 162). В первые годы существования Нового общества количество его членов значительно увеличилось; в него вошли некоторые выдающиеся музыканты того времени, как, например, пианист В. Палыпау, певец Комаскино. В 1788—1789 годах в Общество вступили еще два музыканта—Д. С. Бортнянский и скрипач И. Ярнович. Среди наиболее

oft berühmte Virtuosen und Hofsänger eingeladen wurden, war der Verein auch für die Veranstaltung von Bällen und Maskeraden zuständig. In der ersten Zeit seines Bestehens zählte der Verein 300 Mitglieder. Wirtschaftliche Schwierigkeiten führten jedoch bald zum Zusammenbruch dieser Institution und 1777 wurde der Klub geschlossen. Wie die „St. Petersburger Wedomosti“ (1774, Nr. 92) berichten, befand sich der Klub in der Nowoisakiewskaja-Straße und sein Ökonom war der Deutsche Karlstrem, der auch in der nächsten „neuen Musikgesellschaft, die auf den Trümmern der ersten entstand“, eine wichtige Rolle spielte (232, 161-162).

Der Musikverein wurde Ende 1778 wiederbelebt. Zu seinen Organisatoren gehörten Baron Demidow, Staatsrat Stixel, Weinhändler Blando und andere „eifrige Musikliebhaber“. Diesmal nannte sich der Klub "Neue Musikalische Gesellschaft", die am 9. Dezember eröffnet wurde.

In der Satzung der Gesellschaft heißt es: „Die Musik ist der Hauptgegenstand unserer Gesellschaft: ein großer Saal ist dafür bestimmt. Zweimal in der Woche, d.h. mittwochs und samstags, wird ein Konzert gegeben...“. Eine zusätzliche Anweisung beschränkte jedoch die Anzahl der Konzerte auf einmal pro Woche, nämlich montags (232, 162). In den ersten Jahren des Bestehens der Neuen Gesellschaft wuchs die Zahl ihrer Mitglieder beträchtlich; zu ihnen gehörten einige herausragende Musiker der damaligen Zeit, wie der Pianist W. Palypau und der Sänger Comaschino. In den Jahren 1788-1789 traten zwei weitere Musiker der Gesellschaft bei - D. S. Bortnjanski und der Geiger I. Jarnowitsch. Zu den bedeutendsten Namen auf der Mitgliederliste gehören

значительных имен из списка членов клуба следует назвать также знаменитого русского актера И. А. Дмитревского и писателя Д. И. Фонвизина.

К концу 80-х годов Общество развернуло активную деятельность. Не исключено, что в его концертах исполнялись духовные сочинения Бортнянского.

В марте 1792 года «С.-Петербургские ведомости» объявили о долгах Музыкального клуба и о распродаже принадлежавших ему мебели, музыкальных инструментов и другого имущества. Однако некоторые прежние члены Общества «решили возобновить его деятельность, и на этот раз, по-видимому, ради действительно музыкальных целей» (232, 164). 1 ноября был избран совет старейшин, куда вошел меценат, большой любитель музыки барон А. А. Раль — один из учредителей Петербургского филармонического общества, возникшего в 1802 году. Этот новый клуб расположился в доме Кусовникова на Мойке, и с 20 ноября там начались регулярные концерты. Сразу же определилась серьезная просветительская направленность концертов. Приведем программу первого из них, состоявшегося 20 ноября 1792 года: «Концерт начнется большой симфонией господина Гейдена [Гайдна], после которой славный господин Гезелер [Геслер] будет играть концерт на фортепиано. Потом будет петь несколько арий, и после оных кончится концерт торжественною музыкою сочинения господина Сarti, с роговою музыкою и с хорами» (цит. по: 232, 164— 165). Из публикаций, данных в газете в 1793 году, выясняется, что в течение года состоялось пять концертов клуба. В них неоднократно принимали участие итальянские певцы.

Условия существования Петербургского музыкального клуба

auch der berühmte russische Schauspieler I. A. Dmitrewski und der Schriftsteller D. I. Fonwisin.

Ende der 80er Jahre war die Gesellschaft aktiv geworden. Es ist möglich, dass Bortnjanskis geistliche Kompositionen bei ihren Konzerten aufgeführt wurden.

Im März 1792 verkündete die „St. Petersburger Wedomosti“ die Schulden des Musikvereins und den Verkauf von Möbeln, Musikinstrumenten und anderem Eigentum des Vereins. Einige ehemalige Mitglieder des Vereins „beschlossen jedoch, seine Tätigkeit wieder aufzunehmen, und zwar diesmal offenbar zu wirklich musikalischen Zwecken“ (232, 164). Am 1. November wurde ein Ältestenrat gewählt, dem auch Baron A. A. Ral angehörte, ein Philanthrop und großer Musikliebhaber, einer der Gründer der 1802 gegründeten St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft. Dieser neue Verein befand sich in Kusownikows Haus an der Moika, und ab dem 20. November fanden dort regelmäßig Konzerte statt. Sofort wurde die ernsthafte pädagogische Ausrichtung der Konzerte festgelegt. Hier das Programm des ersten, das am 20. November 1792 stattfand: „Das Konzert wird mit einer großen Sinfonie von Herrn Heyden [Haydn] beginnen, wonach der ruhmreiche Herr Heseler [Häßler] ein Konzert auf dem Klavier spielen wird. Dann werden einige Arien gesungen, und nach diesen wird das Konzert mit einer feierlichen Musik von Herrn Sarti, mit Hornmusik und Chören enden“ (zitiert nach: 232, 164 - 165). Aus den Veröffentlichungen in der Zeitung von 1793 geht hervor, dass im Laufe des Jahres fünf Konzerte des Vereins stattfanden. An ihnen nahmen wiederholt italienische Sängerinnen und Sänger teil.

Die Bedingungen für die Existenz des St. Petersburger Musikklubs waren nicht

были нелегкими. Неоднократно его приходилось закрывать из-за материальных трудностей. Однако значение его неопределимо, ибо именно из этой любительской организации в XIX веке выросло знаменитое Филармоническое общество, так широко развернувшее начатую еще в конце XVIII столетия просветительскую музыкальную деятельность.

### 3.

Во второй половине XVIII века самостоятельным и достаточно своеобразным музыкальным центром становится Москва. Бывшая российская столица жила интересной и напряженной музыкальной жизнью. Просветительство, о котором так много говорилось в придворных кругах Петербурга, свое практическое выражение скорее находило в более демократичной Москве. «Некогда существовало соперничество между Москвой и Петербургом, — писал А. С. Пушкин. — Нekoгда в Москве пребывало богатое неслуживое боярство, вельможи, оставившие двор, страстные к безвредному злоречию и к дешевому хлебосольству; некогда Москва была сборным местом для всего русского дворянства, которое из всех провинций съезжалось в нее на зиму. Блестящая гвардейская молодежь налетала туда из Петербурга, и везде была толпа. В зале Благородного собрания два раза в неделю было до пяти тысяч народу. <...> Они (москвичи.—А. С.) жили по-своему, забавлялись как хотели, мало заботясь о мнении ближнего» (180, 355).

Эта характеристика вполне соответствует московскому быту описываемого времени. Действительно, в Москве было

einfach. Mehr als einmal musste er wegen finanzieller Schwierigkeiten geschlossen werden. Seine Bedeutung ist jedoch unschätzbar, denn aus dieser Amateurorganisation ging im 19. Jahrhundert die berühmte Philharmonische Gesellschaft hervor, die die im späten 18. Jahrhundert begonnenen musikalischen Bildungsaktivitäten so weit ausbaute.

### 3.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich Moskau zu einem eigenständigen und ausgeprägten Musikzentrum. Die ehemalige russische Hauptstadt erlebte ein interessantes und intensives Musikleben. Die Aufklärung, von der in den Petersburger Hofkreisen so viel die Rede war, fand ihren praktischen Ausdruck eher im demokratischeren Moskau. „Einst gab es eine Rivalität zwischen Moskau und St. Petersburg“, schrieb A. S. Puschkin. - Einst gab es in Moskau reiche, nicht dienende Bojaren, Adlige, die den Hof verließen, leidenschaftlich für harmlosen Groll und billige Gastfreundschaft, einst war Moskau ein Sammelplatz für den gesamten russischen Adel, der aus allen Provinzen zum Überwintern dorthin kam. Die brillante Jugend der Garde strömte aus St. Petersburg herbei, und überall herrschte ein Gedränge. Im Saal der Adelsversammlung waren zweimal in der Woche bis zu fünftausend Menschen. <...> Sie (Moskauer. - A. S.) lebten auf ihre Weise, amüsierten sich, wie sie wollten, und kümmerten sich wenig um die Meinung ihrer Nachbarn“ (180, 355).

Diese Charakterisierung steht im Einklang mit dem Moskauer Leben der beschriebenen Zeit. In der Tat war es in Moskau ruhiger und gemütlicher.

спокойнее, уютнее. Ведь общественный уклад Петербурга во многом зависел от направления придворной жизни, и близость к правительственным кругам оказывала скользящее влияние на всю культурную атмосферу города. «Официальный дух» значительно меньше ощущался в Москве, ставшей в конце XVIII века приютом опальных вельмож, ранее составлявших «цвет государства» и затем по разным причинам отдаленных от двора. Орловы, Петр Панин, Бибииков, Долгорукие, Трубецкие, Голицыны, княгиня Дашкова, Разумовские, Татищевы — все они постепенно стали москвичами, влиявшими на общий характер московской жизни. «Со времени Екатерины, — писал Н. М. Карамзин, — Москва прослыла республиканской. Там, без сомнения, более свободы, более разговоров, толков о делах общественных, нежели здесь в Петербурге, где умы развлекаются двором, обязанностями службы, исканием, личностями» (цит. по: 186, 65).

Переселившееся в Москву высшее дворянство обставляло свою жизнь по петербургскому образцу. Удалившиеся от дел вельможи строили великолепные дворцы, заводили у себя театры и оркестры, состоящие из крепостных актеров и музыкантов.

Большой демократизм московского быта способствовал и особой активности ее художественной жизни. Известна широкая деятельность открывшегося в Москве в 1776 году Петровского театра, в котором чуть ли не каждый вечер ставились спектакли, а во время великого поста непрерывно чередовались концерты «вокальной и инструментальной музыки». Еще раньше, в 60-х годах театральным центром была труппа Локателли. С 1756 года театр, существовал и при университете. Из

Schließlich hing das gesellschaftliche Leben in St. Petersburg weitgehend von der Ausrichtung des höfischen Lebens ab, und die Nähe zu den Regierungskreisen wirkte sich einschränkend auf die gesamte kulturelle Atmosphäre der Stadt aus. In Moskau, das Ende des 18. Jahrhunderts zum Zufluchtsort der in Ungnade gefallen Adligen wurde, die früher den „Staatsadel“ bildeten und sich dann aus verschiedenen Gründen vom Hof entfremdeten, war der „offizielle Geist“ weit weniger spürbar. Die Orlovs, Pjotr Panin, Bibikow, Dolgoruki, Trubezki, Golizyn, die Fürstin Daschkowa, Rasumowski, Tatischschew - sie alle wurden allmählich zu Moskauern und prägten den allgemeinen Charakter des Moskauer Lebens. „Seit der Zeit Katharinas“, schrieb N. M. Karamsin, „ist Moskau als Republik berühmt geworden. Zweifellos gibt es dort mehr Freiheit, mehr Gespräche, Gespräche über öffentliche Angelegenheiten als hier in St. Petersburg, wo der Hof, die Dienstpflichten, die Suche, die Persönlichkeiten die Gemüter beschäftigen“ (zitiert in: 186, 65).

Der nach Moskau gezogene Hochadel richtete sein Leben nach dem Petersburger Vorbild ein. Die entfernten Adligen bauten prächtige Paläste, gründeten Theater und Orchester, die aus Leibeigenen und Musikern bestanden.

Die größere Demokratie des Moskauer Lebens trug zu einer besonderen Aktivität des künstlerischen Lebens bei. Das Petrowski-Theater, das 1776 in Moskau eröffnet wurde, ist bekannt für seine breit gefächerte Tätigkeit, bei der fast jeden Abend Aufführungen stattfanden, und in der Fastenzeit wechselten sich Konzerte mit „Vokal- und Instrumentalmusik“ ständig ab. Noch früher, in den 60er Jahren, war das Theater die Locatelli-Truppe. Seit 1756 existierte das Theater an der Universität. Aus dem universitären

университетской среды вышли замечательные русские актеры XVIII века—А. Ожогин, Е. Залышкии, П. Плавильщикова.

Музыкальная жизнь Москвы достаточно интенсивно развивалась в нескольких направлениях: музыкальный театр, музыкальное образование и, наконец, концертная жизнь, представлявшая во второй половине века интересную картину.

О концертах в Москве, как и в Петербурге, мы узнаем прежде всего из сообщений прессы. «Московские ведомости», начавшие свое существование в Университетской типографии с 1756 года, отражали все стороны общественной жизни того времени. С мая 1779 по май 1789 года газета издавалась замечательным русским просветителем Н. И. Новиковым. Это десятилетие было поистине периодом расцвета «Московских ведомостей». Новиков уделял в газете много места политической информации, провинциальной хронике, зарубежным сообщениям и статьям по литературе и искусству. Регулярно печатались объявления о спектаклях и концертах. Порой появлялись интересные сообщения о музыке за рубежом (например, о ежегодных генделевских фестивалях в Лондоне, о различных оперных постановках и т. п.). Кроме того, газета регулярно помещала огромное количество объявлений о продаже всей выходящей в Москве литературы, нотных изданий, музыкальных журналов и книг. Все это позволяет представить, какими разнообразными интересами жила тогда древняя русская столица.

Наибольшее оживление музыкальной жизни Москвы приходится, как и в Петербурге, на последние два десятилетия XVIII века. Однако отдельные концерты имели место гораздо раньше. Так, например, одним из первых

Умфелд stammen die bemerkenswerten russischen Schauspieler des 18. Jahrhunderts A. Oschogin, J. Salyschki, P. Plawilschtschikow.

Das Musikleben in Moskau entwickelte sich in mehreren Richtungen sehr intensiv: Musiktheater, Musikunterricht und schließlich das Konzertleben, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein interessantes Bild bot.

Über Konzerte in Moskau, wie auch in St. Petersburg, erfahren wir vor allem aus Presseberichten. Die „Moskauer Wedomosti“, die 1756 in der Universitätsdruckerei ihren Anfang nahm, spiegelte alle Aspekte des gesellschaftlichen Lebens jener Zeit wider. Von Mai 1779 bis Mai 1789 wurde die Zeitung von dem bemerkenswerten russischen Aufklärer N. I. Nowikow herausgegeben. Dieses Jahrzehnt war für die „Moskauer Wedomosti“ eine wahre Blütezeit. Nowikow widmete viel Raum in der Zeitung politischen Informationen, Provinzchroniken, Auslandsberichten und Artikeln über Literatur und Kunst. Regelmäßig wurden Ankündigungen von Theaterstücken und Konzerten gedruckt. Gelegentlich gab es auch interessante Berichte über Musik im Ausland (z. B. über das jährliche Händel-Festival in London, über verschiedene Opernproduktionen usw.). Darüber hinaus schaltete die Zeitung regelmäßig eine große Anzahl von Anzeigen für den Verkauf aller in Moskau erschienenen Literatur, Noten, Musikzeitschriften und Bücher. All dies lässt erahnen, wie vielfältig die Interessen der alten russischen Hauptstadt damals waren.

Der größte Aufschwung des Musiklebens in Moskau fiel, wie in St. Petersburg, in die letzten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Einzelne Konzerte fanden jedoch schon viel früher statt. Einer der ersten „Konzertsäle“ in der alten Hauptstadt



«концертных залов» старой столицы был дом генеральши Лицкиной в Немецкой слободе, где концерты происходили в июне 1756 года.

Далее источники не дают никаких сведений до 1766 года, когда некий В. И. Репков решил похвалиться искусством своей трехлетней дочери, якобы играющей на гусях, и поместил объявление в газете, приглашая посетить его дом и за 25 копеек послушать игру маленькой девочки.

Первые серьезные концертирующие музыканты появились в Москве в 1774 году. В апреле анонсировал свои концерты изобретатель стеклянной гармоники, известный «при разных императорских, королевских и иных славных дворах» музыкант И. Фрик. Он приехал из Германии и намеревался играть три раза в неделю—по средам, пятницам и воскресеньям в доме графа К. Е. Сиверса. В следующем, 1775 году он, произведя хорошее впечатление на москвичей, отправился в Петербург.

В декабре того же 1774 года, наоборот, из Петербурга в Москву приехал скрипач Ч. Кормьер. 21 декабря в театре на Знаменке состоялся его концерт, в котором он играл «не только с полной музыкой, но и один солы и другие своего сочинения музыкальные штуки»<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> «Прибавление к Московским ведомостям», 1774, 19 декабря.

В 1775 году в доме графа Сиверса, в Немецкой слободе, исполнялись «песни г. Грауна на страсти Господни»<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Там же, 1775, 27 марта.

Неизвестно, какие именно сочинения этого немецкого композитора,

war beispielsweise das Haus der Generalin Lizkina in der Deutschen Sloboda, wo im Juni 1756 Konzerte stattfanden.

Weitere Quellen geben erst 1766 Auskunft, als ein gewisser W. I. Repkow beschloss, mit der Kunst seiner dreijährigen Tochter zu prahlen, die angeblich Gusli spielt, und eine Zeitungsanzeige aufgab, in der er dazu einlud, sein Haus zu besuchen und für 25 Kopeken dem Spiel zuzuhören.

Die ersten ernsthaften Konzertmusiker traten 1774 in Moskau auf. Im April kündigte der Erfinder der Glasharmonika, I. Frick, ein „an verschiedenen kaiserlichen, königlichen und anderen ruhmreichen Höfen“ bekannter Musiker, seine Konzerte an. Er kam aus Deutschland und beabsichtigte, dreimal in der Woche - mittwochs, freitags und sonntags - im Haus des Grafen K. E. Sivers zu spielen. Im folgenden Jahr, 1775, ging er, nachdem er einen guten Eindruck auf die Moskauer gemacht hatte, nach St. Petersburg.

Im Dezember desselben Jahres 1774 kam dagegen der Geiger C. Cormier aus St. Petersburg nach Moskau. Am 21. Dezember wurde im Theater in Snamenka sein Konzert abgehalten, in dem er „nicht nur mit voller Musik, sondern auch ein Solo und andere musikalische Dinge seiner eigenen Komposition“ spielte<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> „Nachtrag zur Moskauer Wedomosti“, 1774, 19. Dezember.

Im Jahr 1775 wurden im Haus des Grafen Sievers in der Deutschen Sloboda „die Lieder des Herrn Graun über die Passion des Herrn“ aufgeführt<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Ebenda, 1775, 27. März.

Es ist nicht bekannt, welche Werke dieses deutschen Komponisten, der sich

пользовавшегося в России известной популярностью, прозвучали в этом концерте. Может быть, это была кантата «Смерть Иисуса» или «Te Deum», с успехом исполненный позже, в 1779 году, в Петербурге.

В 1777 году в Москве появился широко известный по Петербургу музыкант, скрипач А. Лолли, который объявил несколько публичных концертов в доме Благородного дворянского клуба. Он выступал в течение марта (по-видимому, неоднократно), а 4 апреля исполнил «своей композиции два новых концерта, а после оных... соло с вариациями»<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Там же, 1777, 4 апреля.

30 ноября и 1 декабря 1777 года в том же зале Благородного клуба дал концерты французский композитор и клавесинист Франсуа Жозеф Дарси (Дарсис). Концерт состоял, по-видимому, из двух отделений. В первом из них исполнялись симфония для оркестра Дарси, арии из «Земиры и Азора» Гретри, симфония Даво для двух скрипок и альты, сам же Дарси играл свой концерт на фортепиано. Во втором отделении прозвучала еще одна симфония Дарси, а затем концертант исполнял свою сонату для фортепиано и вариации на темы арий из комических опер. Завершился концерт большой симфонией для оркестра<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> «Прибавление к Московским ведомостям», 1777, 24 ноября.

В этом же месяце в Москве гастролировали фаготист Э. Пулло и скрипач Ф. Сартори. В концерте Сартори (15 декабря 1777 года) приняли участие «многие виртуозы на разных инструментах» и оркестр из лучших московских музыкантов<sup>34</sup>.

in Russland großer Beliebtheit erfreute, bei diesem Konzert aufgeführt wurden. Vielleicht war es die Kantate „Der Tod Jesu“ oder „Te Deum“, die später, 1779, in St. Petersburg erfolgreich aufgeführt wurde.

Im Jahr 1777 erschien in Moskau ein in St. Petersburg weithin bekannter Musiker, der Geiger A. Lolli, der mehrere öffentliche Konzerte im Haus des Adelsklubs ankündigte. Er trat im März auf (anscheinend mehr als einmal), und am 4. April spielte er „zwei neue Konzerte seiner eigenen Komposition, und nach ihnen.... ein Solo mit Variationen“<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Ebenda, 1777, 4. April.

Am 30. November und 1. Dezember 1777 gab der französische Komponist und Cembalist François Joseph Darcis (Darcis) im selben Saal des Adelsklubs Konzerte. Das Konzert bestand offenbar aus zwei Teilen. Im ersten Teil erklangen Darcys Sinfonie für Orchester, Arien aus Grétrys „Sémira und Azor“ und Davaux' Sinfonie für zwei Violinen und Viola, wobei Darcis selbst sein Konzert am Klavier spielte. Im zweiten Satz erklang eine weitere Sinfonie von Darcis, gefolgt von seiner Klaviersonate und Variationen über Arien aus komischen Opern. Das Konzert schloss mit einer großen Sinfonie für Orchester<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> „Nachtrag zur Moskauer Wedomosti“, 1777, 24. November.

Im selben Monat reisten der Fagottist E. Pullo und der Violinist F. Sartori nach Moskau. Sartoris Konzert (15. Dezember 1777) wurde von „vielen Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten“ und einem Orchester der besten Moskauer Musiker besucht<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Очевидно, в этом концерте играл театральный оркестр, а может быть, и крепостные музыканты московских вельмож.

В 80-е годы концерты в Москве приобрели более массовый характер. Стабилизировались сроки их проведения—великий пост, реже — осенний период. Они проходили более интенсивно, чем в Петербурге, и в некоторых отношениях были разнообразнее по своим программам. В течение этого десятилетия в Москве состоялось более 90 концертов, в то время как в Петербурге за этот лее период их было около 50. Многие артисты московских концертов 80-х годов уже были известны по их петербургским выступлениям. Так, например, неоднократно появлялись в Москве скрипачи Ф. Сартори, Пезибль и Лолли, кларнетист Бер, мандолинист Занебони, контрабасист Кемпфер, скрипачка Сирмен, флейтисты братья Турнеры, капельмейстер Клефлер, певец и клавесинист А. Б. Сартори, певицы Тоди, Дж. Катальди, певцы Маркезини, Маццони, флейтист н арфист Гартман, арфист Нимечек, пианист Штейн, певец и клавесинист Минарелли, певица Гатони и другие.

Наряду с приезжавшими из северной столицы гастролерами, в Москве находились и местные концертанты. Например, 29 марта 1780 года в иностранном клубе в Немецкой слободе выступали супруги Ностен, скрипач и арфистка, а 12 апреля в доме графини А. С. Салтыковой капельмейстер театра Меддокса Себастьян Жорж давал концерт из своих сочинений, в котором принял участие девятилетний Иван Жорж, исполнивший фортепианный концерт своего отца<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Offenbar wurde dieses Konzert von einem Theaterorchester gespielt, vielleicht auch von den Leibeigenen der Moskauer Adligen.

In den 80er Jahren wurden die Konzerte in Moskau immer beliebter. Ihre Termine - die Fastenzeit und, seltener, die Herbstzeit - stabilisierten sich. Sie fanden intensiver statt als in St. Petersburg und waren in mancher Hinsicht vielfältiger in ihren Programmen. In diesem Jahrzehnt fanden in Moskau mehr als 90 Konzerte statt, während es in St. Petersburg im gleichen Zeitraum etwa 50 Konzerte gab. Viele der Künstler der Moskauer Konzerte der 80er Jahre waren bereits von ihren St. Petersburger Auftritten her bekannt. So traten zum Beispiel die Geiger F. Sartori, Paisible und Lolli, der Klarinettist Bähr, der Mandolinist Saneboni, der Kontrabassist Kempfer, der Geiger Sirmen, die Flötisten Gebrüder Turner, Kapellmeister Klefler, der Sänger und Cembalist A. B. Sartori, die Sängerinnen Todi, G. Cataldi, die Sänger Marchesini, Mazzoni, der Flötist und Harfenist Hartmann, der Harfenist Niemetschek, der Harfenist A. B. Sartori, der Flötist und Harfenist Hartmann, der Pianist Stein, der Sänger und Cembalist Minarelli, die Sängerin Gatoni und andere auf.

Neben den Musikern, die aus der nördlichen Hauptstadt anreisten, gab es in Moskau auch einheimische Konzertveranstalter. So trat am 29. März 1780 das Ehepaar Nosten, Violinist und Harfenist, in einem ausländischen Klub in der Deutschen Sloboda auf, und am 12. April gab Sebastian Georges, der Kapellmeister des Medox-Theaters (*Petrowski-Theater*), im Haus der Gräfin A. S. Saltykowa ein Konzert mit seinen Werken, an dem der neunjährige Iwan Georges mit dem Klavierkonzert seines Vaters teilnahm<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> С. Жорж (Георге), немец по происхождению, приехал в Москву еще в 1768 году. Его сын Иоганн, способный музыкант, в 15 лет был уже известен как автор шести фортепианных сонат. Впоследствии стал преподавателем (см.: 265, 877).

Неоднократно на концертной эстраде появлялись московские музыканты Михаил Керцелли — пианист и скрипач, и его брат Иван Керцелли, композитор и дирижер. Братья Керцелли известны своей музыкально-просветительской деятельностью. Именно они с А. Дилем открыли в 1783 году первую в Москве музыкальную школу на Покровке, в которой предполагалось в основном обучение крепостных. Много раз в московских концертах участвовал Иоганн Генрих Фациус, виолончелист, капельмейстер оркестра графа Н. П. Шереметева. Он был и композитором, написавшим концерт для виолончели, 3 дуэта для двух виолончелей и 3 сонаты для виолончели и баса (см.: 265, 372).

В течение 1781 года несколько концертов дал немецкий клавесинист и композитор Иоганн Христиан Фирнгабер, живший в Москве с 1780 по 1796 год. Некоторые его сочинения — 6 сонат для клавесина или фортепиано, пять из которых со скрипкой облигато и басом, а также дуэт в четыре руки, изданные во Франкфурте в 1784 году, по-видимому, были сочинены в России, о чем свидетельствует факт их посвящения императрице Марии Федоровне. Помимо композиторской и концертной деятельности он занимался преподаванием игры на клавесине и был совладельцем музыкального магазина (см.: 265, 373—374).

Ряд объявлений, помещенных в газете, дает возможность установить преобладающий тип концерта этого времени. Так, например, в концерте

<sup>35</sup> C. Georges (George), ein gebürtiger Deutscher, kam bereits 1768 nach Moskau. Sein Sohn Johann, ein fähiger Musiker, im Alter von 15 Jahren war bereits als Autor von sechs Klaviersonaten bekannt. Später wurde er Lehrer (siehe: 265, 877).

Die Moskauer Musiker Michail Kerzelli, Pianist und Geiger, und sein Bruder Iwan Kerzelli, Komponist und Dirigent, traten wiederholt auf der Konzertbühne auf. Die Brüder Kerzelli sind für ihre musikalischen und pädagogischen Aktivitäten bekannt. Gemeinsam mit A. Diehl eröffneten sie 1783 die erste Musikschule Moskaus in der Pokrowka-Straße, in der Leibeigene unterrichtet werden sollten. Johann Heinrich Facius, Cellist und Kapellmeister des Orchesters des Grafen N. P. Scheremetew, nahm mehrmals an Moskauer Konzerten teil. Er war auch ein Komponist, der ein Cellokonzert, drei Duette für zwei Celli und drei Sonaten für Cello und Bass schrieb (siehe: 265, 372).

Im Jahr 1781 fanden mehrere Konzerte des deutschen Cembalisten und Komponisten Johann Christian Firngaber statt, der von 1780 bis 1796 in Moskau lebte. Einige seiner Werke - sechs Sonaten für Cembalo oder Klavier, fünf davon mit obligater Violine und Bass, sowie ein 1784 in Frankfurt veröffentlichtes Duett zu vier Händen - wurden offenbar in Russland komponiert, wie die Tatsache beweist, dass sie der Kaiserin Maria Fjodorowna gewidmet waren. Neben seiner Kompositions- und Konzerttätigkeit unterrichtete er Cembalo und war Mitinhaber einer Musikalienhandlung (siehe: 265, 373-374).

Anhand einer Reihe von Anzeigen in der Zeitung lässt sich der vorherrschende Konzerttyp dieser Zeit feststellen. Im Konzert von Saneboni am

Занебони 7 января 1782 года исполнялась следующая музыка: 1) симфония для большого оркестра, 2) концерт на мандолине, 3) итальянская ария в исполнении «девицы Виньи», 4) симфония, 5) соло на мандолине с вариацией, 6) итальянская ария, 7) рондо на мандолине, 8) симфония<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> «Разные известия к Московским ведомостям», 1782, 5 января.

Итак, выступления солистов чередовались с оркестром, инструментальные номера — с вокальными.

Среди немногочисленных концертов 1783 года прежде всего привлекает внимание исполнение в Петровском театре 12 марта оратории Генделя «Самсон». Это было явление не случайное: можно заметить всеобщее увлечение ораториальными жанрами в 80-х годах (вспомним цикл ораториальных концертов, организованных Пезиблем в Петербурге примерно в это же время). Исполнение таких крупных и сложных произведений свидетельствует о наличии соответствующих исполнительских сил (большой оркестр, хор, профессиональные солисты), а также и о достаточной подготовленности аудитории к восприятию этой музыки. Большой духовный концерт имел место и 19 марта в Петровском театре, где итальянцами Орсиньи и Беччи вместе с хором певчих исполнялись псалмы и молитвы на слова Ломоносова и Сумарокова<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> «Московские ведомости», 1783, 18 марта.

Трижды в сезоне 1783 года прозвучала оратория М. Стабингера «Освобожденная Ветилуйя» на

7. Januar 1782 wurde beispielsweise folgende Musik gespielt: 1.) eine Symphonie für großes Orchester, 2.) ein Mandolinenkonzert, 3.) eine italienische Arie, vorgetragen von dem „jungen Mädchen Vigny“, 4.) eine Symphonie, 5.) ein Mandolinen Solo mit einer Variation, 6.) eine italienische Arie, 7.) ein Mandolinenrondo, 8.) eine Symphonie<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> „Verschiedene Nachrichten an die Moskauer Wedomosti“, 1782, 5. Januar.

Die Auftritte der Solisten wechselten sich also mit denen des Orchesters ab, die Instrumentalnummern mit denen des Gesangs.

Unter den wenigen Konzerten des Jahres 1783 fällt vor allem die Aufführung von Händels Oratorium „Samson“ im Petrowski-Theater am 12. März auf. Dies war kein zufälliges Phänomen: in den 80er Jahren war eine allgemeine Begeisterung für das Oratoriengenre zu beobachten (man erinnere sich an den Zyklus von Oratorienkonzerten, die Paisible in St. Petersburg etwa zur gleichen Zeit organisierte). Die Aufführung solcher großer und komplexer Werke zeugt vom Vorhandensein geeigneter Aufführungskräfte (ein großes Orchester, ein Chor, professionelle Solisten) sowie von einer ausreichenden Vorbereitung des Publikums auf die Wahrnehmung dieser Musik. Ein großes geistliches Konzert fand ebenfalls am 19. März im Petrowski-Theater statt, wo die Italiener Orsigni und Becci zusammen mit einem Chor von Sängern Psalmen und Gebete zu Texten von Lomonossow und Sumarokow aufführten<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1783, 18. März.

In der Spielzeit 1783 wurde dreimal das Oratorium „La Betulia liberata“ (*Das befreite Bethulien*) von M. Stabinger nach

либретто Метастазіо. Ораторія шла в костюмах и с декораціями, то есть в виде оперного спектакля.

13 марта 1784 года москвичи познакомились с «Музыкальным сражением» И. Ф. Клефлера, исполненном в Петровском театре. Как указывает объявление в «Московских ведомостях», оркестр разделялся «на два хора (то есть на две группы. — А. С.), а всего музыкантов в нем 66 человек»<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Программа этого сочинения Клефлера полностью приведена в отдельном объявлении, приложенном к «Московским ведомостям» от 10 апреля 1784 года. «Музыкальное сражение» включает 18 эпизодов, среди которых увертюра, различные военные марши, «промеж которых слышно несколько ружейных и пушечных выстрелов», сигнал к нападению, самое нападение, «бег неприятельской», конский топот, шум орудий, фанфары победившей армии, «приготовление к повязанию раненых», «стенание и охание раненых при повязании». Наконец, «трижды повторенный веселый аллегро, между чем производится победная пальба из тяжелого орудия и ружий делает заключение всей баталии».

Это — один из первых в России опытов исполнения программной инструментальной музыки. Такие батальные сцены приобретут впоследствии, в годы наполеоновских войн, широкую популярность и станут составной частью музыкально-сценических произведений.

Начиная со второй половины 80-х годов в составе концертных исполнителей все чаще появляются русские имена. В Москве это особенно заметно: русских музыкантов здесь выступало гораздо больше, нежели в Петербурге.

einem Libretto von Metastasio aufgeführt. Das Oratorium wurde in Kostümen und mit Kulissen, d. h. als Opernaufführung, aufgeführt.

Am 13. März 1784 lernten die Moskauer die „Musikalische Schlacht“ von I. F. Klefler kennen, die im Petrowski-Theater aufgeführt wurde. Laut einer Ankündigung in der „Moskauer Wedomosti“ war das Orchester „in zwei Chöre (d. h. zwei Gruppen – A. S.) aufgeteilt, und es gab insgesamt 66 Musiker“<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Das Programm von Kleflers Werk ist in einer separaten Anzeige in der „Moskauer Wedomosti“ vom 10. April 1784 vollständig wiedergegeben. Die „Musikalische Schlacht“ umfasst 18 Episoden, darunter die Ouvertüre, verschiedene Militärmärsche, „zwischen denen mehrere Gewehr- und Kanonenschüsse ertönen“, das Signal zum Angriff, den Angriff selbst, „das Laufen des Feindes“, Pferdetrampeln, den Lärm der Kanonen, die Fanfaren der siegreichen Armee, „Vorbereitungen zum Verbinden der Verwundeten“ und „das Weinen und Stöhnen der Verwundeten beim Verbinden“. Schließlich „dreimal wiederholtes heiteres Allegro, zwischen dem das siegreiche Abfeuern der schweren Geschütze und Gewehre den Abschluss der ganzen Schlacht bildet“.

Dies ist eines der ersten russischen Experimente mit der Aufführung von Programm-Instrumentalmusik. Solche Schlachtszenen sollten später während der napoleonischen Kriege große Popularität erlangen und zu einem festen Bestandteil der Bühnenmusik werden.

Seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre tauchen russische Namen immer häufiger in der Konzertbesetzung auf. In Moskau war dies besonders auffällig: dort traten viel mehr russische Musiker auf als in St. Petersburg. So traten beispielsweise am 8. März 1786 in

Например, 8 марта 1786 года в оратории Стабингера наряду с известными итальянскими певцами Дж. Кательди и А. Беччи солировали также русские певицы Н. Соколовская и Виноградова<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> «Московские ведомости», 1786, 7 марта.

Виноградова участвовала и в концерте придворного певца итальянской труппы П. Маццони 5 апреля 1786 года. Соколовская пела в концерте 14 декабря 1786 года, объявленном Ф. Сартори. В обоих названных концертах принял участие десятилетний Михаил Демаре — пианист, ученик Пулло. Любопытен концерт, состоявшийся 25 марта 1786 года в Редутном зале, данный, как пишет газета, «от г. И. Керцеллия..., в котором играно будет следующее: 1) хор, положенный из псалма, музыка ученика его 16-ти летнего мальчика, Ивана Маркова; 2) недавно прибывший сюда иностранный виолончелист, служащий при дворе Виртенбергском, будет играть концерт концертант на 2-х скрипках (?); 3) концерт на фортепиано, который будет игран тем же мальчиком, который сочинял вышепомянутый хор; 4) мальчик на 10-м году будет играть на волторне; 5) оный же мальчик будет бить соло на литаврах»<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Там же, 21 марта.

Нередко московские концерты «разбавлялись» выступлениями юных музыкантов — возможно, для большего привлечения публики. Думается, однако, столь частым выступлениям «вундеркиндов» способствовали и другие факторы: общий подъем музыкального образования, деятельность музыкальных школ и музыкальных классов при университетской

Stabingers Oratorium neben den berühmten italienischen Sängern G. Cataldi und A. Becci auch die russischen Sängerinnen N. Sokolowskaja und Winogradowa auf<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1786, 7. März.

Winogradowa nahm auch am Konzert des Hofsängers der italienischen Truppe P. Mazzoni am 5. April 1786 teil. Sokolowskaja sang in einem Konzert am 14. Dezember 1786, das von F. Sartori angekündigt wurde. Der zehnjährige Michael Demare, ein Pianist und Schüler von Pullo, nahm an beiden Konzerten teil. Ein interessantes Konzert fand am 25. März 1786 im Redoutensaal statt. „Es wurde von Herrn I. Kerzelli veranstaltet und umfasste folgende Stücke: 1.) ein Chor aus einem Psalm, komponiert von seinem 16-jährigen Schüler, Iwan Markow. 2.) ein Konzert für zwei Violinen, gespielt von einem kürzlich hierher gekommenen ausländischen Cellisten, der am Württembergischen Hof dient. 3.) ein Klavierkonzert, gespielt von demselben Jungen, der den Chor komponiert hat. 4.) ein Waldhornsolo, gespielt von einem 10-jährigen Jungen. 5.) ein Paukensolo, gespielt von demselben Jungen“<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Ebenda, 21. März.

Oft wurden die Moskauer Konzerte mit Auftritten junger Musiker „schwächer“ - vielleicht um ein größeres Publikum anzuziehen. Es scheint jedoch, dass auch andere Faktoren zu den häufigen Auftritten von „Wunderkindern“ beitrugen: der allgemeine Aufschwung der musikalischen Bildung, die Aktivitäten der Musikschulen und der Musikunterricht an den Universitätsgymnasien. Berühmte

гимназии. Известные московские музыканты-педагоги для поддержания репутации, естественно, стремились продемонстрировать успехи своих питомцев.

В 1787 году М. Керцелли и А. Галетти объявили подписку на 10 инструментальных и вокальных концертов, в течение всего великого поста. Эти концерты начались, по видимому, в феврале; в них выступало немало виртуозов: флейтист Гартман, гобоист, член Шведской академии музыки Гарентон, скрипач Галетти, арфист Нимечек, пианист Штейн, певица Тоди и многие другие.

В концертах принимал участие и оркестр под управлением М. Керцелли. Довольно много в 1787 году играл флейтист и арфист Х. К. Гартман. В последнем концерте Гартмана на сцене Петровского театра 4 декабря 1787 года исполнялись «русские арии»<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> «Московские ведомости», 1787, 1 декабря.

Столь же разнообразны были концертные сезоны в Москве в 1788 и 1789 годах. Наряду с уже известными по прежним выступлениям артистами появилось немало новых имен: кастрат Барберини, состоящий при Неапольском дворе, исполнявший 6 марта 1788 года «арии лучших авторов и самый новейшая»; виолагамбист и гобоист Фиала, игравший свои сочинения вместе с валторнистом Кноблаухом (17 марта 1788 года), и другие. В мае и июне москвичи слушали виолончелиста Зигмундовского, «принятого с похвалою во многих Европейских городах».

Снова объявил подписку на концерты Ф. Сартори, обещавший обставить их «наподобие Парижских и Лондонских». В своих концертах он привлекал лучший московский

Moskauer Musiker-Lehrer waren natürlich bestrebt, die Erfolge ihrer Schüler zu demonstrieren, um ihren Ruf zu wahren.

1787 kündigten M. Kerzelli und A. Galetti ein Abonnement für 10 Instrumental- und Vokalkonzerte an, die während der gesamten Fastenzeit stattfinden sollten. Diese Konzerte begannen anscheinend im Februar; es traten zahlreiche Virtuosen auf: der Flötist Hartmann, der Oboist Garenton, ein Mitglied der schwedischen Musikakademie, der Geiger Galetti, der Harfenist Niemetschek, der Pianist Stein, der Sänger Todi und viele andere.

Das Orchester unter der Leitung von M. Kerzelli nahm ebenfalls an den Konzerten teil. Ziemlich viel im Jahr 1787 spielte Flötist und Harfenist Ch. K. Hartmann. In Hartmanns letztem Konzert auf der Bühne des Petrowski-Theaters am 4. Dezember 1787 wurden „russische Arien“ aufgeführt<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1787, 1. Dezember.

Die Moskauer Konzertsaisons der Jahre 1788 und 1789 waren ebenso abwechslungsreich. Neben den bereits aus früheren Aufführungen bekannten Künstlern traten viele neue Namen auf: der Kastrat Barberini, ein Mitglied des neapolitanischen Hofes, der am 6. März 1788 „Arien der besten und neuesten Autoren“ aufführte; der Viola-Gambist und Oboist Fiala, der seine Kompositionen zusammen mit dem französischen Hornisten Knoblauch spielte (17. März 1788), und andere. Im Mai und Juni hörten die Moskauer den Cellisten Sigmundowski, der „in vielen europäischen Städten mit Lob empfangen wurde“.

F. Sartori kündigt erneut Abonnements für Konzerte an und verspricht, sie „wie die in Paris und London“ zu organisieren. Für seine Konzerte zog er



оркестр, собираясь исполнять самую новейшую музыку<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Там же, 1788, 11 октября, 25 ноября.

Судя по количеству подписок и концертов, Сартори развернул в Москве большую просветительскую деятельность, способствуя музыкальному развитию и образованию слушателей.

В 1789 году газета сообщала о концертах, в которых также выступило несколько знаменитых виртуозов. 26 февраля, например, играл известный клавесинист и композитор Ф. Далль'Окка, а 5 марта — виолончелист Ф. Керцелли. 2 марта пел итальянский певец А. Сольци, в концерте которого «прочие певцы и музыканты были Российские».

Знаменательным явилось первое исполнение в России 5 марта 1789 года инструментального пассиона Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте». Написанный в 1785 году, пассион спустя всего четыре года прозвучал в Москве. Партитура исполнялась в первой—чисто инструментальной редакции; вторая редакция — для хора и оркестра — была сделана композитором в 1794 году.

Интересным, по-видимому, был концерт 1 апреля 1789 года, в новом Круглом зале Петровского театра: «Оркестр онаго концерта,— говорится в объявлении, — составлен будет из 120 музыкантов и певчих, между которыми будут многие из лучших иностранных виртуозов, а именно Г. Жерновик [И. Ярнович] играть будет разные новые концерты; г-жа Гатони, г. Сольци и г. Барберини петь будут разные арии, хоры же аккомпанированы будут на органе г. Астажио [Евстахио]. О содержании всего онаго концерта раздаваемы будут особенный объявления. Цена за вход 2 руб.»<sup>43</sup>.

das beste Moskauer Orchester an, das die neueste Musik aufführen sollte<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Ebenda, 1788, 11. Oktober, 25. November

Nach der Zahl der Abonnements und Konzerte zu urteilen, entfaltete Sartori in Moskau eine große pädagogische Aktivität und trug zur musikalischen Entwicklung und Bildung des Publikums bei.

Im Jahr 1789 berichtete die Zeitung über Konzerte, bei denen auch mehrere berühmte Virtuosen auftraten. So spielten am 26. Februar der berühmte Cembalist und Komponist F. Dall'Occa und am 5. März der Cellist F. Kerzelli. Am 2. März sang der italienische Sänger A. Solzi, in dessen Konzert „andere Sänger und Musiker russisch waren“.

Die Uraufführung von Haydns instrumentaler Passion „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ am 5. März 1789 in Russland war von großer Bedeutung. Die 1785 geschriebene Passion wurde nur vier Jahre später in Moskau aufgeführt. Die Partitur wurde in ihrer ersten rein instrumentalen Fassung aufgeführt; die zweite Fassung für Chor und Orchester schrieb der Komponist 1794.

Das Konzert vom 1. April 1789 im neuen Rundsaal des Petrowski-Theaters scheint interessant gewesen zu sein: „Das Orchester dieses Konzerts“, heißt es in der Ankündigung, „wird aus 120 Musikern und Sängern bestehen, unter denen sich viele der besten ausländischen Virtuosen befinden werden, nämlich G. Gernowik [I. Jarnowitsch] wird verschiedene neue Konzerte spielen; Frau Gatoni, Herr Solzi und Herr Barberini werden verschiedene Arien singen; und die Chöre werden von Herrn Astagio [Eustachio] an der Orgel begleitet. Über den Inhalt des Konzerts werden besondere Ankündigungen gemacht.

Der Preis für den Eintritt beträgt 2 Rubel“<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Там же, 1789, 28 марта.

Этот последний во время великого поста 1789 года концерт был как бы итоговым, в котором приняли участие все исполнители-иностранцы, выступавшие в этот период в Москве. Программа концерта, к сожалению, не сохранилась.

Интенсивная концертная жизнь Москвы продолжалась и в последнем десятилетии XVIII века, значительно опередив в этом отношении музыкальный быт Петербурга. В общей сложности в 90-х годах прошло более 120 концертов. К этому времени уже определились основные центры концертной жизни Москвы: таким был прежде всего Петровский театр, с его отдельными залами — «маскерадным» и «редутным», а наряду с ним Благородный клуб. Отметим наиболее интересные выступления рассматриваемого периода.

В начале 90-х годов продолжали свою концертную деятельность братья Далль'Окка, Филипп (клавесинист) и Антонио (контрабасист). Их концерты прошли 11 февраля 1790 года, 3 марта 1791 года<sup>44</sup>, 26 февраля 1792 года, 25 марта 1793 года.

<sup>44</sup> В этом концерте исполнялись итальянские арии «Российским тенористом и певицей», а какая-то четырехлетняя девочка также собиралась петь итальянские арии (см.: «Московские ведомости», 1791, 22 февраля).

В этом последнем играл лишь Антонио Далль'Окка, который принял участие и в концерте 23 апреля 1795 года, вместе с певицей Сислей, виолончелистом Зигмундовским и флейтистом Зелинским; 7 апреля

<sup>43</sup> Ebenda, 1789, 28. März

Dieses letzte Konzert während der Großen Fastenzeit von 1789 war wie ein Abschlusskonzert, an dem alle ausländischen Künstler teilnahmen, die in dieser Zeit in Moskau aufgetreten waren. Leider ist das Programm des Konzerts nicht erhalten geblieben.

Das intensive Konzertleben Moskaus setzte sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fort und übertraf in dieser Hinsicht das Musikleben von St. Petersburg bei weitem. Insgesamt fanden in den 90er Jahren mehr als 120 Konzerte statt. Zu diesem Zeitpunkt waren die wichtigsten Zentren des Moskauer Konzertlebens bereits identifiziert: zunächst das Petrowski-Theater mit seinen separaten Sälen - der „Maskerade“ und der „Redoute“ - und daneben der Adelsklub. Die interessantesten Aufführungen des betrachteten Zeitraums sollen hier erwähnt werden.

Die Brüder Dall'Occa, Philippe (Cembalist) und Antonio (Kontrabassist), setzten ihre Konzerttätigkeit in den frühen 90er Jahren fort. Ihre Konzerte fanden am 11. Februar 1790, 3. März 1791<sup>44</sup>, 26. Februar 1792 und 25. März 1793 statt.

<sup>44</sup> In diesem Konzert wurden italienische Arien von einem „russischen Tenor und einer Sängerin“ vorgetragen, und ein vierjähriges Mädchen sollte ebenfalls italienische Arien singen (siehe: „Moskauer Wedomosti“, 1791, 22. Februar).

In letzterem spielte nur Antonio Dall'Occa, der auch am Konzert vom 23. April 1795 zusammen mit dem Sänger Sisley, dem Cellisten Sigmundowski und dem Flötisten Selinski teilnahm; am 7. April 1796 gab er am selben Abend ein

1796 года он концертировал в один вечер с певицей Е. Сандуновой. Наконец, оба брата дали концерт 17 марта 1798 года, с оркестром, составленным «из русских и иностранных музыкантов, а дирижировал Денглер».

С большим успехом в Москве выступала певица Е. С. Сандунова. В 1792 году она, очевидно, участвовала в нескольких концертах сезона. Последний из них состоялся 17 марта 1792 года в доме Б. М. Салтыкова, где она пела в сопровождении «роговой и инструментальной музыки». В этом же концерте выступили любители музыки.

Следующие концерты Сандуновой в Москве происходили уже в 1795 году, с 25 февраля по 25 марта. 25 февраля в ее концерте принял участие пианист Геслер. В концерте же 25 марта она пела какую-то новую русскую песню, которая раньше нигде не исполнялась.

С русским репертуаром она выступала и в 1796 году. Например, об одном таком ее концерте сообщается: «Двора ея императорского величества певнца г-же Сандунова будет иметь честь в зале Петровского Театра дать концерт, составленной большею частью из Русских песен...»<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> «Московские ведомости», 1796, 29 марта.

Среди других русских артистов концертировали гуслист Федор Евдокимов (12 марта 1791 года) и придворный актер Я. С. Воробьев (3 апреля 1793 года). Продолжал свою деятельность и М. Керцелли.

Несколько концертов было дано в бенефис М. Стабингера, автора целого ряда кантат, опер, инструментальных сочинений, завоевавшего в 90-х годах репутацию одного из самых выдающихся музыкантов Москвы. 22 февраля 1792

Концерт mit der Sängerin J. Sandunowa. Schließlich gaben die beiden Brüder am 17. März 1798 ein Konzert mit einem Orchester, das „aus russischen und ausländischen Musikern bestand und von Dengler geleitet wurde“.

Die Sängerin J. S. Sandunowa trat in Moskau mit großem Erfolg auf. Im Jahr 1792 nahm sie offenbar an mehreren Konzerten der Saison teil. Das letzte von ihnen fand am 17. März 1792 im Haus von B. M. Saltykow statt, wo sie in Begleitung von „Horn- und Instrumentalmusik“ sang. Auch dieses Konzert wurde von Musikliebhabern aufgeführt.

Die nächsten Konzerte Sandunowas in Moskau fanden bereits 1795 statt, vom 25. Februar bis zum 25. März. Am 25. Februar nahm der Pianist Häßler an ihrem Konzert teil. Beim Konzert am 25. März sang sie ein neues russisches Lied, das noch nirgends aufgeführt worden war.

Im Jahr 1796 führte sie auch ein russisches Repertoire auf. So wird zum Beispiel über eines ihrer Konzerte berichtet: „Am Hofe Ihrer Kaiserlichen Majestät wird die Sängerin Frau Sandunowa die Ehre haben, im Saal des Petrowski-Theaters ein Konzert zu geben, das hauptsächlich aus russischen Liedern besteht...“<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1796, 29. März.

Unter anderen russischen Künstlern gaben der Guslspieler Fjodor Jewdokimow (12. März 1791) und der Hofschauspieler J. S. Worobjew (3. April 1793) Konzerte. Auch M. Kerzelli setzte seine Tätigkeit fort.

Zu Ehren von M. Stabinger, dem Verfasser zahlreicher Kantaten, Opern und Instrumentalwerke, der sich in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts den Ruf eines der bedeutendsten Musiker Moskaus erwarb, wurden mehrere Konzerte veranstaltet. Am 22. Februar

года исполнялись следующие его сочинения: «1) Большая новая симфония с рондо, под названием „Приятное удивление“; 2) „Орфей, проходящий через ад, для сыскания Эвридики“; сия пьеса смешана с речитативами, ариями и хорами; 3) „Взятие Измаила“ аллегорически, с разными инструментами и Турецкою музыкою, сия пьеса разделена на 18 номеров, и каждый номер изъяснен будет особливим печатным листом; в заключение концерта играна будет 4) новая симфония, называемая „Китайския увеселения“, состоящая в разных инструментах и колокольчиках. — Оркестр будет многочисленной и с хорами певчих»<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> «Московские ведомости», 1792, 18 февраля.

В 1791 году два концерта были посвящены сочинениям другого модного тогда композитора — Джузеппе Сартти. 8 февраля 1791 года в пышно обставленном концерте из сочинений Сартти, посвященном победе при Очакове, приняли участие все лучшие силы Москвы, в том числе и крепостные музыканты знатных московских вельмож; В. Г. Орлова, Н. П. Шереметева, П. М. Волконского и Г. И. Бибикова. «Число музыкантов, — сообщала газета, — будет простираться до 200. В хорах вокальных поющих более 80 человек с аккомпанированием роговой музыки его высокоблагородия Н. Ф. Колычева; при сем будут разные пьесы на случай торжествования и взятие Очакова, в числе которых находится еще две с смешением пушечных выстрелов. Цена за вход 5 руб. Сей концерт дается в первый и последний раз»<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Там же, 1791, 1 февраля.

1792 wurden folgende seiner Kompositionen aufgeführt: „1.) Eine große neue Symphonie mit einem Rondo, genannt „Angenehme Überraschung“; 2.) „Orpheus, der durch die Hölle geht, um Eurydike zu finden“; dieses Stück ist gemischt mit Rezitativen, Arien und Refrains; 3. ) „Die Entführung Ismaels“, allegorisch, mit verschiedenen Instrumenten und türkischer Musik; dieses Stück ist in 18 Nummern unterteilt, und jede Nummer wird durch ein speziell gedrucktes Blatt erklärt; am Ende des Konzerts wird 4.) eine neue Sinfonie mit dem Titel „Chinesische Vergnügungen“ gespielt, die aus verschiedenen Instrumenten und Glocken besteht. - Das Orchester wird zahlreich sein und von Sängerschören begleitet“<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1792, 18. Februar.

Im Jahr 1791 wurden zwei Konzerte mit Werken eines anderen damals angesagten Komponisten, Giuseppe Sarti, veranstaltet. Am 8. Februar 1791 wurde ein reichhaltig ausgestattetes Konzert mit Werken Sartis, das dem Sieg bei Otschakow gewidmet war, von den besten Kräften Moskaus besucht, darunter auch die Leibeigenenmusiker des Moskauer Adels, W. G. Orlow, N. P. Scheremetew, P. M. Wolkonski und G. I. Bibikow. „Die Zahl der Musiker - so berichtet die Zeitung - wird sich auf 200 belaufen. In den Chören singen mehr als 80 Personen mit der Begleitung der Hornmusik seiner Hoheit N. F. Kolytschew; hiermit werden verschiedene Stücke zum Anlass des Triumphes und der Einnahme von Otschakow aufgeführt, darunter zwei weitere mit einer Mischung aus Kanonenschüssen. Der Eintrittspreis beträgt 5 Rubel. Dieses Konzert wird zum ersten und letzten Mal gegeben“<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Ebenda, 1791, 1. Februar.

Однако несмотря на предупреждение, концерт был повторен еще и 30 марта того же года. Цена билета была самой дорогой (обычные концерты стоили, как правило, от рубля до двух).

Характерной чертой музыкальной жизни Москвы конца XVIII века было систематическое участие в концертных выступлениях крепостных артистов и иностранных музыкантов, находившихся на службе у русских вельмож. Так, например, в период между 1790 и 1795 годами 5 концертов были устроены капельмейстером шереметевского оркестра скрипачом И. А. Фейером и его супругой — певицей. Во всех указанных концертах играл роговой оркестр и пели певчие из капеллы Н. П. Шереметева.

Важным признаком роста русских артистических сил явились первые выступления замечательного крепостного музыканта, ученика Сarti, Данилы Кашина. Впервые он выступил в Москве в 1790 году. «В следующее Воскресенье, — говорится в объявлении, — Марта 17, в Редутной зале, у Медокса, будет вокальной и инструментальной концерт, в котором славного сочинителя музыки г. Сartiа ученик и любимец за его особенную способность, молодой Россиянин Данило Кашин, в первой раз (а может быть и в последней, ибо нынешним летом хочет он ехать в Италию) будет играть своего сочинения концерт на фортепиано, и играна будет Увертюра его сочинения, а его ученик, известной уже мальчик, Николай Матвеев, будет петь самая трудный и приятные арии лучших сочинителей музыки. За вход с персоны по 1 руб. Оркестр составлен будет из музыкантов его превосходительства Гаврилы Ильича Бибикова»<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Там же, 1790, 13 марта.

Trotz der Ankündigung wurde das Konzert jedoch am 30. März desselben Jahres wiederholt. Der Eintrittspreis war der teuerste (gewöhnliche Konzerte kosten in der Regel zwischen einem und zwei Rubel).

Ein charakteristisches Merkmal des Moskauer Musiklebens im späten 18. Jahrhundert war die systematische Teilnahme von Leibeigenen und ausländischen Musikern, die im Dienste des russischen Adels standen, an Konzertveranstaltungen. So wurden beispielsweise zwischen 1790 und 1795 fünf Konzerte von dem Geiger I. A. Feyer, dem Kapellmeister des Scheremetew-Orchesters, und seiner Frau, einer Sängerin, organisiert. Alle diese Konzerte wurden von einem Hornorchester gespielt und von Sängern aus der Kapelle von N. P. Scheremetew gesungen.

Ein wichtiges Zeichen für das Wachstum der russischen künstlerischen Kräfte waren die ersten Auftritte von Danil Kaschin, einem bemerkenswerten Leibeigenenmusiker, einem Schüler von Sarti. Er trat erstmals 1790 in Moskau auf. „In der nächsten Woche, am 17. März, wird in dem Redoutensaal, bei Medox, ein Gesangs- und Instrumentalkonzert stattfinden, in dem der Schüler und Liebling des berühmten Musikkomponisten Herrn Sarti, der junge Russe Danil Kaschin, zum ersten Mal (und vielleicht auch zum letzten Mal, da er im Sommer nach Italien reisen möchte) sein Klavierkonzert spielen wird, außerdem wird seine Ouvertüre gespielt werden und sein Schüler, der bereits bekannte Junge Nikolai Matwejew, wird die schwierigsten und schönsten Arien der besten Musikkomponisten singen. Der Eintrittspreis pro Person beträgt 1 Rubel. Das Orchester wird aus Musikern seiner Exzellenz Gawril Iljitsch Bibikow zusammengesetzt sein“<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Ebenda, 1790, 13. März.

Поездка Кашина в Италию не состоялась, но объявлений о его концертах не было до 1798 года. В концерте Кашина 7 марта 1798 года участвовали только русские музыканты. «Таковой многолюдной и огромной концерт есть первой, которой составлен из одних только Российских музыкантов», — сказано в газетном объявлении<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> «Московские ведомости», 1798, 27 февраля, 3 марта, 6 марта.

С тем же составом «российских музыкантов» Д. Кашин выступил и 10 апреля 1799 года. Е. Сандунова, принявшая участие в этом концерте, пела две обработанные им русские песни — «Я нигде дружка не вижу» и «Рукавичка».

Среди концертов иностранных гастролеров, выступавших в Москве в эти годы, отметим два концерта ученицы Моцарта Шульц, состоявшиеся 12 января и 6 апреля 1793 года.

Особого внимания заслуживают выступления пианиста-виртуоза И. В. Геслера, сыгравшего видную роль в музыкальной жизни Москвы. Пробыв недолгое время в Петербурге, он все же избрал местом постоянного жительства Москву, где и развернул широкую концертную деятельность. К своим концертам 1794—1796 годов он постоянно привлекал и других московских музыкантов. Так, например, 14 марта 1795 года, в зале Салтыкова, помимо Геслера, играл «оркестр с роговою музыкою» под управлением Керцелли и Фейера, а также исполнялись арии, хоры и другие вокальные номера. Несколько раньше, 2 марта, Геслер, как это подчеркнуто в объявлении, «играл на органах», с 6 до 8 часов вечера. В этом концерте две его ученицы исполняли произведения Моцарта и Киттеля. 11 апреля 1796 года в том же

Kaschins Reise nach Italien fand nicht statt, aber bis 1798 gab es keine Ankündigungen für seine Konzerte. An Kaschins Konzert am 7. März 1798 nahmen nur russische Musiker teil. „Ein so überfülltes und großes Konzert ist das erste, das nur aus russischen Musikern besteht“, heißt es in einer Zeitungsanzeige<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1798, 27. Februar, 3. März, 6. März.

In der gleichen Besetzung der „russischen Musiker“ trat D. Kaschin am 10. April 1799 auf. J. Sandunowa, die an diesem Konzert teilnahm, sang zwei von ihm arrangierte russische Lieder – „Ich sehe nirgendwo meinen Freund“ und „Die Handschuhe“.

Unter den Konzerten ausländischer Gastmusiker, die in diesen Jahren in Moskau auftraten, sind zwei Konzerte des Mozart-Schülers Schulz zu erwähnen, die am 12. Januar und 6. April 1793 stattfanden.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Auftritte des virtuosen Pianisten I. W. Häßler, der eine herausragende Rolle im Moskauer Musikleben spielte. Nachdem er lange Zeit in St. Petersburg gelebt hatte, wählte er Moskau als ständigen Wohnsitz, wo er eine rege Konzerttätigkeit entfaltete. Für seine Konzerte 1794-1796 zog er immer wieder andere Moskauer Musiker an. So spielte zum Beispiel am 14. März 1795 im Saltykow-Saal neben Häßler ein „Orchester mit Hornmusik“ unter der Leitung von Kerzelli und Feyer und führte Arien, Chöre und andere Gesangsnummern auf. Etwas früher, am 2. März, spielte Häßler, wie in der Ankündigung betont wurde, „Orgel“, und zwar von 18 bis 20 Uhr. Bei diesem Konzert spielten zwei seiner Schüler Werke von Mozart und Kittel. Am 11. April 1796 wurde im selben Saal neben den Stücken, die Häßler auf dem Klavier

зале, кроме пьес, которые Геслер играл на фортепиано, была исполнена ода «Мир» на слова Н. М. Карамзина, — по-видимому, в незавершенном виде, так как сам композитор чистосердечно признался на страницах «Московских ведомостей», что этой композицией он «еще занимается», а «вместо введения сыграет на гармонике небольшую фантазию» (любопытный штрих в истории концертного исполнительства XVIII века!). Концерт заканчивался «чрезвычайно забавным терцетом для пения», которым пианист надеялся «доставить своим слушателям неожиданное удовольствие»<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Там же, 1796, 2 апреля.

Три концерта в течение великого поста 1795 года дала певица и пианистка Сислей. Состоявшийся 18 февраля большой концерт Сислей открылся увертюрой к опере Сальери «Аксурса», после чего артистка исполнила большую сцену из этой оперы, а затем играла фортепианный концерт Гиммеля. В заключение же первого отделения Сислей вместе с русским певцом Зубовым пела дуэт Паизиелло. Второе отделение началось симфонией Гайдна. Сислей пела арию Пиччинни. Вслед за этим исполнялось трио А. Прати. «Окончательная симфония» завершила этот разнообразный и интересный концерт<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Там же, 1795, 17 февраля.

Такая же внушительная по объему программа была исполнена и 11 марта 1795 года. «Пьесы, который играны будут, — сообщали «Московские ведомости», — суть следующий: I часть: Симфония соч. г. Гайдена; г-жа Сислей будет петь арию соч. г. Науманна; г. Мускетти — арию соч. г. Гульельми; г-жа Сислей и г.

spielte, die Ode „Die Welt“ zu den Worten von N. M. Karamsin aufgeführt - offenbar in unvollendeter Form, denn der Komponist selbst gab auf den Seiten der „Moskauer Wedomosti“ freimütig zu, dass er an dieser Komposition „noch arbeitet“ und „anstelle einer Einleitung eine kleine Fantasie auf der Harmonika spielen wird“ (ein Kuriosum in der Geschichte der Konzertaufführung im 18. Jahrhundert!). Das Konzert endete mit „einem äußerst amüsanten Terzett für Gesang“, mit dem der Pianist hoffte, „seinen Zuhörern unerwartete Freude zu bereiten“<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Ebenda, 1796, 2. April.

Der Sänger und Pianist Sisley gab in der Fastenzeit 1795 drei Konzerte. Das große Konzert vom 18. Februar eröffnete Sisley mit einer Ouvertüre zu Salieris Oper „Axur“, woraufhin der Künstler eine große Szene aus dieser Oper aufführte und anschließend ein Klavierkonzert von Gimmel spielte. Zum Abschluss des ersten Teils sang Sisley zusammen mit dem russischen Sänger Subow ein Duett von Paisiello. Der zweite Teil begann mit einer Sinfonie von Haydn. Sisley sang die Arie von Piccinni. Es folgte ein Trio von A. Prati. Die „Schlusssymphonie“ bildete den Abschluss dieses abwechslungsreichen und interessanten Konzerts<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Ebenda, 1795, 17. Februar.

Eine ebenso beeindruckende Programmgestaltung wurde auch am 11. März 1795 durchgeführt. „Die Stücke, die gespielt werden werden“, so berichtete die „Moskauer Wedomosti“, „sind folgende: Teil I: Sinfonie von Herrn Haydn; Frau Silley wird eine Arie von Herrn Naumann singen; Herr Musetti eine Arie von Herrn Gugliemi; Frau

Зубов большой дуэт соч. г. Паизиелло. Почтенная публика, требуя от г-жа Сислей того же дуэта, который она пела в концерте г. Мускетти, то она имеет честь объявить, что оное желание будет исполнено; Хор из Глуковой „Альцесты“. II часть: Симфония соч. г. Моцарта; г-жа Сислей будет петь арию соч. г. Назалини; г. Мускетти арию соч. г. Тарки; г-жа Сислей, г. Мускетти и г. Зубов трио соч. Прати. Хор из Глуковой „Альцесты"»<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> «Московские ведомости», 1795, 10 марта.

Приведенные программы концертов ярко свидетельствуют о развитии музыкальных вкусов, о возрастающем уровне музыкальной культуры русской аудитории. Достоинно внимания уже одно сочетание имен: Глюк, Гайдн, Моцарт—в одном концерте. Характерным явлением конца века было также и уточнение концертных программ. Вместо обычных сообщений о «новых ариях» или о «превосходной итальянской музыке» появились конкретные названия сочинений и их авторов, с указанием порядка концертных номеров.

Как своеобразную особенность русской концертной жизни нужно отметить исключительную популярность у русских слушателей крупных хоровых форм — кантат и ораторий.

В течение 90-х годов состоялось несколько ораториальных концертов, в которых прозвучали оратории на тексты из Священного писания: «Авелева смерть» неизвестного композитора, два сочинения итальянского композитора Ансельми «Освобожденная Ветилуя, или Смерть Олофернова от руки Юдифи» и «Взятие Варшавы» (скорее всего,

Silley und Herr Subow ein großes Duett von Herrn Paisiello. Die ehrenwerte Öffentlichkeit, die von Frau Silley die Aufführung desselben Duetts verlangt, das sie im Konzert von Herrn Musetti gesungen hatte, hat die Ehre zu verkünden, dass dieses Verlangen erfüllt werden wird; Chor aus Glucks „Alceste“. Teil II: Sinfonie von Herrn Mozart; Frau Silley wird eine Arie von Herrn Nasalini singen; Herr Musetti eine Arie von Herrn Tarqui; Frau Silley, Herr Musetti und Herr Subow ein Trio von Prati. Chor aus Glucks „Alceste“<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1795, 10. März.

Diese Konzertprogramme zeugen deutlich von der Entwicklung des Musikgeschmacks und dem steigenden Niveau der Musikkultur des russischen Publikums. Bemerkenswert ist die Kombination von Namen: Gluck, Haydn, Mozart in einem Konzert. Ein charakteristisches Phänomen des ausgehenden Jahrhunderts war auch die Verfeinerung der Konzertprogramme. Anstelle der üblichen Ankündigungen von „neuen Arien“ oder „ausgezeichneter italienischer Musik“ erschienen konkrete Namen von Werken und deren Autoren mit einem Hinweis auf die Reihenfolge der Konzertnummern.

Als Besonderheit des russischen Konzertlebens ist die außergewöhnliche Beliebtheit großer Chorformen - Kantaten und Oratorien - bei den russischen Zuhörern zu nennen.

In den 90er Jahren fanden mehrere Oratorienkonzerte statt, in denen Oratorien auf Texte aus der Heiligen Schrift aufgeführt wurden: „Abels Tod“ von einem unbekanntem Komponisten, zwei Werke des italienischen Komponisten Anselmi, „Das befreite Bethulien oder der Tod Holofernes durch die Hand Judiths“ und „Die Einnahme Warschaus“ (wahrscheinlich ein



это было программное сочинение в духе «Музыкального сражения» Клефлера). Сюжет «Юдифи», видимо, стал весьма популярен в конце XVIII века, ибо, как уже упоминалось, на эту же тему написал свою ораторию и Стабингер, исполнявший ее в Москве в 80-х годах. 21 февраля 1798 года в одном из концертов прозвучала неизвестная нам оратория композитора Ф. Блиммы, в будущем — автора популярной оперы «Старинные святки».

Следует отметить также и более систематический характер концертов. Целый ряд концертов, своеобразными циклами, устраивался в 90-х годах по подписке. С 1792 года музыканты Геке и Бауэр провели несколько циклов из четырех концертов, в которых принимали участие не только профессиональные исполнители, но и любители музыки. Эти полупрофессиональные, полупролюбительские концерты имели место, как правило, в доме Салтыкова на Большой Никитской. Дело было поставлено весьма серьезно; репетиции происходили по утрам, в дни концертов. В октябре того же 1792 года Геке объединился с двумя другими организаторами концертного дела в Москве — с музыкантами Денглером и Лидерсом. Геке, виолончелист, сам часто принимал участие в концертах. Денглер же организовал не только подписку на концерты, но и уроки музыки, отчасти с целью подготовки новых исполнителей для будущих концертных программ<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Любопытно и показательно объявление, напечатанное на отдельном листе в приложении к «Московским ведомостям» от 25 октября 1791 года: «Музыкант г. Денглер чрез сие уведомляет всех здешних споспешествователей и любителей музыки, что он в продолжение нынешней зимы каждую

Programmwerk im Geiste von Klefners „Musikalischer Schlacht“). Die Handlung der Judith muss Ende des 18.

Jahrhunderts sehr populär geworden sein, denn, wie bereits erwähnt, schrieb Stabinger sein Oratorium über dasselbe Thema und führte es in den 80er Jahren in Moskau auf. Am 21. Februar 1798 wurde in einem der Konzerte ein Oratorium des uns unbekanntes Komponisten F. Blima, des späteren Autors der populären Oper „Alte Weihnacht“, aufgeführt.

Bemerkenswert ist auch der systematischere Charakter der Konzerte. In den 90er Jahren wurde eine Reihe von Konzerten in Zyklen organisiert, die auf Abonnementbasis stattfanden. Ab 1792 organisierten die Musiker Geke (?) und Bauer mehrere Zyklen von vier Konzerten, an denen nicht nur professionelle Interpreten, sondern auch Amateurmusiker teilnahmen. Diese halbprofessionellen, halbamateurhaften Konzerte fanden in der Regel in Saltykows Haus an der Bolschaja Nikitskaja statt. Die Sache wurde sehr ernst genommen; die Proben fanden an den Tagen der Konzerte vormittags statt. Im Oktober desselben Jahres, 1792, schloss sich Geke mit zwei anderen Organisatoren des Moskauer Konzertbetriebs zusammen, den Musikern Dengler und Lieders. Geke, ein Cellist, nahm selbst oft an Konzerten teil. Dengler hingegen organisierte nicht nur Konzertabonnements, sondern auch Musikunterricht, unter anderem mit dem Ziel, neue Künstler für künftige Konzertprogramme auszubilden<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Kurios und aufschlussreich ist die auf einem separaten Blatt in der Beilage der „Moskauer Wedomosti“ vom 25. Oktober 1791 abgedruckte Ankündigung: „Der Musiker Herr Dengler gibt hiermit allen hiesigen Förderern und Musikliebhabern bekannt, dass er im Laufe des laufenden Winters jede Woche

неделю по четверткам от 10 часов утра до 1 по полудни и от 4 до 8 часов вечера, с четырьмя подчиненными ему капелями для упражнения и действительной науки, концерты и прочия пьесы будут иметь в доме Михаила Алексеевича г. Еропкина, что в Старой Басманной.

Главная цель сих упражнений состоит отчасти в том, чтобы ученики его приобрели твердой навык правильно аккомпанировать и играть в оркестрах <...>. А как сии концерты начало свое возымеют будущего ноября 13 дня, и порядок заведения требует того, чтобы как большия, так и малыя пьесы, которыя должно играть, всегда были назначены и раздаваемы за 2 недели, то г. Денглер желает и усердно просит тех Особ, который благоволят, чтобы их музыканты сие предприятие употребили в свою пользу, не теряя времени переговорить с ним обстоятельно о полезном и выгодном, учении».

Итак, «школа Денглера» как бы компенсировала тот недостаток профессиональных музыкальных кадров, который мешал развернуться концертной деятельности в XVIII веке во всей ее широте.

Концертная жизнь Москвы наибольшей активности достигает к концу века. Приезжие гастролеры, местные музыканты, артисты Петровского театра, крепостные музыканты и крепостные оркестры сменяли друг друга в периоды концертных сезонов.

Эволюция концертной практики в Москве по сравнению с Петербургом не отличалась постепенностью. Город, долгое время живший случайными выступлениями, к концу неожиданно «вырывается вперед» и делает резкий скачок в своем культурном и музыкальном развитии.

donnerstags von 10 Uhr morgens bis 1 Uhr mittags und von 4 bis 8 Uhr abends mit vier ihm unterstellten Kapellen für Übung und tatsächliche Wissenschaft Konzerte und andere Stücke im Haus des Michail Alexejewitsch Herrn Jeropkin in der Alten Basmannaja geben wird. Der Hauptzweck dieser Übungen besteht zum Teil darin, dass seine Schüler eine sichere Fertigkeit im richtigen Begleiten und Spielen in Orchestern erwerben <...>. Da diese Konzerte am 13. November nächsten Jahres beginnen werden, und die Ordnung des Hauses erfordert, dass sowohl große als auch kleine Stücke, die gespielt werden sollen, immer zwei Wochen vorher bestimmt und ausgeteilt werden, so wünscht und bittet Herr Dengler eifrig diejenigen Personen, die sich gefällig erweisen, dass ihre Musiker dieses Unternehmen zu ihrem Vorteil benutzen möchten, nicht Zeit zu verlieren, um mit ihm ausführlich über das nützliche und vorteilhafte Lernen zu sprechen“.

Die „Dengler-Schule“ schien also den Mangel an professionellem musikalischem Personal zu kompensieren, der verhinderte, dass sich die Konzerttätigkeit im achtzehnten Jahrhundert in ihrer ganzen Breite entfalten konnte.

Das Konzertleben in Moskau war gegen Ende des Jahrhunderts am aktivsten. Tourneemusiker, einheimische Musiker, Künstler des Petrowski-Theaters, Leibeigene und Leibeigene Orchester lösten sich während der Konzertsaison gegenseitig ab.

Die Entwicklung der Konzertpraxis in Moskau verlief im Vergleich zu St. Petersburg nicht schrittweise. Die Stadt, die lange Zeit mit Gelegenheitsaufführungen gelebt hatte, macht gegen Ende plötzlich einen großen Sprung in ihrer kulturellen und musikalischen Entwicklung.

На самом деле это кажущееся «нарушение традиций» лишни» раз подтверждает всю сложность диалектического процесса роста русской культуры. Если в первой половине века вся артистическая жизнь сосредоточивалась вокруг двора (и следовательно, в Петербурге), то с развитием просветительских тенденций заметно возрастает роль местных центров, и в первую очередь Москвы, как древней столицы Русского государства.

В последней трети XVIII века Москва становится столь же важным очагом образования и культуры, как и Петербург. Деятельность Московского университета, работа в Москве таких крупнейших писателей-просветителей, как Н. И. Новиков и его окружение — Херасков, Майков, Карамзин, — дали мощный толчок развитию музыкального образования, а вместе с тем и концертной жизни. Более демократический уклад московского быта способствовал также и формированию широкой концертной аудитории, достаточно разнообразной по своему социальному составу.

Нельзя не напомнить, что в конце XVIII столетия Москва являлась крупнейшим центром притяжения усадебной культуры. Московские меценаты — богатые вельможи, жившие вдали от двора, могли более свободно распоряжаться теми артистическими силами, какими они располагали в своих поместьях. Как бы вступая в соревнование, они заводили у себя большие оркестры и хоры, камерные ансамбли и роговую музыку. В конце века среди них появились также и любители цыганского пения, прочно укоренившегося в московском быту. Соперничая между собой, эти знатные меломаны — Шереметевы, Волконские, Бибиковы, Юсуповы, Орловы — стремились привлечь известных музыкантов-

Dieser scheinbare „Bruch mit der Tradition“ bestätigt die Komplexität des dialektischen Prozesses der Entwicklung der russischen Kultur. Während sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das gesamte künstlerische Leben um den Hof (und damit in St. Petersburg) konzentrierte, nahm mit der Entwicklung aufklärerischer Tendenzen die Rolle lokaler Zentren, allen voran Moskau als alte Hauptstadt des russischen Staates, deutlich zu.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde Moskau zu einem ebenso wichtigen Bildungs- und Kulturzentrum wie St. Petersburg. Die Tätigkeit der Moskauer Universität und das Wirken bedeutender aufklärerischer Schriftsteller wie N. I. Nowikow und seines Gefolges - Cheraskow, Maikow, Karamsin - in Moskau gaben der Entwicklung der musikalischen Bildung und gleichzeitig dem Konzertleben einen starken Impuls. Die demokratischere Lebensweise in Moskau trug auch zur Bildung eines breiten Konzertpublikums bei, das in seiner sozialen Zusammensetzung recht unterschiedlich war.

Es sollte nicht vergessen werden, dass Moskau Ende des 18. Jahrhunderts der größte Anziehungspunkt für die Gutskultur war. Die Moskauer Kunstmäzene, reiche Adlige, die weit vom Hof entfernt lebten, konnten freier über die künstlerischen Kräfte verfügen, die sie auf ihren Gütern hatten. Wie in einem Wettbewerb gründeten sie große Orchester und Chöre, Kammerensembles und Hornmusik. Am Ende des Jahrhunderts tauchten unter ihnen auch Liebhaber des Zigeunergesangs auf, die fest im Moskauer Leben verwurzelt waren. In Konkurrenz zueinander bemühten sich diese adligen Musikliebhaber - die Scheremetews, Wolkonskis, Bibikows, Jussupows und Orlows - um berühmte Berufsmusiker, die sowohl an Konzerten teilnahmen als auch ihre Leibeigenen

профессионалов как для участия в концертах, так и для воспитания своих крепостных артистов, из среды которых подчас выделялись такие крупные дарования, как Жемчугова, Кашин или Дегтярев. Естественно предположить, что крепкая связь с народной средой у этих крепостных артистов создавала особую атмосферу московской музыкальной жизни.

В Москве эта бытовая «русская струя» в последней трети века выявилась, пожалуй, сильнее, чем в Петербурге. Московские концертные программы, как уже сказано, изобиловали русскими именами. Показателен и постоянный интерес московских слушателей к таким специфически русским жанрам, как роговая музыка и хоровое исполнительство. Оркестр, принимавший регулярное участие в концертах, к концу века состоял только из «российских музыкантов», а в программах постоянно звучала русская музыка, преимущественно в виде различных обработок народных песен. Можно сказать, что московская музыкальная жизнь 90-х годов находилась как бы на стыке народного и профессионального искусства.

Первое и особенно второе десятилетия следующего века изменили соотношение сил. «Музыкальная гегемония» вновь перешла к Петербургу. Москва, принявшая на себя всю тяжесть наполеоновского нашествия, долгое время не могла оправиться от этого удара и временно приобрела характер провинциального города. Но лучшие традиции музыкальной жизни здесь не угасали. Напротив, они во многом определили тот новый подъем, который наступил позже, в романтическую эпоху 30—40-х годов, эпоху Алябьева, Верстовского, Варламова и Гурилева. От первых русских концертов Кашина и

ausgebildeten, unter denen manchmal so große Talente wie Schemtschugowa, Kaschin oder Degtjarew hervortraten. Es ist naheliegend, dass die enge Verbindung dieser Leibeigenen mit dem volkstümlichen Milieu eine besondere Atmosphäre des Moskauer Musiklebens schuf.

In Moskau war dieser alltägliche „russische Strom“ im letzten Drittel des Jahrhunderts vielleicht noch ausgeprägter als in St. Petersburg. Die Moskauer Konzertprogramme waren, wie bereits erwähnt, reich an russischen Namen. Bezeichnend ist auch das anhaltende Interesse des Moskauer Publikums an so spezifisch russischen Gattungen wie Hornmusik und Chorgesang. Das Orchester, das regelmäßig an den Konzerten teilnahm, bestand gegen Ende des Jahrhunderts nur noch aus „russischen Musikern“, und die Programme enthielten ständig russische Musik, meist in Form verschiedener Bearbeitungen von Volksliedern. Man könnte sagen, dass sich das Moskauer Musikleben in den 90er Jahren an der Schnittstelle zwischen Volkskunst und professioneller Kunst befand.

Das erste und vor allem das zweite Jahrzehnt des nächsten Jahrhunderts veränderten die Machtverhältnisse. Die „musikalische Hegemonie“ wurde erneut nach St. Petersburg verlagert. Moskau, das die Hauptlast der napoleonischen Invasion getragen hatte, konnte sich von diesem Schlag lange Zeit nicht erholen und nahm vorübergehend den Charakter einer Provinzstadt an. Doch die besten Traditionen des Musiklebens starben hier nicht aus. Im Gegenteil, sie bestimmten weitgehend den neuen Aufschwung, der später kam, in der romantischen Ära der 30er und 40er Jahre, der Ära von Aljabjew, Werstowski, Warlamow und Guriljow. Von den ersten russischen Konzerten

Сандуновой, от массовых выступлений крепостных музыкантов прямой путь лежит к широкому разливу песенной стихии, которая и в XIX веке составляла типичную особенность музыкальной жизни Москвы.

von Kaschin und Sandunowa, von den Massenauftritten der Leibeigenen-Musiker führt der direkte Weg zur weiten Verbreitung des Liedes, das schon im 19. Jahrhundert ein typisches Merkmal des Moskauer Musiklebens war.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

### 1.

Общий подъем русского искусства в последней четверти XVIII века нашел свое отражение и в музыкальном театре. Это выразилось и в расцвете новых для России жанров, и в новых формах существования и функционирования театральных коллективов. Музыкальные театры начинают давать регулярные представления в Москве и Петербурге, они возникают в провинции, постепенно распространяются почти по всей России. Прогресс достигнутый русским музыкальным театром за какие-нибудь полтора десятилетия, был громадным. Русская комическая опера, едва сформировавшись, становится одним из самых популярных театральных жанров. По силе воздействия, доступности языка, по широте охватываемой ею аудитории в ту эпоху она заметна превосходит любые другие жанры светской музыки. Она выводит музыкальный театр в число наиболее любимых искусств и» в лучших своих образцах, способствует распространению в России передовых идей своего времени.

Феномен бурного развития русской комической оперы XVIII века изучается историей русской культуры, литературоведением и музыкознанием во многих аспектах: общеэстетическом, историко-стилистическом, музыкально-

## MUSIKTHEATER

### 1.

Der allgemeine Aufschwung der russischen Kunst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts spiegelt sich auch im Musiktheater wider. Dies äußerte sich in der Blüte neuer Genres in Russland und in neuen Formen der Existenz und Arbeitsweise von Theatergruppen. Musiktheater begannen, regelmäßig in Moskau und St. Petersburg aufzutreten, sie entstanden in den Provinzen und verbreiteten sich allmählich fast in ganz Russland. Der „Fortschritt“, den das russische Musiktheater in den letzten anderthalb Jahrzehnten erzielte, war enorm. Die russische komische Oper, kaum entstanden, wird zu einem der beliebtesten Theatergenres. Was die Stärke ihrer Wirkung, die Zugänglichkeit ihrer Sprache und die Breite ihres Publikums in dieser Epoche betrifft, übertrifft sie jedes andere Genre der weltlichen Musik bei weitem. Es macht das Musiktheater zu einer der beliebtesten Künste und trägt in seinen besten Beispielen zur Verbreitung der fortschrittlichen Ideen seiner Zeit in Russland bei.

Das Phänomen der rasanten Entwicklung der russischen komischen Oper des 18. Jahrhunderts wird von der russischen Kulturgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft unter vielen Aspekten untersucht: allgemein ästhetisch, historisch und stilistisch,

аналитическом и т. д. Один из необходимых ракурсов исследования — проблемы собственно музыкального театра.

«Искусство, как явление социальной жизни, есть продукт двухсторонней деятельности, именно, творца, — и воспринимающей, творение среды; художника — и зрителя; актера, певца — и публики, воспринимающей и для себя оценивающей их творчество», — писал академик В. Н. Перетц (162, 19). С этой точки зрения весьма важным представляется, сопоставив несколько ранних этапов эволюции русского музыкального театра, определить место периода первого его расцвета в общей картине театральной жизни России.

Процесс развития и взаимодействия театрального и Музыкального искусства, формирования русской театральной и музыкальной аудитории прошел к 70-м годам XVIII столетия уже несколько стадий: придворный и школьный театр конца XVII века, театр петровской эпохи, итальянский театр с исполнением интермедий и опер-серия на итальянском языке, первые постановки, опер-серия на русском языке, попытки организации в новой и старой столицах постоянно действующих публичных театров<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> О ранних этапах русского музыкального театра см. главы настоящего издания, а также кн.: 224; 70, 24—92.

Окидывая взглядом панораму культурной жизни русского общества до середины 70-х годов, можно отметить, что развитие музыкального театра в эту эпоху не было еще непрерывным. Театральные события, премьеры, спектакли разделены

музыкально и аналитично, и т. д. Einer der notwendigen Forschungsaspekte sind die Probleme des Musiktheaters selbst.

„Die Kunst als Phänomen des gesellschaftlichen Lebens ist das Produkt einer zweiseitigen Tätigkeit, nämlich des Schöpfers - und der wahrnehmenden, schaffenden Umwelt; des Künstlers - und des Zuschauers; des Schauspielers, Sängers - und des Publikums, das ihre Arbeit selbst wahrnimmt und bewertet“, schrieb der Akademiker W. N. Peretz (162, 19). Unter diesem Gesichtspunkt ist es sehr wichtig, nach dem Vergleich mehrerer früherer Etappen in der Entwicklung des russischen Musiktheaters den Platz der Periode seiner ersten Blüte im Gesamtbild des russischen Theaterlebens zu bestimmen.

Der Prozess der Entwicklung und des Zusammenwirkens von Theater- und Musikkunst, die Bildung des russischen Theater- und Musikpublikums hatte in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts bereits mehrere Etappen durchlaufen: das Hof- und Schultheater des späten 18. Jahrhunderts, das Theater der petrinischen Ära, das italienische Theater mit der Aufführung von Zwischenspielen und der Opera seria in italienischer Sprache, die ersten Aufführungen der Opera seria in russischer Sprache, die Versuche, in den neuen und alten Hauptstädten ständige öffentliche Theater zu organisieren<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zu den Anfängen des russischen Musiktheaters siehe die Kapitel in der vorliegenden Ausgabe sowie die Abschnitte 224; 70, 24-92.

Betrachtet man das Panorama des kulturellen Lebens in der russischen Gesellschaft bis Mitte der 70er Jahre, so ist festzustellen, dass die Entwicklung des Musiktheaters in dieser Zeit noch nicht kontinuierlich verlief. Theaterereignisse, Premieren,

иногда интервалами в несколько лет; театральные коллективы в большинстве своем существуют изолированно, почти не оказывая друг на друга влияния, они спорадически возникают и столь же легко исчезают; круг зрителей не очень широк.

Эволюции русского музыкального театра способствовали многие факторы. Совершенствовался русский литературный язык и в прозаическом, и в поэтическом его видах. Укреплялись позиции русского драматического театра.

Петербургская публика в 70-х годах смогла познакомиться с жанром комической оперы на примере спектаклей нескольких иноземных трупп — не только итальянской и французской, но и немецкой и даже английской (см.: 232, 115, 118). Оперный жанр в России, не будучи еще русским, тем не менее постепенно русифицировался и становился более демократичным. Сближение музыкального театра и русской аудитории было обоюдным. С одной стороны, театр принаравливался к русскому типу мышления, складу речи, к потребностям русского общества. С другой стороны, русское общество, усваивая новые приемы драматического и музыкального воздействия, приобщалось к театру и начинало ощущать постоянную в нем потребность. Не случайно в 60—70-е годы XVIII века все чаще становятся попытки создания в Петербурге и Москве публичных театров, рассчитанных на широкий круг зрителей.

Однако организация постоянно действующих публичных театров столкнулась со значительными трудностями. Сказывалось отсутствие опыта у предпринимателей, не хватало актеров, не была еще

Аufführungen liegen manchmal mehrere Jahre auseinander; Theatergruppen existieren meist isoliert, fast ohne Einfluss aufeinander, sie entstehen sporadisch und verschwinden ebenso schnell wieder; der Kreis der Zuschauer ist nicht sehr groß.

Viele Faktoren trugen zur Entwicklung des russischen Musiktheaters bei. Die russische Literatursprache verbesserte sich sowohl in ihrer Prosa als auch in ihren poetischen Formen. Die Position des russischen dramatischen Theaters wurde gestärkt.

In den 70er Jahren konnte sich das Petersburger Publikum durch die Aufführungen mehrerer ausländischer Ensembles - nicht nur italienischer und französischer, sondern auch deutscher und sogar englischer - mit dem Genre der komischen Oper vertraut machen (siehe: 232, 115, 118). Das Operngenie in Russland war zwar noch nicht russisch, aber es russifizierte sich allmählich und wurde demokratischer. Die Annäherung zwischen dem Musiktheater und dem russischen Publikum war gegenseitig. Einerseits passte sich das Theater an die russische Denkweise, die Sprachmuster und die Bedürfnisse der russischen Gesellschaft an. Andererseits machte sich die russische Gesellschaft, die sich neue Methoden der dramatischen und musikalischen Wirkung aneignete, mit dem Theater vertraut und verspürte ein ständiges Bedürfnis nach ihm. Es ist kein Zufall, dass in den 60-70er Jahren des 18. Jahrhunderts in St. Petersburg und Moskau immer häufiger Versuche unternommen wurden, öffentliche Theater zu schaffen, die für ein breites Spektrum von Zuschauern bestimmt waren.

Die Organisation von ständigen öffentlichen Theatern stieß jedoch auf erhebliche Schwierigkeiten. Den Unternehmern fehlte es an Erfahrung, es gab einen Mangel an Schauspielern, und das System der Theater- und

налажена система театрального и музыкального образования. Кроме того, в начале 70-х годов экономическое положение страны не было достаточно крепким — продолжалась война с Турцией, многие южные и приволжские губернии были охвачены крестьянскими волнениями. Сыграли свою роль и эпидемии, так, например, чума 1771 года почти на пять лет задержала развитие театрального дела в Москве. Долгое время антрепренерам не удавалось получить от правительства субсидий. Многие исследователи отмечают «жалкое, полунищенское существование» русского театра, лишённого какой бы то ни было поддержки, в то время как на постановки итальянских опер-серии петербургский двор по-прежнему тратил баснословные средства. «Только с конца 1770-х годов, — пишет Ю. В. Келдыш, — когда успехи национальной художественной культуры во всех областях были уже настолько значительны, что их нельзя было игнорировать и замалчивать, русский театр в Москве и Петербурге твердо становится на ноги» (118, 115).

Сравнивая состояние русского театра до и после 70-х годов, исследователи приходят к выводу, что последняя четверть XVIII века в истории русского театра выделяется как чрезвычайно важный, качественно новый этап. Он характеризуется многими существенными признаками; заострим внимание на некоторых из них:

- появился новый жанр, быстро ставший очень популярным — русская комическая опера;
- сформировалась отечественная школа певцов-актеров;
- круг любителей театра оказался (в столицах и некоторых провинциальных городах) уже достаточно широким, чтобы создать экономические предпосылки для

Musikausbildung war noch nicht etabliert. Außerdem war die wirtschaftliche Lage des Landes Anfang der 70er Jahre nicht gut genug - der Krieg mit der Türkei dauerte an, in vielen Süd- und Wolgaprovinzen herrschten Bauernunruhen. Auch Epidemien spielten eine Rolle, so verzögerte beispielsweise die Pest von 1771 die Entwicklung des Theaterbetriebs in Moskau um fast fünf Jahre. Lange Zeit konnten die Unternehmer keine Subventionen von der Regierung erhalten. Viele Forscher konstatieren ein „elendes, halbverarmtes Dasein“ des russischen Theaters, das keinerlei Unterstützung erhielt, während der Petersburger Hof noch immer sagenhafte Summen für die Aufführung der italienischen Opera seria ausgab. „Erst seit den späten 1770er Jahren“, schreibt J. W. Keldysch, „als die Erfolge der nationalen Kunstkultur auf allen Gebieten bereits so bedeutend waren, dass sie nicht mehr ignoriert oder beschönigt werden konnten, stand das russische Theater in Moskau und St. Petersburg fest auf seinen Füßen“ (118, 115).

Vergleicht man den Zustand des russischen Theaters vor und nach den 70er Jahren, so kommen die Forscher zu dem Schluss, dass das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts in der Geschichte des russischen Theaters eine äußerst wichtige, qualitativ neue Phase darstellt. Sie zeichnet sich durch viele signifikante Merkmale aus, von denen wir einige herausgreifen wollen:

- ein neues Genre entstand, das schnell sehr populär wurde - die russische komische Oper;
- eine russische Schule für Sänger-Schauspieler wurde gegründet;
- der Kreis der Theaterliebhaber war (in den Hauptstädten und einigen Provinzstädten) bereits groß genug, um die wirtschaftlichen Voraussetzungen für den dauerhaften Betrieb von



постоянного функционирования коммерческих публичных театров;

— число театров в провинции довольно быстро возрастает (поэтому процесс развития музыкального театра уже может и должен рассматриваться в масштабах всей России);

— кроме императорских и коммерческих, во множестве возникают театры других типов — крепостные, любительские и т. п.;

— жанр русской комической оперы становится костяком репертуара любого театра, к какому бы типу и направлению он ни принадлежал;

— о музыкальном театре этой эпохи можно поэтому уже говорить как о явлении общенациональном.

Русское общество в течение многих веков не знало ни инструментальной музыки, ни театра. Столетие, отделяющее постановку первой пьесы в России «Комедии Есфири» (1672) в театре царя Алексея Михайловича от премьеры первой русской оперы «Анюта» (1772) в Царском Селе, — это столетие было временем эволюции преимущественно придворного театра. Рождение русской оперы практически совпало с рождением демократического русского театра, и вполне естественно, что оперный жанр воспринимался русской аудиторией не как синтетический, а скорее как синкретический.

Синкретическими были «пещные действия», музыкальные драмы школьного театра, представления народного и вертепного театров. Отношение к русскому музыкальному театру как к явлению синкретическому характерно и для последней четверти XVIII века. Русский театр той эпохи еще не знал разделения на оперный и драматический, не была дифференцирована система обучения, одни и те же актеры и

коммерциальных общественных театрах zu schaffen;

- die Zahl der Theater in den Provinzen nimmt recht schnell zu (die Entwicklung des Musiktheaters kann und sollte also auf russlandweiter Ebene betrachtet werden);

- neben den kaiserlichen und kommerziellen Theatern gibt es viele andere Arten von Theatern - Leibeigene, Amateurtheater und so weiter;

- das Genre der russischen komischen Oper bildet das Rückgrat des Repertoires eines jeden Theaters, ganz gleich, welcher Art und Richtung es angehört;

- das Musiktheater dieser Zeit kann also bereits als nationales Phänomen bezeichnet werden.

Das russische Volk kannte viele Jahrhunderte lang weder Instrumentalmusik noch Theater. Das Jahrhundert, das die Aufführung des ersten Stücks in Russland, der „Komödie Esther“ (1672) im Theater des Zaren Alexei Michailowitsch, von der Premiere der ersten russischen Oper „Anjuta“ (1772) in Zarskoje Selo trennt, war eine Zeit der Entwicklung eines überwiegend höfischen Theaters. Die Geburt der russischen Oper fiel fast mit der Geburt des demokratischen russischen Theaters zusammen, und es ist nur natürlich, dass die Operngattung vom russischen Publikum nicht als synthetisch, sondern eher als synkretistisch wahrgenommen wurde.

Synkretistisch waren „Kirchenspiele“, Musikdramen des Schultheaters, Aufführungen von Volks- und Krippentheatern. Die Einstellung zum russischen Musiktheater als synkretistisches Phänomen ist charakteristisch für das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts. Das russische Theater jener Zeit kannte noch keine Unterteilung in Oper und Schauspiel, es gab kein differenziertes Ausbildungssystem, dieselben Schauspieler und Schauspielerinnen

актрисы играли и в опере, и в комедии. Почти все русские театры XVIII века, даже самые маленькие, были театрами музыкальными.

История русского драматического театра и история русского музыкального театра XVIII века не есть история двух различных театров. Это история одного и того же театра, но изучаемая с двух различных позиций.

## 2.

Ведущую роль в театральной жизни России играли, конечно, театры старой и новой столиц. Театральные коллективы Москвы и Петербурга многое объединяло. Между городами происходил, прежде всего, постоянный репертуарный обмен. Произведения, с успехом поставленные в Москве, тут же высылались в петербургские театры; и наоборот—пьесы, хорошо встреченные петербургской публикой, как правило, вскоре исполнялись и в Москве. Так, например, популярные русские оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Розана и Любим» Керцелли, «Баба-Яга» Стабингера впервые увидели свет на сцене московского театра и лишь потом попали в Петербург.

Другие, не менее известные и любимые публикой произведения— например, оперы «Несчастье от кареты» и «Скупой» Пашкевича, «Сбитенщик» Булландта, «Санктпетербургский гостиный двор» Матинского — Пашкевича — были показаны сначала в северной столице и по прошествии нескольких месяцев сыграны также труппой московского

spielten in Oper und Komödie. Fast alle russischen Theater des 18. Jahrhunderts, selbst die kleinsten, waren Musiktheater.

Die Geschichte des russischen dramatischen Theaters und die Geschichte des russischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts ist nicht die Geschichte von zwei verschiedenen Theatern. Es ist die Geschichte ein und desselben Theaters, die jedoch aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird.

## 2.

Die führende Rolle im Theaterleben Russlands spielten natürlich die Theater der alten und der neuen Hauptstadt. Die Theatergruppen von Moskau und St. Petersburg hatten viele Gemeinsamkeiten. Zunächst einmal gab es einen ständigen Repertoireaustausch zwischen den beiden Städten. Werke, die in Moskau erfolgreich inszeniert wurden, gingen sofort an die St. Petersburger Theater und umgekehrt - Stücke, die beim St. Petersburger Publikum gut ankamen, wurden in der Regel auch bald in Moskau aufgeführt. So erblickten beispielsweise populäre russische Opern wie Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, Kerzellis „Rosana und Ljubim“ und Stabingers „Baba Jaga“ zunächst auf der Bühne eines Moskauer Theaters das Licht der Welt und fanden erst dann ihren Weg nach St. Petersburg.

Andere, nicht minder berühmte und vom Publikum geliebte Werke wie Paschkewitschs „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“, Bullandts „Der Sbitenverkäufer“ und Matinski-Paschkewitschs „St. Petersburger Gostiny Dwor“ wurden in der nördlichen Hauptstadt uraufgeführt und nach einigen Monaten auch von der Moskauer Theatertruppe gespielt. Die

театра. Временной разрыв между петербургскими и московскими премьерами какой-либо новой оперы редко бывал большим, чем год. В большинстве случаев хватало шести месяцев для пересылки и переписки нот, изготовления костюмов, декораций и проведения репетиций.

Весьма сходной была в те годы, по всей вероятности, и манера игры московских и петербургских актеров. Нет оснований говорить о сколько-нибудь существенных отличиях школы московской от школы петербургской. Местные традиции в этой области еще не сложились, и даже сам контингент актеров был в известном смысле общим для двух городов. Многие известные русские актеры XVIII века в различные периоды своей жизни выступали на петербургской и на московской сценах. Питомцем Московского воспитательного дома и учеником московского актера И. Калиграфа был популярный петербургский певец и артист А. Крутицкий. Известный актер С. Сандунов до 1783 года играл на сцене Меддокса, затем переехал в Петербург, а в 1796 году вернулся в Москву. Московский актер Я. Шушерин шесть лет (1785—1791) выступал на сцене петербургского придворного театра. На два периода — московский и петербургский — делится творческая жизнь Н. Соколовской, У. Синявской, Н. Калиграфовой, П. Плавильщикова (см.: 53, 312—330). Нельзя не упомянуть также о том, что московские вельможи охотно приглашали мастеров петербургской сцены для воспитания крепостных актеров и актрис своих театров.

И тем не менее картина театральной жизни Москвы значительно отличалась от петербургской. Интересно сопоставить всю совокупность театров двух русских

Zeitspanne zwischen der Petersburger und der Moskauer Premiere einer neuen Oper betrug selten mehr als ein Jahr. In den meisten Fällen reichten sechs Monate aus, um Noten zu verschicken und zu korrespondieren, Kostüme und Bühnenbilder anzufertigen und Proben durchzuführen.

Sehr ähnlich war in jenen Jahren aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Spielweise der Moskauer und St. Petersburger Schauspieler. Es gibt keinen Grund, über nennenswerte Unterschiede zwischen der Moskauer und der St. Petersburger Schule zu sprechen. Lokale Traditionen haben sich in diesem Bereich noch nicht herausgebildet, und auch das Schauspielerkontingent war in gewisser Weise den beiden Städten gemeinsam. Viele berühmte russische Schauspieler des 18. Jahrhunderts spielten in verschiedenen Perioden ihres Lebens in St. Petersburg und auf der Moskauer Bühne. Der beliebte St. Petersburger Sänger und Künstler A. Krutizki war ein Schüler des Moskauer Bildungshauses und ein Student des Moskauer Schauspielers I. Kaligraf. Der berühmte Schauspieler S. Sandunow spielte bis 1783 auf der Bühne des Meddcox-Theaters, zog dann nach St. Petersburg und kehrte 1796 nach Moskau zurück. Der Moskauer Schauspieler J. Schuscherin spielte sechs Jahre lang (1785-1791) auf der Bühne des St. Petersburger Hoftheaters. Das schöpferische Leben von N. Sokolowskaja, U. Sinjawschaja, N. Kaligrafowa und P. Plawlizikow lässt sich in zwei Perioden einteilen - Moskau und St. Petersburg (siehe: 53, 312-330). Es sollte auch erwähnt werden, dass Moskauer Adlige bereitwillig Meister der St. Petersburger Bühne einluden, um Leibeigene für ihre Theater auszubilden. Und doch unterscheidet sich das Moskauer Theaterleben erheblich von dem in St. Petersburg. Es ist interessant, die Gesamtheit der Theater der beiden russischen Hauptstädte, ihre

столиц, сравнить (хотя бы и приблизительно) их общее число и типы их организации.

В Петербурге последней четверти XVIII века действовали следующие театры: императорский; театр «малого двора» (великого князя Павла Петровича); частный публичный театр Книппера — Дмитревского (1779—1783); театры Академии художеств, Шляхетского корпуса, Института благородных девиц; театры итальянский, французский, немецкий; несколько любительских и крепостных театров— А. Л. Нарышкина, Н. С. Титова, Юсуповых, Шуваловых, Г. А. Потемкина.

В Москве этого же периода функционировали: публичный театр Меддокса (он же Петровский театр; 1776—1805); театры Московского университета и Воспитательного дома; несколько любительских театров, а также около двух с половиной десятков крепостных театров — Н. П. Шереметева, С. П. Ягужинского, П. М. Волконского, С. С. Апраксина, Г. И. Бибилова, И. Я. Блудова, Д. П. Бутурлина, А. И. Гагарина, А. И. Давыдова, Н. Демина, Н. А. Дурасова, М. Ф. Каменского, Н. Колычева, Н. Е. Мясоедова, Н. И. Одоевского, П. А. Познякова, П. С. Потемкина, В. П. Салтыкова, Д. Е. Столыпина, А. С. Степанова, И. Д. Трубецкой, Николая, Александра и Юрия Трубецких, М. И. Хераскова, В. Хованского, З. Г. Чернышева, Б. Г. Шаховского, Н. Г. Шаховского, В. И. Щербатова (см.: 92, 243—247).

Приведенный список не может быть, разумеется, полным и даже вполне точным, так как исследователи русского театра XVIII века вынуждены основываться в своих выводах на материалах большей частью разрозненных, случайных. Мемуары, строки газетных объявлений, архивные документы далеко не всегда позволяют судить о времени и

Gesamtzahl und die Art ihrer Organisation (zumindest annähernd) zu vergleichen.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gab es in St. Petersburg folgende Theater: das kaiserliche, das Theater des „kleinen Hofes“ (Großfürst Pawel Petrowitsch); das private öffentliche Theater Knipper-Dmitrewski (1779-1783); die Theater der Akademie der Künste, des Adelskorps, des Instituts der Adligen Jungfrauen; italienische, französische, deutsche Theater; mehrere Amateur- und Leibeigenen-Theater - A. L. Naryschkin, N. S. Titow, Jussupow, Schuwalow, G. A. Potjomkin.

In Moskau des gleichen Zeitraums waren folgende Theater in Betrieb: das öffentliche Theater von Meddow (auch Petrowski-Theater; 1776—1805); die Theater der Universität Moskau und des Waisenhauses; einige Amateurtheater; etwa zweieinhalb Dutzend Leibeigentheater von N. P. Scheremetew, S. P. Jaguschinski, P. M. Wolkonski, S. S. Apraksin, G. I. Bibikow, I. J. Bludow, D. P. Buturlin, A. I. Gagarin, A. I. Dawydow, N. Demin, N. A. Durassow, M. F. Kamenski, N. Kolytschewa, N. E. Mjasoedow, N. I. Odojewski, P. A. Posnjakow, P. S. Potjomkin, W. P. Saltykow, D. E. Stolypin, A. S. Stepanow, I. D. Trubezkoy, Nikolai, Alexander und Juri Trubezkoy, M. I. Cheraskow, W. Chowanski, S. G. Tschernyschow, B. G. Schachowski, N. G. Schachowski, W. I. Schtscherbatow (siehe: 92, 243—247).

Die obige Liste kann natürlich nicht vollständig oder sogar ziemlich genau sein, da die Forscher des russischen Theaters des 18. Jahrhunderts ihre Schlussfolgerungen auf meist verstreute, zufällige Materialien stützen müssen. Memoiren, Zeitungsannoncen und Archivadokumente lassen nicht immer Rückschlüsse auf die Zeit und die Dauer der Existenz des Theaters zu,

продолжительности существования театра, даже о его принадлежности тому или иному владельцу. Однако собранные вместе, эти сведения дают в целом все же достоверную картину, ошибки и неточности как бы взаимно компенсируются. Различия в театральной жизни Москвы и Петербурга выступают весьма отчетливо, они в значительной степени определяются той ролью, которую играли эти города в экономической, политической и культурной жизни страны.

В развитии музыкального театра Петербург (как и в других искусствах) имел перед Москвой все преимущества официальной столицы. Он в большей мере, нежели Москва, был связан с городами и странами Западной Европы. Правительство приглашало для работы при дворе лучших композиторов, музыкантов и певцов главным образом из Италии, а также из Франции и Германии. В Петербурге постоянно жили и работали крупные русские композиторы В. Пашкевич, И. Хаидошкин, Д. Бортнянский, драматурги Я. Княжнин, М. Матинский, Н. Николев, В. Капнист и другие. В северной столице были сконцентрированы лучшие актерские силы России. Даже артисты московского театра Меддокса, достигнув известности, старались перейти на придворную службу, она давала им возможность не только играть в лучших коллективах и носить звание «придворного актера», но и получать в целом более высокое жалование, а потом и гарантированную пенсию. Поэтому в Москву артисты возвращались либо не добившись успеха в столице, либо для преподавания, либо по особым личным обстоятельствам (С. Сандунов, Я. Шушерин, П. Плавильщиков). Легко заметить, что система петербургских театров по сравнению с Москвой была более

auch nicht auf seine Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Besitzer. Zusammengenommen ergeben diese Informationen jedoch ein im Allgemeinen zuverlässiges Bild, wobei sich Fehler und Ungenauigkeiten wie von selbst ausgleichen. Die Unterschiede im Theaterleben Moskaus und St. Petersburgs treten sehr deutlich zutage, sie sind weitgehend durch die Rolle bestimmt, die diese Städte im wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Leben des Landes spielen.

In der Entwicklung des Musiktheaters hatte St. Petersburg (wie auch in anderen Künsten) alle Vorteile einer offiziellen Hauptstadt gegenüber Moskau. Es war besser mit den Städten und Ländern Westeuropas verbunden als Moskau. Die Regierung lud die besten Komponisten, Musiker und Sänger zum Arbeiten an den Hof ein, vor allem aus Italien, aber auch aus Frankreich und Deutschland. Bedeutende russische Komponisten wie W. Paschkewitsch, I. Chaidoschkin, D. Bortnjanski, die Dramatiker J. Knjaschnin, M. Matinski, N. Nikolew, W. Kapnist und andere. In der nördlichen Hauptstadt waren die besten Schauspielkräfte Russlands konzentriert. Sogar die Künstler des Moskauer Theaters Meddock, die es zu Ruhm gebracht hatten, versuchten, in den Hofdienst zu wechseln, denn das gab ihnen nicht nur die Möglichkeit, in den besten Gruppen zu spielen und den Titel „Hofschauspieler“ zu tragen, sondern auch ein allgemein höheres Gehalt und eine garantierte Rente zu erhalten. Nach Moskau kehrten die Künstler daher entweder zurück, nachdem sie in der Hauptstadt keinen Erfolg hatten, oder um zu unterrichten, oder aufgrund besonderer persönlicher Umstände (S. Sandunow, J. Schuscherin, P. Plawiltschikow). Es ist leicht zu erkennen, dass das St. Petersburger Theatersystem konzentrierter war als das Moskauer:

концентрированной: почти все театры объединялись вокруг императорского, придворного, они или относились к императорским учреждениям (Шляхетный корпус, Академия художеств, Институт благородных девиц), или давали спектакли в помещениях императорского театра (итальянская, французская и немецкая труппы), или же принадлежали высшим сановникам (Г. А. Потемкину, А. Л. Нарышкину, Юсуповым). Крепостных театров в Петербурге XVIII века насчитывалось очень мало — около пяти.

В 70-х годах традиции петербургской театральной жизни еще не вполне сложились. Пожалуй, самая приметная и симптоматичная черта этого десятилетия — освоение различными театрами музыкально-комедийных жанров сразу нескольких западноевропейских школ — и французской, и итальянской, и немецкой (все спектакли шли тогда на языке оригинала).

Сцена знаменитого Головкинского дома, помнящая выступления «Волкова со товарищи» и бывшая свидетелем многотрудной миссии А. Сумарокова на посту директора Российского театра, в эту эпоху стала местом исполнения кадетами Шляхетного корпуса идиллических пасторалей, изящных музыкальных аллегорий и легких французских опер типа «Король и его приказчик» («Король и фермер») Моисиньи, «Два охотника» Дуни (см.: 52, 237— 240).

Совсем рядом, на набережной Васильевского острова находился театр Академии художеств, переживший пору расцвета именно в 1772—1778 годах. На его сцене воспитанники академии под руководством опытных наставников — актера Я. Шуйского, учителя пения В. Пашкевича, скрипача И. Хандошкина, дирижера Г. Раупаха —

fast alle Theater waren um die kaiserlichen Hoftheater herum vereinigt, sie gehörten entweder zu kaiserlichen Institutionen (das Adelskorps, die Akademie der Künste, das Institut der Adligen Jungfrauen) oder gaben Vorstellungen in den Räumen des kaiserlichen Theaters (italienische, französische und deutsche Truppen) oder gehörten den höchsten Würdenträgern (G. A. Potjomkin, A. L. Naryschkin, die Jussupows). Im 18. Jahrhundert gab es in St. Petersburg nur sehr wenige Leibeigenen-Theater - etwa fünf.

In den 70er Jahren waren die Traditionen des St. Petersburger Theaterlebens noch nicht vollständig etabliert. Das vielleicht bemerkenswerteste und symptomatischste Merkmal dieses Jahrzehnts war die Übernahme von Musik-Komödien-Genres mehrerer westeuropäischer Schulen - Französisch, Italienisch und Deutsch - durch verschiedene Theater (alle Aufführungen fanden damals in der Originalsprache statt).

Die Bühne des berühmten Golowkin-Hauses, die die Auftritte von „Wolokow und seine Kameraden“ in Erinnerung hält und Zeuge der schwierigen Mission von A. Sumarokow als Direktor des Russischen Theaters war, wurde in dieser Epoche zum Ort der Aufführung idyllischer Pastoralen, eleganter musikalischer Allegorien und leichter französischer Opern wie „Der König und sein Diener“ („Der König und der Bauer“) von Moiséin, „Die beiden Jäger“ von Duni (siehe: 52, 237-240).

Ganz in der Nähe, am Ufer der Wassiljewski-Insel, befand sich das Theater der Akademie der Künste, das in den Jahren 1772-1778 eine Blütezeit erlebte. Auf seiner Bühne spielten die Studenten der Akademie unter der Leitung erfahrener Mentoren - des Schauspielers J. Schuiski, des Gesangslehrers W. Paschkewitsch, des Geigers I. Chandoschkin, des Dirigenten

разыгрывали «оперические, интермедийные и балетные» спектакли почти исключительно иностранных авторов.

Неизменной симпатией петербургской публики пользовался в тот же период музыкальный театр Института благородных девиц при Смольном монастыре (он послужил даже темой нескольких писем Екатерины II к Вольтеру). Несмотря на принципиально любительский характер организации театрального дела и сменявшийся состав актрис, общий уровень представлений находился, очевидно, на высоте, и число зрителей постоянно увеличивалось. Из малого зала театр перевели в большой, а в 1777 году соорудили специальное помещение с амфитеатром и ложами, оснастили сцену хитроумными механизмами. Лучшие из воспитанниц-смолянок, выступавших в операх Филидора, Перголези, Гретри, были воспеты придворными поэтами и по указанию императрицы изображены на портретах Левицкого в своих театральных костюмах (см.: 52, 374—389). Среди них особенно известны Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова, Е. С. Смирнова (в замужестве Долгорукова).

При всей ограниченности круга слушателей и зрителей подобные представления сыграли определенную роль не только для Петербурга, но и для России в целом. В числе выпускниц Смольного института было немало провинциалок, возвращавшихся на родину, где они нередко выступали инициаторами любительских спектаклей или заводили собственные крепостные театры. Из Шляхетного корпуса выходили офицеры, которых посылали на службу в гарнизоны, рассеянные по всей стране, и это отчасти объяснит нам причину внезапного возникновения губернских театров и

G. Raupach – „Opern-, Intermedia- und Balletaufführungen“ fast ausschließlich von ausländischen Autoren.

Das Musiktheater des Instituts der Adligen Jungfrauen im Smolny-Kloster (es war sogar Gegenstand mehrerer Briefe Katharinas II. an Voltaire) erfreute sich im gleichen Zeitraum der ungebrochenen Sympathie des Petersburger Publikums. Trotz des grundsätzlich dilettantischen Charakters des Theaters und der wechselnden Besetzung der Schauspielerinnen war das allgemeine Niveau der Aufführungen offensichtlich hoch, und die Zahl der Zuschauer nahm ständig zu. Der kleine Saal des Theaters wurde in einen großen verlegt, und 1777 wurde ein spezieller Saal mit einem Amphitheater und Logen gebaut und die Bühne mit raffinierten Mechanismen ausgestattet. Die besten Studentinnen, die in Opern von Philidor, Pergolesi und Gretry auftraten, wurden von den Hofdichtern gelobt und auf Anweisung der Kaiserin in den Porträts von Lewizki in ihren Theaterkostümen abgebildet (siehe: 52, 374-389). Unter ihnen sind E. I. Nelidowa, N. S. Borschtschowa und J. S. Smirnowa (verheiratet mit Dolgorukow) besonders berühmt.

Obwohl der Kreis der Zuhörer und Zuschauer begrenzt war, spielten solche Aufführungen eine gewisse Rolle nicht nur für St. Petersburg, sondern für ganz Russland. Unter den Absolventen des Smolny-Instituts befanden sich viele Frauen aus der Provinz, die in ihre Heimat zurückkehrten, wo sie oft Laienaufführungen initiierten oder eigene Leibeigenen-Theater gründeten. Offiziere, die aus dem Adelskorps hervorgingen und in die über das ganze Land verstreuten Garnisonen geschickt wurden, erklären zum Teil das plötzliche Auftauchen von Provinztheatern und Amateur-Offizierstruppen, die manchmal in den „entlegensten Ecken“ des russischen Staates auftraten. So

любительских офицерских трупп порой в самых «медвежьих углах» Русского государства. Так, например, с молниеносной быстротой распространилась по России опера Гретри «Земира и Азор», игранная как смолянками, так и кадетами.

Музыкальные спектакли в Шляхетном корпусе, Академии художеств и Смольном институте продолжались и в последующие десятилетия, но отступили на второй план сразу же по открытии театров профессиональных и общедоступных.

«В прошлое воскресенье было открытие нового театра, построенного против Летнего сада на том же месте, где стоял немецкий театр... Театр построен в новом роде, совершенно еще неизвестном в здешнем крае. Сцена очень высока и обширна, а зала, предназначенная для зрителей, образует три четверти круга. Лож не имеется, но кроме паркета и партера со скамейками, сделан трехъярусный балкон, возвышающийся один над другим и окружающий залу без всяких промежутков. Живопись очень красива и вид весьма хорош, когда, при входе, видишь зрителей, сидящих, как в древности, амфитеатрально. Кроме главного подъезда, сделаны еще шесть выходов, весьма просторных и так устроенных, что, в случае пожара публика может выйти в несколько минут. Все весьма довольны этим изящным и поместительным новым увеселительным зданием» — такими словами гувернер Пикар уведомлял своего бывшего воспитанника князя А. Б. Куракина о достопамятном для петербуржцев театральном событии (165, 300). Письмо Пикара требует некоторых разъяснений. В конце 70-х годов предприимчивый содержатель «немецкого вольного» (то есть частного) театра Карл Книппер после ожесточенной борьбы с московским антрепренером Меддоксом добился присылки из Московского

verbreitete sich zum Beispiel Grétrys Oper „Sémira und Azor“, die sowohl von Smoljanerinnen als auch von Kadetten aufgeführt wurde, in Windeseile in ganz Russland.

Die musikalischen Aufführungen des Adelskorps, der Akademie der Künste und des Smolny-Instituts wurden in den folgenden Jahrzehnten fortgesetzt, traten jedoch in den Hintergrund, sobald professionelle und öffentliche Theater eröffnet wurden.

„Letzten Sonntag wurde ein neues Theater eröffnet, das gegenüber dem Sommergarten gebaut wurde, an der Stelle, wo das deutsche Theater stand..... Das Theater wurde in einer neuen Art von Theater gebaut, die in der Gegend völlig unbekannt ist. Die Bühne ist sehr hoch und weitläufig, und der für die Zuschauer bestimmte Saal bildet einen Dreiviertelkreis. Es gibt keine Logen, sondern zusätzlich zum Parkett und dem Parterre mit Bänken einen dreistufigen Balkon, der sich übereinander erhebt und den Saal ohne Lücken umgibt. Das Gemälde ist sehr schön und die Aussicht ist sehr gut, wenn man am Eingang die Zuschauer sieht, die wie in der Antike amphitheatralisch sitzen. Neben dem Haupteingang gibt es sechs weitere Ausgänge, die sehr geräumig und so angeordnet sind, dass das Publikum im Falle eines Brandes den Saal in wenigen Minuten verlassen kann. Alle sind sehr zufrieden mit diesem eleganten und geräumigen neuen Vergnügungsgebäude“ - mit diesen Worten informierte der Gouverneur Picard seinen ehemaligen Schüler Fürst A. B. Kurakin über das denkwürdige Theaterereignis für die Petersburger (165, 300). Der Brief Picards bedarf einiger Klarstellungen. Ende der 70er Jahre gelang es dem unternehmungslustigen Verwalter des „deutschen freien“ (d.h. privaten) Theaters Karl Knipper nach einem



воспитательного дома группы молодых и талантливых актеров, которые с осени 1779 года начали с огромным успехом давать свои представления. Одновременно старое, безобразное и обветшалое здание немецкого театра стали реконструировать и закончили строительные работы к октябрю 1781 года (о чем и сообщает Пикар).

«Вольный театр на Царицыном лугу» существовал не более четырех лет, но эти годы дали театральной России ряд выдающихся постановок и этапных премьер. Комедии Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль», опера «Гостиный двор» Пашкевича и Матинского и многие другие превосходные произведения были впервые представлены на сцене «вольного театра». В его репертуаре числилось около 70 разножанровых пьес, среди которых такие шедевры, как, например, «Севильский брадобрей» Бомарше, «Скупой» и «Дон Жуан» Мольера, «Нанина» Вольтера, «Макбет» Шекспира, «Медея» Еврипида. Однако наибольшее впечатление на отечественную и иностранную публику произвели русские комические оперы: «Несчастье от кареты», «Скупой», «Тунисский паша» и, самое главное, «Мельник—колдун, обманщик и сват», вслед за Москвой повторенный в Петербурге и сыгранный здесь 27 раз сряду. Театр посещали жители буквально всех сословий — от членов августейшей фамилии до кучеров и солдат, и, по свидетельству современников, доходы конкурентов Книппера заметно уменьшились. Неоспоримая заслуга в художественном руководстве театра принадлежала композитору В. А. Пашкевичу и актеру И. А. Дмитревскому. Последний в 1782 году перекупил антрепризу у Книппера, но владел ею лишь год, после чего театр на Царицыном лугу

heftigen Kampf mit dem Moskauer Unternehmer Maddox, eine Gruppe junger und talentierter Schauspieler aus dem Moskauer Waisenhaus zu schicken, die ab Herbst 1779 mit großem Erfolg auftraten. Gleichzeitig begann man, das alte, hässliche und baufällige Gebäude des deutschen Theaters zu rekonstruieren und beendete die Bauarbeiten im Oktober 1781 (wie Picard berichtet).

Das „Freie Theater auf der Zarizyn-Wiese“ existierte nicht länger als vier Jahre, aber diese Jahre bescherten dem Theater Russland eine Reihe herausragender Produktionen und bahnbrechender Premieren. Die Komödien „Der Brigadier“ und „Der Landjunker“ von Fonwisin, die Oper „Gostiny Dwor“ von Paschkewitsch und Matinski und viele andere hervorragende Werke wurden erstmals auf der Bühne des „Freien Theaters“ aufgeführt. Das Repertoire umfasste etwa 70 Stücke verschiedener Genres, darunter Meisterwerke wie „Der Barbier von Sevilla“ von Beaumarchais, „Der Geizige“ und „Don Juan“ von Moliere, „Nanina“ von Voltaire, „Macbeth“ von Shakespeare, „Medea“ von Euripides. Den größten Eindruck auf das in- und ausländische Publikum machten jedoch die russischen komischen Opern: „Unglück wegen einer Kutsche“, „Der Geizige“, „Der tunesische Pascha“ und vor allem „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, der nach Moskau auch in St. Petersburg wiederholt und hier 27 Mal hintereinander gespielt wurde. Das Theater wurde von Bewohnern buchstäblich aller Klassen besucht - von Mitgliedern der Adelsfamilie bis hin zu Kutschern und Soldaten, und nach Aussagen von Zeitgenossen verringerten sich die Einnahmen der Konkurrenten Knippers merklich. Unbestreitbare Verdienste um die künstlerische Leitung des Theaters erwarben der Komponist W. A. Paschkewitsch und der Schauspieler I.

перестал быть «вольным» и по императорскому указу поступил в распоряжение придворных чиновников.

Указ Екатерины II от 12 июля 1783 года, адресованный дирекции императорских театров, содержал в себе 44 параграфа, кои были призваны на долгий срок установить новые театральные порядки, а также узаконить некоторые уже сложившиеся к тому времени обычаи. На ведение всего театрального дела ежегодно ассигновалось 174000 рублей (для сравнения заметим, что годовой баланс театра Книппера составлял 5500 рублей). Эту сумму разделяли на несколько частей:

- певцам итальянским для концертов и опер,
- театру российскому,
- опере комической итальянской,
- театру французскому,
- немецкому театру,
- балету,
- двум оркестрам — первому и второму (бальному).

Параграф 32 уточнял: «Российский театр нужно чтобы был не для одних комедий и трагедий, но и для опер». А в пункте 34 предписывалось: «для приобретения лучших успехов... актеров, музыкантов и танцовщиков посылать в чужие края, определяя им деньги на проезд и содержание» (9, II, 116—117).

Влияние публичных и учебных театров на придворные явственно ощущалось еще за несколько лет до указа. Так, например, 3 февраля 1779 года постановкой «Воображаемых философов» Паизиелло закончился более чем двадцатилетний бойкот, который императорский театр дотеле объявлял «низкому и грубому» жанру оперы-буффа. В ноябре того же года не меньшим событием стала премьера «Несчастья от кареты»,

A. Dmitrewski. Letzterer kaufte 1782 das Unternehmen von Knipper, besaß es aber nur ein Jahr lang, danach war das Theater auf der Zarizyn-Wiese nicht mehr „frei“ und ging per kaiserlichem Dekret in die Verfügungsgewalt der Hofbeamten über.

Das Dekret Katharinas II. vom 12. Juli 1783, das an die Direktion der kaiserlichen Theater gerichtet war, enthielt 44 Paragraphen, mit denen neue Theaterverfahren für einen langen Zeitraum festgelegt und einige der zu diesem Zeitpunkt bereits eingeführten Bräuche legitimiert werden sollten. Für die Abwicklung aller Theatergeschäfte wurden jährlich 174000 Rubel bereitgestellt (zum Vergleich: die Jahresbilanz des Knipper-Theaters betrug 5500 Rubel). Diese Summe wurde in mehrere Teile aufgeteilt:

- an italienische Sänger für Konzerte und Opern,
- für das russische Theater,
- die italienische komische Oper,
- das französische Theater,
- das deutsche Theater,
- Ballett,
- zwei Orchester - das erste und das zweite (Ballsaal).

In Paragraph 32 heißt es: „Das russische Theater sollte nicht nur für Komödien und Tragödien, sondern auch für Opern sein“. Und in Paragraph 34 wurde vorgeschrieben: „um den besten Erfolg zu erzielen .... Schauspieler, Musiker und Tänzer in fremde Länder zu schicken und ihnen Geld für Reise und Unterhalt zu geben“ (9, II, 116-117).

Der Einfluss der öffentlichen und pädagogischen Theater auf den Hof war schon einige Jahre vor dem Dekret deutlich spürbar. So beendete die Aufführung von Paisiello „Die eingebildeten Philosophen“ am 3. Februar 1779 einen mehr als zwanzigjährigen Boykott, den das kaiserliche Theater bis dahin gegen das „niedrige und ungehobelte“ Genre der Opera buffa verhängt hatte. Im November desselben Jahres war die

встреченная публикой Эрмитажной залы «с общей радостью»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Письмо М. Муравьева к Д. Хвостову. ИРЛИ, ф. 322, ед. хр. 69.

Последующее же пятнадцатилетие: оказалось для этих жанров кульминационным.

После ликвидации антрепризы Книппера — Дмитревского и реконструкции временных театральных залов Эрмитажа и Зимнего дворца в распоряжении дирекции императорских театров оказалось три здания: Деревянный театр на Царицыном лугу, Каменный театр и Эрмитажный театр. Последний из них относится к числу шедевров архитектурного искусства, его внешний вид и интерьеры служат образцом цельного, лаконичного и вдохновенного решения (архитектор Дж. Кваренги). Менее известно, что столь же замечателен он был и своей сценической машинерией. Сложнейшие механизмы, оборудованные в трюме и на колосниках, давали почти неограниченные возможности для создания театральных эффектов (см.: 54, 18—21). Постановки Эрмитажного театра достигали порой фантастической пышности, причем с особой роскошью Оформлялись, конечно, оперы и пьесы, тексты которых принадлежали самой императрице.

Было бы, однако, неправильным связывать Эрмитажный театр только с вычурными театрализованными излишествами. С его подмостков часто звучала оперная музыка весьма высокого качества, преимущественно французских композиторов. Как писал в своих мемуарах Ф. Вигель, «Эрмитаж был одним из каналов,

Uraufführung von „Unglück wegen einer Kutsche“ ein nicht minder großes Ereignis, das vom Publikum in der Eremitage „mit allgemeiner Freude“ begrüßt wurde.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Brief von M. Murawjew an D. Chwostow. IRLI, Inventarnr. 322, Einzelstück 69.

Die folgenden fünfzehn Jahre erwiesen sich als ein Höhepunkt für diese Gattungen.

Nach der Liquidation des Unternehmens Knipper-Dmitrewski und dem Wiederaufbau der provisorischen Theatersäle der Eremitage und des Winterpalastes verfügte die Direktion der kaiserlichen Theater über drei Gebäude: das Holztheater auf der Zarizyny-Wiese, das Steinerne Theater und das Eremitage-Theater. Das letztgenannte gehört zu den Meisterwerken der Baukunst, denn sein Äußeres und seine Innenräume sind ein Beispiel für eine vollständige, prägnante und inspirierte Lösung (Architekt G. Quarenghi). Weniger bekannt ist, dass es auch für seine Bühnenmaschinerie bemerkenswert war. Die kompliziertesten Mechanismen, die im Laderaum und auf den Gittern installiert waren, boten nahezu unbegrenzte Möglichkeiten zur Erzeugung von Theatereffekten (siehe: 54, 18-21). Die Inszenierungen des Eremitage-Theaters erreichten mitunter eine phantastische Opulenz, und mit besonderem Luxus wurden natürlich Opern und Schauspiele inszeniert, deren Texte von der Kaiserin selbst stammten.

Es wäre jedoch falsch, das Eremitage-Theater nur mit extravaganten theatralischen Ausschweifungen in Verbindung zu bringen. Auf den Bühnen des Theaters wurde oft Opernmusik von hoher Qualität, meist von französischen Komponisten, aufgeführt. Wie F. Vigel in seinen Memoiren schrieb, „die Eremitage war einer der Kanäle, durch

через кои начало вливаться к нам могущество Франции» (47, I, 127—128).

Каменный театр в отличие от Эрмитажного не принадлежал к выдающимся памятникам петербургского зодчества. Несколько тяжеловесно и казенно построенный, он обладал также некоторыми конструктивными и акустическими дефектами. Так, в частности, куполообразный потолок давал слишком долгое эхо, а линии ярусов были все разной конфигурации, отчего с очень многих мест и видимость была плохой. Пожалуй, лучшей его частью следует считать сцену, совершенно тождественную по размерам и устройству сцене Эрмитажного театра. Благодаря этому обстоятельству все без исключения эрмитажные спектакли тут же переносились в Каменный театр и становились доступными для широкой публики. Русская труппа выступала здесь попеременно с итальянской и французской, и на ее долю выпадало лишь два дня в неделю. Тем не менее «на Каменном театре» кроме пьес Екатерины II и бесконечных французских опер шли «Сбитенщик» Булландта, несколько позднее, в 90-е годы, — вторая редакция «Гостиного двора» Матинского — Пашкевича, «Редкая вещь» и «Дианино дерево» Мартини-Солера и другие весьма популярные тогда произведения, многие из которых быстро перекочевали в Москву и исполнялись затем по всей России.

Широкий размах театральной деятельности требовал упорядочения вопросов обучения молодых актеров, певчих, музыкантов, «дансеров» и всякого рода подсобных рабочих. Театральное училище было коренным образом реорганизовано и расширено. К преподаванию привлекали известных мастеров — актера И. Дмитриевского,

die die Macht Frankreichs zu uns zu fließen begann“ (47, I, 127-128).

Das Steinerne Theater gehörte im Gegensatz zum Eremitage-Theater nicht zu den herausragenden Bauwerken der St. Petersburger Architektur. Es war nicht nur schwer und bürokratisch gebaut, sondern wies auch einige strukturelle und akustische Mängel auf. Insbesondere die Kuppeldecke war zu lang, und die Linien der Ränge waren alle unterschiedlich gestaltet, so dass die Sicht von vielen Plätzen aus schlecht war. Der vielleicht beste Teil des Theaters ist die Bühne, die in Größe und Konstruktion mit der Bühne des Eremitage-Theaters identisch ist. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass ausnahmslos alle Aufführungen der Eremitage sofort in das Steinerne Theater verlegt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Die russische Truppe trat hier abwechselnd mit der italienischen und der französischen Truppe auf und hatte nur zwei Tage in der Woche Zeit. Nichtsdestotrotz wurden „im Steinernen Theater“ neben den Stücken von Katharina II. und endlosen französischen Opern „Der Sbitenverkäufer“ von Bullandt, etwas später, in den 90-er Jahren - die zweite Ausgabe von „Gostiny Dwor“ von Matinski - Paschkewitsch, „Eine seltene Sache“ und „Der Baum der Diana“ von Martin-y-Soler und andere sehr populäre Werke der Zeit aufgeführt, von denen viele schnell nach Moskau wanderten und dann in ganz Russland aufgeführt wurden.

Das breite Spektrum der Theatertätigkeit erforderte eine Straffung der Ausbildung von jungen Schauspielern, Sängern, Musikern, „Tänzern“ und allen Arten von Hilfskräften. Die Theaterschule wurde radikal umstrukturiert und erweitert. Zum Unterrichten zogen berühmte Meister an - der Schauspieler I. Dmitrewski, der Ballettmeister I. Walberch, der

балетмейстера И. Вальберха, композитора В. Мартин-и-Солера, несколько позднее — Е. Фомина. Всех воспитанников разделили на пять возрастных групп, как тогда называли — «возрастов». При переходе из одного «возраста» в другой дети и подростки подвергались испытаниям, в результате которых экзаменаторы не только оценивали их способности и прилежание, но и каждый раз определяли направление их дальнейшей специализации. Весьма выразительно рассказывает об этом достопримечательный архивный документ — письмо инспектора Казасси князю Н. Б. Юсупову. Приведем его почти полностью.

«Оное было так: если кто из воспитанников занимал роль в комедии или в опере и после каждого должен быть балет, то, переодевшись они и в балете танцуют; если же он не занят был нынешний спектакль ни в комедии, ни в балете, в таком случае он играет в оркестре на том инструменте, на котором обучался, — и таким образом заняты они будут всегда. И так, разсудите: если воспитанник обучался искусству актера и найдется неспособным, то может быть будет изрядно танцевать; если же он и тут не успеет, то уж конечно будет музыкант, — и таким образом может Дирекция дойти до того, что будет воспитывать в школе не понапрасну и кто, конечно, выйдет на жалованье порядочный человек, а не повеса, потому что во время бытности своей он в Училище почти не имел праздного времени» (цит. по: 52, 426—427).

Действительно, на листах реестров Театрального училища видишь рядом с именами певиц, актеров, музыкантов и танцовщиков также имена живописцев, парикмахеров, портных и «краскотеров» (ибо того,

Компонист W. Martin-y-Soler, etwas später J. Fomin. Alle Schüler wurden in fünf Altersgruppen eingeteilt, wie sie damals genannt wurden — „Altersgruppen“. Beim Übergang von einem „Alter“ zum anderen wurden die Kinder und Jugendlichen Prüfungen unterzogen, in deren Ergebnis die Prüfer nicht nur ihre Fähigkeiten und ihren Fleiß beurteilten, sondern auch jedes Mal die Richtung ihrer weiteren Spezialisierung festlegten. Ein bemerkenswertes Archivadokument - ein Brief von Inspektor Casassi an Fürst N. B. Jusupow - berichtet darüber recht ausdrucksvoll. Wir wollen es fast vollständig zitieren.

„Es war so: wenn einer der Schüler eine Rolle in einer Komödie oder Oper hatte und nach jeder von ihnen sollte es ein Ballett geben, dann tanzt er, nachdem er sich umgezogen hat, im Ballett; wenn er in der gegenwärtigen Aufführung weder in der Komödie noch im Ballett engagiert war, spielt er in diesem Fall im Orchester auf dem Instrument, auf dem er ausgebildet wurde - und so werden sie immer beschäftigt sein. Und so, bedenken Sie: wenn der Schüler in der Kunst des Schauspielers ausgebildet wurde und für unfähig befunden wird, dann wird er vielleicht ein guter Tänzer; wenn er hier keinen Erfolg hat, dann wird er natürlich Musiker - und auf diese Weise kann das Direktorium den Punkt erreichen, der in der Schule nicht umsonst erzogen wird und der natürlich mit dem Gehalt eines anständigen Mannes herauskommt, nicht eines Schurken, weil er während seines Aufenthalts in der Schule fast keine Leerlaufzeit hatte“ (zitiert in: 52, 426-427).

Auf den Registerblättern der Theaterschule stehen nämlich neben den Namen von Sängern, Schauspielern, Musikern und Tänzern auch die Namen von Malern, Friseuren, Schneidern und „Anstreichern“ (denn

кто не имел уж вовсе никаких дарований, отправляли тереть краску).

Молодые актеры и актрисы, окончившие училище, например А. Прокофьев, Я. Воробьев, А. Волкова, М. Айвазова, вводились в придворную русскую труппу. Кроме того, на рубеже XVIII—XIX веков в доме Кушелева, чередуясь с немецкой антрепризой, начал действовать специальный театр выпускников, куда петербуржцы приходили без церемоний в простых домашних туалетах, где дамы спокойно вязали чулки, пили чай, закусывали и где за небольшую плату зрители с одобрением и снисхождением наблюдали за творческим ростом будущих театральных знаменитостей (см.: 102, 18—19).

В конце 80-х и в 90-х годах на императорских сценах Петербурга выступало одновременно три поколения профессиональных актеров. Старейшие из них помнили еще спектакли с участием Ф. Волкова, многие артисты средних лет начинали свою карьеру в драматическом классе Московского воспитательного дома, а самые молодые, как уже говорилось, были выпускниками реорганизованного столичного Театрального училища.

Хотя русская придворная труппа официально не разделялась на оперную и драматическую и практически все участвовали в оперных спектаклях (пусть даже в разговорных ролях), однако в соответствии с природными данными каждого происходило постепенное размежевание талантов. Одни и те же люди могли петь первые партии в операх и играть в комедиях, но имена выдающихся исполнителей трагедий и оперных премьеров в большинстве случаев были разные.

wer überhaupt kein Talent hatte, wurde zum Anstreichen geschickt).

Junge Schauspieler und Schauspielerinnen, die die Schule absolvierten, wie A. Prokofjew, J. Worobjew, A. Wolkowa und M. Aiwasowa, wurden in die russische Hoftruppe aufgenommen. Zusätzlich begann an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im Haus Kuschelew ein spezielles Theater für Absolventen zu wirken, das sich abwechselnd mit einer deutschen Theatergruppe präsentierte und in dem die Petersburger ohne Zeremonie in einfachen häuslichen Toiletten kamen, wo die Damen in aller Ruhe Strümpfe strickten, Tee tranken, einen Imbiss zu sich nahmen und wo die Zuschauer gegen ein geringes Entgelt die schöpferische Entwicklung künftiger Theaterpersönlichkeiten mit Beifall und Nachsicht beobachteten (siehe: 102, 18-19).

In den späten 80er und 90er Jahren traten auf den kaiserlichen Bühnen von St. Petersburg gleichzeitig drei Generationen von Berufsschauspielern auf. Die ältesten von ihnen erinnerten sich noch an Aufführungen mit F. Wolkow, viele der Schauspieler mittleren Alters hatten ihre Karriere in der Schauspielklasse des Moskauer Waisenhauses begonnen, und die Jüngsten waren, wie bereits erwähnt, Absolventen der reorganisierten Großstadttheaterschule.

Obwohl die russische Hoftruppe nicht offiziell in Oper und Schauspiel unterteilt war und praktisch jeder an Opernproduktionen mitwirkte (auch in Sprechrollen), kam es zu einer allmählichen Trennung der Talente nach den natürlichen Eigenschaften der einzelnen Personen. Dieselben Personen konnten die ersten Rollen in Opern singen und in Komödien spielen, aber die Namen der herausragenden Darsteller von Tragödien und Opernpremierer waren in den meisten Fällen unterschiedlich.

Первостепенную роль в русском музыкальном театре последней трети XVIII века играли сопрано и тенора, в театральных труппах они составляли подавляющее большинство. Значительно реже встречались оперные басы и совсем отсутствовали баритоны и контральто. Такое положение объясняется исключительно особенностями эстетики жанра русской комической оперы и традицией театрального образования. Низкие женские голоса и переходные мужские (баритоны) как бы не замечались тогда ни педагогами, ни композиторами, и их несчастливые обладатели вынуждены были либо петь в неестественной для них тесситуре, либо вовсе отказаться от карьеры оперного певца.

Степень профессионализма и образованности у различных артистов была, разумеется, неодинаковой. Даже на сценах императорского театра выступали порой лица, по определению И. Дмитриевского, «актерству несродные». Кроме того, среди оперных певцов и певиц, особенно старшего поколения, встречались иногда люди чрезвычайно одаренные, трудолюбивые и с большим сценическим опытом, но малообразованные. Например, Авдотья Михайлова — одна из первых актрис в русских комических операх — разбирала тексты разговорных диалогов лишь по слогам, а мелодии арий запоминала на слух за скрипкой капельмейстера. Впрочем, это несколько не мешало ей держаться на сцене театральных подмостков уверенно и вдохновенной игрой приводить публику в восторг. Дед театрала С. Жихарева с увлечением рассказывал внуку: «...Михайлова, которая едва-едва знала грамоте, а писать вовсе не умела, которой всякую роль начитывали, была удивительная

Im russischen Musiktheater des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts spielten die Soprane und Tenöre die Hauptrolle; sie bildeten die überwältigende Mehrheit in den Theatertruppen. Opernbässe waren sehr viel seltener, und Baritone und Kontra-Alt fehlten völlig. Diese Situation lässt sich nur durch die Besonderheiten der Ästhetik des Genres der russischen komischen Oper und die Tradition der Theaterausbildung erklären. Tiefe Frauenstimmen und männliche Übergangsstimmen (Baritone) schienen damals weder von Lehrern noch von Komponisten beachtet zu werden, und ihre unglücklichen Besitzer waren gezwungen, entweder in einer für sie unnatürlichen Stimmlage zu singen oder ihre Karriere als Opernsänger gänzlich aufzugeben.

Der Grad der Professionalität und der Ausbildung der verschiedenen Künstler war natürlich unterschiedlich. Selbst auf den Bühnen des kaiserlichen Theaters gab es manchmal Personen, die, wie I. Dmitrewski es definierte, „keinen Bezug zur Schauspielerei“ hatten. Außerdem gab es unter den Opernsängern und -sängerinnen, vor allem der älteren Generation, manchmal Personen, die zwar äußerst begabt, fleißig und mit großer Bühnenerfahrung ausgestattet, aber schlecht ausgebildet waren. Awdotja Michailowa zum Beispiel - eine der ersten Schauspielerinnen in russischen komischen Opern - konnte die Texte der gesprochenen Dialoge nur nach Silben ablesen und die Melodien der Arien nach Gehör an der Geige des Kapellmeisters auswendig lernen. Das hinderte sie jedoch nicht daran, auf der Bühne des Theatergerüsts souverän zu stehen und mit inspiriertem Spiel das Publikum zu begeistern. Der Großvater des Theaters S. Schicharew erzählte seinem Enkel begeistert: „... Michailowa, die kaum lesen und überhaupt nicht schreiben konnte, der jede Rolle vorgelesen wurde, war eine erstaunliche Schauspielerin. <...> Was für ein Sturm!

актриса. <...> Что за буря!  
Суфлировать не поспеешь,  
забудешься; рвет и мечет, так и  
бросает в лихорадку...» (98, 46).

Однако в целом и профессиональный, и культурный уровень придворных актеров следует назвать очень высоким. Из мемуарной литературы и архивных документов нам известны имена выдающихся исполнителей оперных ролей—это В. Черников и П. Черникова, О. Петров, Я. Колмаков, М. Волков, Я. Воробьев и А. Воробьева. Почти все они превосходно читали ноты с листа, умели играть на клавикордах, свободно владели итальянским и французским языками; некоторые — переводили иностранные комедия и оперные либретто, сами сочиняли вставные монологи и пьесы как в прозе, так и в стихах. Среди них выделяются фигуры двух подлинных корифеев русского музыкального театра XVIII века — А. Крутицкого и Е. Сандуновой.

Антон Михайлович Крутицкий (ок. 1760—1803) был питомцем Московского воспитательного дома, где достиг уже настоящего сценического мастерства под руководством крупного театрального педагога И. Калиграфа и получил разностороннее образование. Крутицкий хорошо играл на скрипке, отлично рисовал и, обладая незаурядным литературным дарованием, переводил драмы и комедии с английского, немецкого, итальянского и французского. Точнее говоря, он творчески обрабатывал их, по обычаю своей эпохи, «перекладывая иностранные пьесы на русские нравы». Современники считали его очень интересным собеседником, остроумным и веселым человеком.

«Крутицкий не имел выгодной наружности,— вспоминал один из его почитателей, — росту он был малого,

Man kann nicht mithalten, man vergisst; sie erbricht und flucht und stürzt sich in ein Fieber...“ (98, 46).

Das berufliche und kulturelle Niveau der Hofschauspieler ist jedoch im Allgemeinen als sehr hoch zu bezeichnen. Aus der Memoirenliteratur und Archivadokumenten kennen wir die Namen herausragender Darsteller von Opernrollen - W. Tschernikow und P. Tschernikowa, O. Petrow, J. Kolmakow, M. Wolkow, J. Worobjew und A. Worobjewa. Fast alle von ihnen waren hervorragende Notenleser, konnten das Clavichord spielen, sprachen fließend Italienisch und Französisch; einige von ihnen übersetzten ausländische Komödien und Opernlibretti und verfassten selbst eingefügte Monologe und Theaterstücke in Prosa und Versen. Unter ihnen ragen zwei wahre Koryphäen des russischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts heraus - A. Krutizki und J. Sandunowa.

Anton Michailowitsch Krutitzki (ca. 1760-1803) war Schüler des Moskauer Waisenhauses, wo er unter der Leitung des bedeutenden Theaterpädagogen I. Kaligraf bereits eine echte Bühnenkompetenz erlangt hatte und eine vielseitige Ausbildung erhielt. Krutitzki spielte gut Geige, zeichnete gut und übersetzte, da er über ein herausragendes literarisches Talent verfügte, Dramen und Komödien aus dem Englischen, Deutschen, Italienischen und Französischen. Genauer gesagt, er verarbeitete sie kreativ, indem er nach den Gepflogenheiten seiner Zeit „ausländische Stücke auf die russische Moral setzte“. Seine Zeitgenossen hielten ihn für einen sehr interessanten Gesprächspartner, einen witzigen und fröhlichen Menschen.

„Krutitzki hatte kein vorteilhaftes Äußeres, - erinnerte sich einer seiner Bewunderer, - er war von kleiner Statur,



лицом ряб, глаза имел небольшие... но все сие заменял живостью, огнем, натуральностью игры своей» (74, 44—45). Наибольшую известность актер приобрел как исполнитель характерных ролей в русских комических операх.

Слава пришла к Крутицкому довольно рано — 3 февраля 1781 года на петербургской премьере оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват», и роль Мельника с тех пор и до самой смерти оставалась одной из лучших и самой любимой в его обширном репертуаре. Зрители единодушно восхищались темпераментом и реалистической точностью его интерпретации: «Выговор, хватки, шутки, пляски с припевом простонародной песни, слова, все, даже и малейшие оттенки, свойственные нашим русским мельникам, в нем видны были» (цит. по: 70, 185).

Репертуарный список Крутицкого насчитывал около 20 опер и свыше 50 комедий. Актер имел успех в произведениях самого различного характера — в «Скупом» и «Федуле с детьми» Пашкевича, в «Мещанине во дворянстве» Мольера и «Школе злословия» Шеридана. Его творческий метод, который современники именовали «натуральным», а мы называем реалистическим, ярко контрастирует, с одной стороны, с фарсовой манерой народного игрища, типичной для А. Ожогина, а с другой — с чувствительно-сентиментальным направлением, представленным, например, В. Померанцевым. В отличие от них Крутицкий обращает внимание прежде всего на типические, бытовые черты своих героев, не забывая о необходимости психологической мотивировки их поведения и избегая утрирования. В результате даже самые мрачные,

sein Gesicht war kraus, seine Augen waren klein .... aber all dies wurde durch die Lebendigkeit, das Feuer und die Natürlichkeit seines Spiels ersetzt“ (74, 44-45). Der Schauspieler wurde vor allem als Darsteller charakteristischer Rollen in russischen komischen Opern bekannt.

Der Ruhm kam für Krutizki schon früh - am 3. Februar 1781 bei der St. Petersburger Premiere der Oper „Der Müller- Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, und die Rolle des Müllers blieb von da an bis zu seinem Tod eine der besten und beliebtesten in seinem großen Repertoire. Das Publikum bewunderte einhellig das Temperament und die realistische Genauigkeit seiner Interpretation: „Sprache, Gehabe, Scherze, Tänze mit dem Refrain eines einfachen Volksliedes, Worte, alles, selbst die kleinsten Nuancen, die für unsere russischen Müller charakteristisch sind, waren darin sichtbar“ (zitiert nach: 70, 185).

Die Repertoireliste Krutitzkis umfasste etwa 20 Opern und mehr als 50 Komödien. Der Schauspieler hatte Erfolg in den Werken der unterschiedlichsten Charakter - in „Der Geizige“ und „Fedul und seine Kinder“ von Paschkewitscha, in „Der Bürger als Edelmann“ von Molière und der „Schule der Eitelkeit“ von Sheridan. Seine schöpferische Methode, die die Zeitgenossen als „natürlich“ bezeichneten und wir als realistisch bezeichnen, steht in lebhaftem Kontrast einerseits zu der für A. Oschogin typischen farcenhafte Art des Volksstücks und andererseits zu der empfindsam-sentimentalen Richtung, wie sie z.B. W. Pomeranzew vertritt. Im Gegensatz zu ihnen achtet Krutitzki vor allem auf die typischen, alltäglichen Merkmale seiner Figuren, ohne dabei die Notwendigkeit einer psychologischen Motivation ihres Verhaltens zu vergessen und Übertreibungen zu vermeiden.

несимпатичные персонажи в его трактовке выглядели, по свидетельству И. Дмитриевского, «некарикатурно», и художественный образ, будь то взяточник Председатель из «Ябеды» Капниста или же Крючкодей из «Гостинного двора» Пашкевича, оказывался более крупным, обобщенным и многогранным.

Разносторонность дарования, высокое мастерство и реалистическая манера исполнения были свойственны и воспитаннице Петербургского театрального училища Елизавете Семеновне Яковлевой (1777—1826), носившей сначала сценическую фамилию Урановой, а затем в замужестве — Сандуновой. Хотя в ее долгой и насыщенной сценической жизни на долю XVIII века приходится лишь 10 лет, но все же ранний расцвет ее таланта и огромный успех в жанре комической оперы позволяют уже в этот период говорить о ней как о лучшей актрисе и певице Петербурга и Москвы.

Уранова-Сандунова обладала превосходными профессиональными данными. «Природа щедро наградила Елизавету Семеновну всеми качествами, которые производят великих актеров, — читаем в одном из журналов. — Прекрасные черты лица ее были самые выразительные, показывающие с неимоверной быстротой ощущение душевное, память она имела необыкновенную, рачительность к своей должности непоколебимую, и при таких блестящих преимуществах сердце самое благотворительное» (75, 36—37).

Необычайно яркая способность перевоплощения и замечательной красоты голос с диапазоном почти в три октавы давал ей возможность играть в ролях резко контрастных—от Анюты в «Мельнике» до Царицы ночи в «Волшебной флейте», от Дуияши в

Infolgedessen wirkten selbst die düstersten, unsympathischen Charaktere in seiner Interpretation nach I. Dmitrewski „nicht karikiert“, und das künstlerische Bild, sei es der bestechliche Vorsitzende aus Kapnists „Yabeda“ oder Kryutschkodei aus Paschkewitschs „Gostiny Dwor“, erwies sich als größer, allgemeiner und facettenreicher.

Vielseitige Begabung, große Geschicklichkeit und realistische Darstellungsweise zeichneten auch Jelisaweta Semjonowna Jakowlewa (1777-1826) aus, eine Schülerin der Petersburger Theaterschule, die zunächst unter dem Künstlernamen Uranowa auftrat und später unter dem Namen Sandunowa heiratete. Obwohl ihr langes und reiches Bühnenleben nur zehn Jahre bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfasste, kann sie aufgrund der frühen Blüte ihres Talents und ihres großen Erfolges im Genre der komischen Oper auch in dieser Zeit als die beste Schauspielerin und Sängerin St. Petersburgs und Moskaus bezeichnet werden.

Uranowa-Sandunowa hatte ausgezeichnete berufliche Daten. „Die Natur hat Jelisaweta Semjonowna großzügig mit all den Qualitäten ausgestattet, die große Schauspieler hervorbringen“, heißt es in einer der Zeitschriften. - Ihre wunderschönen Gesichtszüge waren besonders ausdrucksstark und zeigten mit unglaublicher Schnelligkeit emotionale Empfindungen. Ihr Gedächtnis war außergewöhnlich, ihre Pflichttreue unerschütterlich, und bei solchen brillanten Vorzügen war ihr Herz besonders wohlwollend“ (75, 36-37).

Eine ungewöhnlich ausgeprägte Fähigkeit zur Verwandlung und die bemerkenswerte Schönheit ihrer Stimme mit einem Tonumfang von fast drei Oktaven gaben ihr die Möglichkeit, in sehr gegensätzlichen Rollen zu spielen - von Anjuta in „Der Müller“ bis

«Федуле с детьми» до Луизы в «Дезертире» (мы намеренно не упоминаем о ее выступлениях в трагедиях, водевилях и волшебноромантических операх, поскольку они относятся к XIX столетию). Не исключено, что именно ей — одной из первых — удалось добиться осознанного динамичного развития художественного образа (см.: 70, 408—409).

Выдающиеся достижения отечественного актерского искусства XVIII века связаны с именем Ивана Афанасьевича Дмитревского (1734—1821). Он, как известно, приехал в столицу из Ярославля вместе с Ф. Волковым, был его соратником и достойным продолжателем его дела. Дмитревскому в значительной мере принадлежала заслуга формирования и постоянного обновления русской труппы в Петербурге 70—90-х годов. Поскольку этот великий актер не обладал, к сожалению, певческим голосом, выступал в операх только в разговорных ролях, в настоящем исследовании о нем целесообразно говорить в аспектах педагогики, просветительства и режиссуры.

Незадолго до смерти Дмитревский с полной справедливостью писал: «... „Я был учителем, наставником и инспектором российской труппы 38 лет... три раза подкреплял упадающий российский театр новыми людьми, которых ниоткуда не выписывал, но сам здесь сыскал, научил и пред публику с успехом представил... не было» да и нет ни единого актера или актрисы, который бы не пользовался, более или менее, моим учением и наставлениями... не появлялась во время моего правления на театре никакая пьеса, в которой бы я советом или поправкою не участвовал» (цит. по: 13, 469). Historikeri подтверждают, что в его словах нет ни хвастовства, ни даже малейшего преувеличения. Скорее наоборот, к его высказыванию можно

zur „Königin der Nacht“ in „Die Zauberflöte“, von Dujascha in „Fedul und seine Kinder“ bis zu Luisa in „Der Deserteur“ (wir erwähnen bewusst nicht ihre Auftritte in Tragödien, Varietés und magisch-romantischen Opern, da diese dem 19. Jahrhundert angehören). Es ist möglich, dass sie eine der ersten war, die eine dynamische Entwicklung des künstlerischen Bildes realisierte (siehe: 70, 408-409).

Die herausragenden Leistungen der russischen Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts sind mit dem Namen von Iwan Afanasjewitsch Dmitrewski (1734-1821) verbunden. Er kam bekanntlich zusammen mit F. Wolkow aus Jaroslawl in die Hauptstadt, war sein Mitarbeiter und ein würdiger Nachfolger seines Werkes. Dmitrewski hatte großen Anteil an der Entstehung und ständigen Erneuerung der russischen Truppe in St. Petersburg in den 70-90-er Jahren. Da dieser große Schauspieler leider keine Gesangsstimme hatte und in Opern nur in Sprechrollen auftrat, ist es angebracht, in dieser Studie unter den Aspekten der Pädagogik, Aufklärung und Regie von ihm zu sprechen.

Kurz vor seinem Tod schrieb Dmitrewski mit vollem Recht: „... „Ich bin seit 38 Jahren Lehrer, Mentor und Inspektor der russischen Truppe gewesen... dreimal verstärkte das im Niedergang begriffene russische Theater neue Leute, die nicht aus dem Nichts entstanden sind, sondern sich hier fanden, lehrten und vor dem Publikum mit Erfolg präsentierten ... es gab und es gibt nicht einen einzigen Schauspieler oder eine einzige Schauspielerin, die nicht, mehr oder weniger, meinen Unterricht und meine Anweisungen genutzt hätten ... erschien während meiner Herrschaft am Theater kein einziges Stück, an dem ich nicht mit Rat und Tat beteiligt gewesen wäre“ (zitiert nach: 13, 469). Historiker bestätigen, dass in seinen Worten keine Prahlerei oder auch nur die geringste

многое добавить, например, о его переводах оперных либретто, о помощи провинциальным театрам (особенно Казанскому), о его борьбе с чрезмерной аффектацией и неизменных требованиях ясности и простоты сценической игры.

Режиссировать драматические пьесы и спектакли русских комических опер Дмитревский начал в 1780 году в театре Книппера, затем в его постановке и частично при его участии шли все без исключения оперы Пашкевича, мелодрама Фомина «Орфей», в которой он исполнял главную роль, очень многие оперные произведения итальянских и французских авторов. В 1791 году он получил от «директора над зрелищами и музыкою» Н. Б. Юсупова специальный патент, в тексте которого впервые в истории русского театра фигурировало слово «режиссер» и официально учреждалась соответствующая должность. «Почел я нужным назначить,—писал Юсупов,—известного знанием и долговременною опытностью в театральном искусстве господина Дмитревского главным режиссером... преимущественно определяю его: к главному надзиранию над всеми российскими зрелищами, к обучению всех тех, кои достаточного еще искусства в представлениях не имеют» (9, II, 400).

Взгляды Дмитревского на театральную и, в частности, оперную режиссуру отличались стройностью, основательностью и естественно выросли из его собственного сценического опыта. Прежде всего, он придерживался правила, что «согласие в разыгрывании пьесы есть душа пьесы». По словам его современника, критика Н. Ильина, он «знал, что всякое драматическое

Уbertreibung zu finden ist. Im Gegenteil, man kann seiner Aussage viel hinzufügen, z. B. über seine Übersetzungen von Opernlibrettos, seine Unterstützung von Provinztheatern (vor allem des Kasaner Theaters), seinen Kampf gegen übertriebene Affektiertheit und seine unablässigen Forderungen nach Klarheit und Einfachheit im Bühnenspiel.

Dmitrewski begann 1780 im Theater von Knipper mit der Regie von dramatischen Stücken und Aufführungen russischer komischer Opern, dann wurden ausnahmslos alle Opern von Paschkewitsch, das Melodram „Orpheus“ von Fomin, in dem er die Titelrolle spielte, und viele Opern italienischer und französischer Autoren von ihm und teilweise unter seiner Mitwirkung inszeniert. 1791 erhielt er vom „Direktor für Unterhaltung und Musik“ N. B. Jussupow ein Sonderpatent, in dessen Text zum ersten Mal in der Geschichte des russischen Theaters das Wort „Direktor“ auftauchte und die entsprechende Position offiziell festgelegt wurde. „Ich habe es für geboten gehalten, Herrn Dmitrewski, der sich durch seine Kenntnisse und seine langjährige Erfahrung im Theaterwesen auszeichnet, zum Chefdirektor zu ernennen. Insbesondere bestimme ich ihn: zur Oberaufsicht über alle russischen Schauspiele, zur Ausbildung aller, die noch nicht hinreichend künstlerisch begabt sind für die Aufführungen“ (9, II, 400).

Dmitrewskis Ansichten über das Theater und insbesondere über die Opernregie zeichneten sich durch ihre Struktur und Gründlichkeit aus und erwachsen natürlich aus seiner eigenen Bühnenerfahrung. In erster Linie hielt er sich an die Regel, dass „die Harmonie in der Aufführung eines Stücks die Seele des Stücks ist“. Seinem Zeitgenossen, dem Kritiker N. Iljin, zufolge „wusste er, dass jede dramatische Komposition wie

сочинение должно быть сыграно подобно концерту, в котором тоны различных инструментов так искусно слажены, что составляют одно целое, пленяющее слух и восхищающее сердце и душу» (104, 104—105).

Дмитревский не признавал условных оперных поз и, предвосхищая развитие искусства режиссуры почти на столетие вперед, неукоснительно добивался функциональной обоснованности каждого сценического движения. Тщательно рассчитывая все детали единой композиции, он при этом предостерегал актеров и постановщиков от схематичности режиссерских решений (см.: 226, 244—245).

Режиссеры или выполнявшие их обязанности старшие актеры либо капельмейстеры в русском музыкальном театре XVIII века работали в условиях чрезвычайно напряженных и сложных. Во-первых, эта профессия еще не приобрела тогда в общественном мнении того уважения, которое она завоевала только на рубеже XIX—XX столетий. Во-вторых, требования антрепренеров или администрации императорских театров к режиссерам были очень жесткими. Например, на постановку русских комических опер отводилось, как правило, лишь три репетиции. На первой из них актеры сидя читали вслух по ролям текст либретто, а капельмейстер на скрипке и виолончелист наигрывали по нотам так называемой валовой партии мелодии и басовые голоса арий и ансамблей. Вторая репетиция, именуемая на театральном жаргоне «разводной», проходила уже на сцене; за 5—6 часов постановщик показывал на ней — «разводил» — все мизансцены. Третья и последняя была уж.e «генеральной пробой» с декорациями, костюмами и оркестром. За сезон в одном столичном театре давалось обычно

ein Konzert gespielt werden sollte, in dem die Töne der verschiedenen Instrumente so geschickt aufeinander abgestimmt sind, dass sie ein Ganzes bilden, das das Ohr fesselt und das Herz und die Seele erfreut“ (104, 104-105). Dmitrewski kannte keine konventionellen Opernposes und verfolgte, der Entwicklung der Regiekunst fast ein Jahrhundert voraus, rigoros die funktionelle Gültigkeit jeder Bühnenbewegung. Er berechnete sorgfältig alle Details einer einzelnen Komposition und warnte Schauspieler und Regisseure vor schematischen Regielösungen (siehe: 226, 244-245).

Regisseure oder leitende Schauspieler oder Kapellmeister, die ihre Aufgaben im russischen Musiktheater des 18. Jahrhunderts wahrnahmen, arbeiteten unter äußerst angespannten und schwierigen Bedingungen. Erstens hatte dieser Beruf damals in der öffentlichen Meinung noch nicht jenes Ansehen erlangt, das er erst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gewann. Zweitens waren die Anforderungen der Unternehmer oder der Verwaltung der kaiserlichen Theater an die Regisseure sehr streng. So wurden zum Beispiel russische komische Opern in der Regel mit nur drei Proben aufgeführt. Bei der ersten dieser Proben setzten sich die Schauspieler zusammen und lasen den Text des Librettos rollenweise vor, und der Geiger und der Cellist spielten die Melodien und Bassstimmen der Arien und Ensembles auf den Noten der so genannten Großstimme. Die zweite Probe, im Theaterjargon „Scheidung“ genannt, fand auf der Bühne statt; in 5-6 Stunden zeigte der Regisseur darauf – „geschieden“ - die gesamte Inszenierung. Die dritte und letzte war u.a. die „Generalprobe“ mit Kulissen, Kostümen und Orchester. In einer Saison gab es in einem Theater der Hauptstadt gewöhnlich mehr als 10

свыше 10 оперных и около 20 комедийных премьер, не считая трагедий и балетов.

Другая обязанность режиссера состояла в соединении в один вечер двух спектаклей, к примеру, «большой оперы „Гостиный двор“» и «малой комедии „Несчастье от икотки(?) кареты“», или, наоборот, «малой оперы „Скупой“» и «большой комедии „Жорж Даыден“». Трагедии исполнялись в большинстве случаев отдельно.

Предметом особой заботы постановщиков служили декорации, причем уже тогда самые передовые режиссеры и художники подходили к ним не как к живописным картинкам для обособленного созерцания, но как к обязательному элементу сценического синтеза. Именно так рассматривал декорационное искусство выдающийся театральный художник Пьетро Гонзага, приехавший в Петербург в 1792 году, в своем эстетическом трактате «Музыка для глаз». «Какое это чудовище, — писал он об опере, — если... части ее никак взаимно не связаны! Тогда это бессмысленный вздор, утомительный, скучный...» (цит. по: 70, 251).

Теоретическую основу синтеза Гонзага видел в имманентной музыкальности живописи, которая включает в себе возможность передачи «ритма пространства и модуляции цветов». Он с удивительной прозорливостью указывал на необходимость взаимодополнения и контраста для искусств звука и красок, когда, например, торжественное декоративное оформление сочетается с «грустной симфонией» (см.: 70, 254—255). К сожалению, из петербургских эскизов Гонзаги сохранились лишь его наброски к музыкальным пьесам на екатерининские либретто, хотя известно, что он написал декорации также к операм демократического

Оперн- und etwa 20 Komödienpremier, Tragödien und Ballette nicht mitgerechnet.

Eine weitere Aufgabe des Regisseurs war es, zwei Aufführungen an einem Abend zu kombinieren, z. B. "die große Oper ‚Gostiny Dwor‘ und „die kleine Komödie ‚Unglück wegen einer Kutsche‘, oder umgekehrt „die kleine Oper ‚Der Geizige“ und „die große Komödie ‚Georges Dandin““. Tragödien wurden in den meisten Fällen getrennt aufgeführt.

Das Bühnenbild war ein besonderes Anliegen der Bühnengesellschaft, und schon damals betrachteten die fortschrittlichsten Regisseure und Künstler es nicht als pittoreske Bilder zur isolierten Betrachtung, sondern als unverzichtbares Element der Bühnensynthese. So sah der herausragende Theaterkünstler Pietro Gonzaga, der 1792 nach St. Petersburg kam, in seiner ästhetischen Abhandlung „Musik für die Augen“ die Kunst der Dekoration. „Was für eine Ungeheuerlichkeit ist sie“, schrieb er über die Oper, „wenn ... die Teile in keiner Weise miteinander verbunden sind! Dann ist sie sinnloser Unsinn, langweilig, öde ...“ (zitiert in: 70, 251).

Gonzaga sieht die theoretische Grundlage der Synthese in der der Malerei innewohnenden Musikalität, die die Möglichkeit einschließt, „den Rhythmus des Raumes und die Modulation der Farben“ zu vermitteln. In bemerkenswerter Weise wies er auf die Notwendigkeit von Komplementarität und Kontrast für die Künste von Klang und Farbe hin, wenn beispielsweise eine feierliche Dekoration mit einer „traurigen Symphonie“ kombiniert wird (siehe: 70, 254-255). Leider sind von Gonzagas Petersburger Skizzen nur seine Skizzen für Singspiele zu Katharinas Librettos erhalten, obwohl bekannt ist, dass er auch Bühnenbilder für demokratische Opern schrieb, darunter „Der Müller“ (1800).

характера, в том числе к «Мельнику» (1800).

Все же судя по косвенным сведениям, к русским комическим операм в большинстве случаев не делали специальных декораций даже в столице, а довольствовались распространенным тогда набором стереотипных кулис, падуг и задников, изображавших в соответствии с нормативной эстетикой классицизма некие обобщенные образы леса, крестьянской избы, дворянской гостиной и т. п. Кулисно-падужная система сценической машинерии была сравнительно недорогой и позволяла производить моментальные, «чистые» декорационные смены, то есть на глазах у зрителей без закрытия занавеса.

Кроме профессиональных театров неотъемлемую часть петербургского быта составляли театры любительские. Такого рода спектакли особенно характерны были для высшего слоя столичного общества. Еще в 60-е годы во дворце графа Шереметева на Фонтанке собирался театральный кружок, в котором обязанности распорядителя выполняла баронесса Е. Черкасова, дирижировал оркестром князь П. Трубецкой, а музыкантами были граф С. Ягужинский, князя А. Олсуфьев, А. Нарышкин, Н. Репнин (см.: 45, 59).

Различные пьесы — чисто драматические и музыкальные — постоянно разыгрывали в Эрмитаже великие княжны и приближенные к ним вельможи, хотя, по воспоминаниям графа Рибоьера, «вероятно, трудно было сыграть хуже» (190, 473). Несколько большее значение имела литературная деятельность высокопоставленных любителей. Здесь можно вспомнить, например, драматические произведения И. Елагина, П.

Den Indizien nach zu urteilen, verfügten die russischen komischen Opern jedoch in den meisten Fällen nicht über besondere Kulissen, auch nicht in der Hauptstadt, sondern begnügten sich mit den damals weit verbreiteten stereotypen Kulissen, Deckendekoration und Hintergründen, die gemäß der normativen Ästhetik des Klassizismus bestimmte allgemeine Bilder eines Waldes, einer Bauernhütte, eines adeligen Salons usw. darstellten. Das Kulissen-Deckendekoration-System der Bühnenmaschinerie war relativ kostengünstig und ermöglichte einen sofortigen, „sauberen“ Kulissenwechsel, d. h. vor den Augen des Publikums, ohne den Vorhang zu schließen.

Neben den professionellen Theatern waren die Amateurtheater ein fester Bestandteil des St. Petersburger Lebens. Solche Aufführungen waren vor allem für die Oberschicht der Hauptstadtgesellschaft charakteristisch. Bereits in den 60er Jahren fand sich im Palast des Grafen Scheremetew an der Fontanka ein Theaterkreis zusammen, in dem die Baronin E. Tscherkassowa die Aufgaben des Veranstalters übernahm, der Fürst P. Trubezkoi das Orchester dirigierte und die Musiker waren Graf S. Jaguschinski, die Fürsten A. Olsuffjew, A. Naryschkin und N. Repnin waren (siehe: 45, 59).

In der Eremitage wurden von den Großfürstinnen und den ihnen nahestehenden Adligen ständig verschiedene Theaterstücke - rein dramatische und musikalische - aufgeführt, obwohl es nach den Erinnerungen des Grafen Ribaupierre „wahrscheinlich schwierig war, schlechter zu spielen“ (190, 473). Von etwas größerer Bedeutung war die literarische Tätigkeit hochrangiger Amateure. Hier sind beispielsweise die dramatischen Werke von I. Elagin, P.

Потемкина (ему принадлежит либретто оперы О. Козловского «Взятие Измаила»), Д. Горчакова или переводы на русский язык опер «Дезертир», «Роза и Колас», «Земира и Азор», сделанные М. Сушковой (сестрой А. Храповицкого). Наконец, никак нельзя оставить без внимания музыкальный любительский театр «малого двора», как тогда называли ближайшее окружение будущего императора Павла I.

История этого любительского театра разделяется на два обособленных и художественно неравнозначных периода (см.: 191; 192). В первый раз Павел увлекся театральным искусством в середине 70-х годов, когда он велел соорудить в своей части Зимнего дворца маленькую переносную сцену и самолично выступал на ней во французских трагедиях.

Второй период отстоит от первого на десять лет. В это время наследник престола проявил интерес преимущественно к комическим операм французского типа, для постановки которых он располагал уже не менее чем тремя театрами — в Петербурге на Каменном острове, в Павловске и Гатчине (не считая «воздушных» парковых театров). По свидетельству князей И. М. Долгорукова, А. Б. Куракина и других знатных лиц, участвовавших в любительских спектаклях, в летние и осенние месяцы 1786—1787 годов в загородных имениях Павла постоянно шли репетиции, и в результате за два года состоялось четыре интересных оперных премьеры. Для трех из них — «Празднество сеньора», «Сокол» и «Сын-соперник» — музыку написал Д. Бортнянский; была поставлена также «Нина, или Безумная от любви» Н. Далеярака.

Не имея возможности конкурировать с екатерининскими театрами «большого двора», Павел и его

Potjomkin (er besitzt das Libretto der Oper „Die Entführung Ismaels“ von O. Koslowski), D. Gortschakow oder die Übersetzungen ins Russische der Opern „Der Deserteur“, „Rosa und Kolas“, „Sémira und Azor“ von M. Suschkowa (der Schwester von A. Chrapowitzki) zu nennen. Schließlich darf auch das musikalische Amateurtheater des „kleinen Hofes“, wie die engste Entourage des zukünftigen Kaisers Paul I. damals genannt wurde, nicht außer Acht gelassen werden.

Die Geschichte dieses Amateurtheaters gliedert sich in zwei unterschiedliche und künstlerisch ungleiche Perioden (siehe: 191; 192). Paul begann sich Mitte der 70er Jahre für das Theater zu interessieren, als er in seinem Teil des Winterpalastes eine kleine tragbare Bühne bauen ließ und darauf selbst französische Tragödien aufführte.

Die zweite Periode ist zehn Jahre von der ersten entfernt. Zu dieser Zeit interessierte sich der Thronfolger vor allem für komische Opern französischen Typs, für deren Aufführung er bereits mindestens drei Theater besaß - in St. Petersburg auf der Steininsel, in Pawlowsk und in Gatschina (die „Freilichttheater“ im Park nicht mitgerechnet). Nach dem Zeugnis der Fürsten I. M. Dolgorukow, A. B. Kurakin und anderer Adliger, die an Amateuraufführungen teilnahmen, wurde in den Sommer- und Herbstmonaten 1786-1787 auf den Landgütern von Paul ständig geprobt, und so kam es in zwei Jahren zu vier interessanten Opernpremierer. Für drei von ihnen – „Das Fest des Herrn“, „Der Falke“ und „Der Sohn als Rivale“ - wurde die Musik von D. Bortnjanski geschrieben; außerdem wurde „Nina oder Die Wahnsinnige aus Liebe“ von N. Dalayrac aufgeführt.

Da sie nicht mit Katharinas Theatern des „großen Hofes“ konkurrieren konnten, gaben Paul und seine Frau



супруга Мария Федоровна намеренно придали своим музыкальным и театральным развлечениям вид новомодного «салона», где они старались разыгрывать роль покровителей изящных искусств, не скованных придворным церемониалом. Вечера в Павловске и Гатчине действительно в чем-то предвосхищают театрализованные музицирования первой четверти XIX века. Однако мнительность будущего императора, узость взглядов его жены и честолюбивые устремления его приближенных в корне препятствовали выявлению свободы духа и независимости художественных суждений, которые составляют главное достоинство лучших кружков их времени и салонов следующего столетия. С чисто театральной точки зрения дело свелось, с одной стороны, к демонстрации фамильных драгоценностей, когда «все алмазы и камни их высочеств были выложены... на театре, и каждый актер, как выпускная кукла, показывал на себе разноцветный сокровища придворной гардеробы; на ином собраны были все жемчуги, на другом сияли изумруды, на ком аметисты, на ком бирюзы» (86, 129—180). С другой стороны, были воспоминаны традиции драматургии театральных прологов с их лицемерными и льстивым «тонкими» намеками в адрес хозяев дворца. Так, например, «Празднество сеньора» полно прозрачно завуалированных похвал «семейным добродетелям» Павла, а одна из декораций «Сокола» прямо изображала вид на павильон Шале павловского имения. Вполне возможно, что исполнители — Е. Нелидова, Е. Смирнова, Ф. Вадковский, С. Плещеев и другие — обладали красивыми голосами и неплохими актерскими данными. И все же только замечательная музыка Бортнянского и поэтический

Maria Fjodorowna ihren musikalischen und theatralischen Unterhaltungen bewusst das Aussehen eines neumodischen „Salons“, in dem sie versuchten, die Rolle von Mäzenen der schönen Künste zu spielen, die nicht an das Hofzeremoniell gebunden waren. Die Abende in Pawlowsk und Gatschina nehmen in gewisser Weise die theatralischen Musikaufführungen des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts vorweg. Die Schüchternheit des künftigen Kaisers, die Engstirnigkeit der Ansichten seiner Frau und die ehrgeizigen Bestrebungen seines Gefolges behinderten jedoch grundlegend die Freiheit des Geistes und die Unabhängigkeit des künstlerischen Urteils, die die Haupttugend der besten Kreise ihrer Zeit und der Salons des nächsten Jahrhunderts ausmachten. Aus rein theatralischer Sicht reduzierte sich die Angelegenheit einerseits auf eine Zurschaustellung von Familienjuwelen, wenn „alle Diamanten und Steine ihrer Hoheiten ... auf dem Theater ausgebreitet wurden, und jeder Schauspieler, gleich einer Puppe, die vielfarbigen Schätze der Hofgarderobe an sich zeigte; auf einem anderen waren alle Perlen versammelt, auf einem anderen glänzten Smaragde, auf einem anderen Amethyste, auf einem anderen Türkise“ (86, 129-180). Andererseits wurden die Traditionen der Dramaturgie der Theaterprologe mit ihren heuchlerischen und schmeichlerischen „subtilen“ Anspielungen auf die Herren des Palastes wieder aufgegriffen. So ist z.B. „Das Fest des Herrn“ voll von durchsichtigem, verschleiertem Lob der „Familientugenden“ von Paul, und eines der Bühnenbilder von „Der Falke“ zeigt direkt eine Ansicht des Chalet-Pavillons von Pauls Anwesen. Es ist durchaus möglich, dass die Darsteller - J. Nelidowa, J. Smirnowa, F. Wadkowski, S. Pleschtschejew und andere - schöne Stimmen und gute schauspielerische

профессионализм либреттиста Лафермиера возвысили эти поверхностные и консервативные по направлению спектакли до уровня подлинных произведений искусства и сообщили им значение, выходящее за рамки их эпохи.

Предпосылки кризиса русской комической оперы складывались постепенно. Одна из причин коренилась в ограниченности эстетики жанра, что стало ощущаться уже в 90-е годы и вполне выявилось к началу XIX века. Однако снижение творческого уровня наступило (если не считать единичных исключений) на рубеже 80—90-х годов, и это уже связано не столько с эстетическими, сколько с социальными факторами.

Прежде всего на театральной жизни и Петербурга, и даже Москвы сказался роспуск труппы «вольного русского театра» (1783). В московский театр возвратилась большая труппа довольно слабых актеров, и антрепренер Меддокс против своей воли, подчиняясь судебному решению, вынужден был их принять. Что же касается Петербурга, то в нем из крупных театров остался один — императорский, и придворная администрация получила монопольные привилегии. Подчиненные ей Большой (Каменный) и Деревянный театры считались публичными, но они не были коммерческими в настоящем смысле этого слова, так как почти уже не зависели в финансовом отношении от зрителей, и поэтому не заинтересованностью демократической публики определялся их репертуар, а вкусами двора. Общее число русских спектаклей демократического направления сразу же уменьшилось.

Фähigkeiten hatten. Doch erst die wunderbare Musik von Bortnjanski und die poetische Professionalität des Librettisten Lafermiere hoben diese oberflächlichen und konservativen Produktionen auf das Niveau echter Kunstwerke und verliehen ihnen eine Bedeutung, die über ihre Zeit hinausging.

Die Voraussetzungen für die Krise der russischen komischen Oper wurden schrittweise geschaffen. Einer der Gründe war die begrenzte Ästhetik des Genres, die sich bereits in den 90er Jahren bemerkbar machte und sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts voll entfaltet hatte. Der Rückgang des schöpferischen Niveaus setzte jedoch (von einzelnen Ausnahmen abgesehen) an der Wende von den 80er- zu den 90er-Jahren ein, was nicht mehr auf ästhetische, sondern auf soziale Faktoren zurückzuführen ist.

Zunächst einmal wurde das Theaterleben in St. Petersburg und sogar in Moskau durch die Auflösung der Gesellschaft „freies russisches Theater“ (1783) beeinträchtigt. In das Moskauer Theater kehrte eine große Truppe von eher schwachen Schauspielern zurück, und der Unternehmer Maddox war gegen seinen Willen, vorbehaltlich einer Gerichtsentscheidung, gezwungen, sie zu nehmen. Was St. Petersburg anbelangt, so blieb von den großen Theatern eines übrig - das kaiserliche, und die Hofverwaltung erhielt Monopolprivilegien. Die untergeordneten Bolschoi (Steinernes)- und Holztheater galten zwar als öffentlich, waren aber nicht im eigentlichen Sinne kommerziell, da sie finanziell fast nicht mehr vom Publikum abhängig waren und daher nicht das Interesse des demokratischen Publikums ihr Repertoire bestimmte, sondern der Geschmack des Hofes. Die Gesamtzahl der russischen Aufführungen unter demokratischer Regie ging sofort zurück. Widersprüche

Обнажились противоречия в развитии театральной культуры города.

Петербург стягивал к себе лучшие художественные силы. Выдающиеся русские композиторы, драматурги, актеры способствовали расцвету демократического русского музыкального театра и его основного жанра — русской комической оперы. Но по мере признания двором русского театра, в связи с тенденциями централизации театра и системой государственных дотаций, отсутствием экономической заинтересованности у лиц, ответственных за выбор репертуара и т. п., русский музыкальный театр в Петербурге оказался экономически изолированным от демократической публики, той публики, которая и вызвала его к существованию. Преимущества официальной столицы проявились и как ее слабости.

### 3.

Старая столица — Москва — осталась географическим центром России, через нее Петербург был связан почти со всей страной, Историки нередко называли Москву также «столицей русского барства»; подобная характеристика указывает одновременно и на объединяющее значение Москвы для «дворянских гнезд» старой России, и на скрытую оппозиционность ее по отношению к новой столице. «Для Москвы наиболее важным обстоятельством явилось возвращение в ее стены тех, кто после возвышения Потемкина... оказался „не ко двору“, — пишет исследователь истории московского театра О. Чаянова. — Старые елизаветинские вельможи и деятели первых лет царствования Екатерины стали постепенно оседать в Москве, предаваясь вдали от всяких дел наслаждениям быстротечной жизни и

in der Entwicklung der Theaterkultur der Stadt wurden aufgedeckt.

St. Petersburg zog die besten künstlerischen Kräfte auf sich. Herausragende russische Komponisten, Dramatiker und Schauspieler trugen zur Blüte des demokratischen russischen Musiktheaters und seiner Hauptgattung, der russischen komischen Oper, bei. Doch als der Hof das russische Theater anerkannte, wurde das russische Musiktheater in St. Petersburg aufgrund der Zentralisierungstendenzen des Theaters und des Systems der staatlichen Subventionen, des fehlenden wirtschaftlichen Interesses der für die Auswahl des Repertoires Verantwortlichen usw. wirtschaftlich von der demokratischen Öffentlichkeit isoliert, der Öffentlichkeit, die es ins Leben gerufen hatte. Die Vorzüge des offiziellen Kapitals manifestierten sich auch als seine Schwächen.

### 3.

Die alte Hauptstadt - Moskau - blieb das geographische Zentrum Russlands, durch sie war St. Petersburg mit fast dem ganzen Land verbunden, Historiker nannten Moskau oft auch „die Hauptstadt der russischen Herrschaften“; ein solches Merkmal weist sowohl auf die einigende Bedeutung Moskaus für die „Adelsnester“ des alten Russlands hin als auch auf seine latente Opposition zur neuen Hauptstadt. „Der wichtigste Umstand für Moskau war die Rückkehr derjenigen in seine Mauern, die nach dem Aufstieg Potjomkins... nicht an den Hof gingen“ - schreibt die Forscherin der Geschichte des Moskauer Theaters O. Tschajanowa. - Alte jelisawetische Adlige und Persönlichkeiten aus den ersten Jahren der Herrschaft Katharinas begannen, sich allmählich in Moskau niederzulassen, sich den Freuden des flüchtigen Lebens und dem

покровительству искусств» (243, 19), Все эти факторы сказались на состоянии культурной жизни города и повлияли на процесс развития московского музыкального театра.

Система московских театров по сравнению с Петербургом оказалась более рассредоточенной. Достаточно указать на значительное число — около 25-ти — относительно замкнутых крепостных театров. Разумеется, не все они существовали одновременно; в одни годы число их увеличивалось, в другие — уменьшалось; так, например, полицейская опись за 1797 год фиксирует деятельность 15-ти частных театров<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Данное число неточно отражает количество реально существовавших тогда в Москве крепостных театров!. Владельцы крепостных трупп всячески старались уклониться от их регистрации, чтобы не платить введенный Павлом I театральный налог.

А в 1791 году их, вероятно, было несколько больше; известно, что театры Г. И. Бибилова, И. Я. Блудова, А. И. Гагарина, А. И. Давыдова, И. Д. Трубецкой закрылись в период с 1792 по 1796 год.

Театры различались и по величине помещения, и по доступности для широкой публики, и по размаху театрального дела. Например, театр И. Д. Трубецкой был небольшой по размерам, главные роли в пьесах исполнялись дворянами (любительский театр), но оркестр и хор составляли крепостные люди. На таких представлениях присутствовал самый тесный круг зрителей. Театры более крупные давали иногда публичные спектакли и даже помещали об этом объявления в газете.

Mäzenatentum fernab aller Geschäfte hinzugeben“ (243, 19), All diese Faktoren wirkten sich auf das kulturelle Leben der Stadt aus und beeinflussten den Entwicklungsprozess des Moskauer Musiktheaters.

Das Moskauer Theatersystem war weit verzweigter als in St. Petersburg. Es genügt, auf die beträchtliche Anzahl - etwa 25 - von relativ geschlossenen Leibeigenen-Theatern hinzuweisen. Natürlich existierten nicht alle zur gleichen Zeit; in manchen Jahren nahm ihre Zahl zu, in anderen Jahren ab; so verzeichnet das polizeiliche Inventar für 1797 die Tätigkeit von 15 Privattheatern<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Diese Zahl spiegelt nicht genau die Anzahl der Leibeigenen-Theater wider, die zu dieser Zeit in Moskau tatsächlich existierten! Die Besitzer von Leibeigenen-Truppen versuchten, ihre Registrierung zu vermeiden, um die von Paul I. auferlegte Theatersteuer nicht zahlen zu müssen.

Und 1791 gab es wahrscheinlich noch einige mehr; es ist bekannt, dass die Theater von G. I. Bibikow, I. J. Bludow, A. I. Gagarin, A. I. Dawydow, I. D. Trubezkoi in der Zeit von 1792 bis 1796 geschlossen wurden.

Die Theater unterschieden sich in der Größe ihrer Räumlichkeiten, ihrer Zugänglichkeit für das breite Publikum und dem Umfang des Theaterbetriebs. Das Theater von I. D. Trubezkoi zum Beispiel war klein, die Hauptrollen in den Stücken wurden von Adligen gespielt (Amateurtheater), aber das Orchester und der Chor bestanden aus Leibeigenen. Solche Aufführungen wurden vom engsten Kreis der Zuschauer besucht. Größere Theater gaben manchmal öffentliche Aufführungen und kündigten diese sogar in der Zeitung an.

Репертуар московских крепостных театров определялся вкусом их хозяев. Например, в шереметевском театре преобладали французские комические оперы, многие из них были поставлены у Шереметева впервые в России. В другом крупнейшем крепостном театре Москвы — у С. С. Апраксина — предпочтение отдавалось итальянской опере-буффа; до наших дней дошли принадлежавшие когда-то Апраксину партитуры опер Паизиелло, Сальери, Саккини <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ныне хранятся в отделе рукописей ГБЛ, ф. 11 (муз.).

Жанр русской комической оперы, хотя и не являлся господствующим, но все же занимал значительное место в репертуаре московских крепостных театров.

Плотность размещения крепостных театров в Москве рубежа XVIII—XIX веков была просто удивительной. Так, например, в конце 70-х годов на Знаменке, от Арбатских до Боровицких ворот находилось пять театральных зданий, из коих первыми двумя на Арбатской площади владели А. А. Столыпин и В. Хованский, третье, на углу Бульварного кольца, принадлежало С. С. Апраксину, четвертое, вниз по улице — Р. И. Воронцову и пятое, совсем рядом с домом Пашкова — Д. Е. Столыпину. На Большой Никитской располагались театры М. П. Волконского, Ржевского, П. А. Позднякова и Н. Б. Юсупова.

Как известно, самый большой и серьезно организованный из крепостных театров Москвы и Подмосковья принадлежал графу Н. П. Шереметеву. На кусковской и останкинской сценах спектакли носили преимущественно закрытый характер, на них допускалась только избранная публика. Но зрительный

Das Repertoire der Moskauer Leibeigenen-Theater wurde durch den Geschmack ihrer Besitzer bestimmt. Im Scheremetjew-Theater beispielsweise dominierten französische komische Opern, von denen viele von Scheremetjew zum ersten Mal in Russland inszeniert wurden. Im anderen großen Moskauer Leibeigenen-Theater, dem von S. S. Apraksin, wurden italienische Opern bevorzugt; die Partituren der Opern von Paisiello, Salieri und Sacchini, die einst Apraksin gehörten, sind erhalten geblieben <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Jetzt aufbewahrt in der Handschriftenabteilung des GBL, Inventarnr. 11 (Musik).

Das Genre der russischen komischen Oper war zwar nicht vorherrschend, nahm aber dennoch einen wichtigen Platz im Repertoire der Moskauer Leibeigenen-Theater ein.

Die Dichte der Leibeigenentheater in Moskau an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war einfach erstaunlich. So gab es zum Beispiel Ende der 70er Jahre fünf Theatergebäude an der Snamenka, vom Arbat- bis zum Borowizki-Tor, von denen die ersten beiden am Arbat-Platz A. A. Stolypin und W. Chowanski gehörten, das dritte, an der Ecke des Boulevard-Rings, gehörte S. S. Apraksin, das vierte, die Straße hinunter - R. I. Woronzow und das fünfte, ganz in der Nähe des Paschkow-Hauses - D. E. Stolypin. In der Bolschaja-Nikizkaja-Straße befanden sich die Theater von M. P. Wolkonski, Rschewski, P. A. Posdnjakow und N. B. Jussupow.

Das größte und am besten organisierte der Leibeigenen-Theater in Moskau und den Vorstädten gehörte bekanntlich dem Grafen N. P. Scheremetew. Auf den Bühnen von Kuskowo und Ostankino waren die Aufführungen meist geschlossen und nur einem ausgewählten Publikum zugänglich. Der Zuschauerraum von Scheremetews

зал московского дома Шереметева на Никольской улице часто бывал открыт для всех; антрепренер Меддокс даже жаловался, что эти представления отвлекают значительную часть публики и коммерческий, Петровский театр тогда пустует (см.: 31, 204—205).

История шереметевского театра охватывает отрезок времени приблизительно в 30 лет. Самые ранние представления в Кускове относятся к концу 60-х годов, когда музыкальные спектакли еще не выделялись из ряда прочих затей и увеселений на пышных празднествах в загородном имении графа П. Б. Шереметева. С 1773 года, после возвращения, из-за границы его сына Н. П. Шереметева, человека европейски образованного, но прежде всего — знатока и ценителя изящных искусств, театральное дело передается в ведение последнего и крепостная труппа быстро становится едва ли не лучшей для такого рода помещичьих театров в России. Период расцвета длится свыше 15 лет и резко обрывается в 1797 году в связи с переездом графа в Петербург.

Будучи самым богатым из русских помещиков, Н. П. Шереметев мог позволить себе не считаться с расходами и смело экспериментировать даже в наиболее дорогостоящей части его увлечения — а именно в строительстве различных театральных зданий. Помимо театральных залов в Петербурге ему принадлежали четыре театра в Кускове, три в Москве, два в Останкине и один в его охотничьем урочище Маркове близ Коломны. С точки зрения архитектуры и технического устройства совокупность шереметевских театров представляла собой, образно говоря, наглядную энциклопедию. Например, в одном только Кускове гости видели

Moskauer Haus in der Nikolskaja-Straße war jedoch oft für alle zugänglich; der Unternehmer Maddox beschwerte sich sogar darüber, dass diese Aufführungen einen bedeutenden Teil des Publikums ablenkten und das kommerzielle Petrowski-Theater dann leer stand (siehe: 31, 204-205).

Die Geschichte des Scheremetew-Theaters erstreckt sich über einen Zeitraum von etwa 30 Jahren. Die ersten Aufführungen in Kuskowo gehen auf das Ende der 60er Jahre zurück, als sich die musikalischen Darbietungen noch nicht von den anderen Vergnügungen und Unterhaltungen bei den prächtigen Festen auf dem Landsitz des Grafen P. B. Scheremetew unterschieden. Seit 1773, nach der Rückkehr seines Sohnes N. P. Scheremetew, eines europäisch gebildeten Mannes, vor allem aber eines Kenners und Liebhabers der schönen Künste, aus dem Ausland, wurde das Theatergeschäft auf diesen übertragen und die Leibeigenen-Truppe wurde schnell zum fast besten für diese Art von Guts-Theatern in Russland. Die Blütezeit dauert mehr als 15 Jahre und endet abrupt im Jahre 1797 im Zusammenhang mit dem Umzug des Grafen nach St. Petersburg.

Als reichster russischer Gutsbesitzer konnte es sich N. P. Scheremetew leisten, die Kosten zu ignorieren und selbst beim teuersten Teil seines Hobbys - dem Bau verschiedener Theatergebäude - kühn zu experimentieren. Neben den Theatersälen in St. Petersburg besaß er vier Theater in Kuskowo, drei in Moskau, zwei in Ostankin und eines in seinem Jagdrevier Markow bei Kolomna. Die Gesamtheit von Scheremetews Theatern war architektonisch und technisch gesehen, bildlich gesprochen, eine visuelle Enzyklopädie. Allein in Kuskowo sahen die Gäste im Park ein Miniaturtheater, das „Türkischer Kiosk“ genannt wurde, und ein für das 18. Jahrhundert sehr

в парке миниатюрный театр-беседку под названием «Турецкий киоск» и очень типичный для XVIII века «воздушный театр» с кустарниками-кулисами. Неподалеку находился «закрытый театр» с двумя ярусами лож, а в самом дворце в какой-либо из комнат по желанию хозяина слуги собирали камерную переносную сцену (такие же были в Египетском павильоне во флигеле в Останкинском дворце и в графском доме на Никольской улице в Москве).

До наших дней сохранился знаменитый театр центральной части Останкинского дворца. Он служил предметом особой гордости и забот графа, неоднократно подвергался перестройке и был снабжен, пожалуй, лучшими театральными механизмами. Эффект неожиданного превращения единого по архитектуре бального помещения («воксала») в амфитеатр зрительного зала и сцену производил неизгладимое впечатление на современников; это устройство следует назвать уникальным в театральной практике XVIII столетия.

Значительную роль в культурной жизни старой столицы играли спектакли в театральных помещениях, которые находились на Воздвиженке в городской усадьбе, купленной Шереметевым у Талызина, и в Китай-городе на Никольской улице. О Воздвиженском театре до нас не дошло почти никаких сведений, зато о двух других в Никольском доме—камерном разборном и особенно о зимнем, основном — стоит сказать подробнее. Здесь исполнялась, по-видимому, значительная часть шереметевского репертуара; сюда каждую зиму переносили пьесы из подмосковных имений.

Зимний театр на Никольской был отлично оборудован семнадцатью «машинными барабанами» для

типическое „Luft-Theater“ mit Strauchwerk-Kulissen. In der Nähe befand sich ein „geschlossenes Theater“ mit zwei Logenrängen, und im Palast selbst wurde in einem der Zimmer auf Wunsch des Besitzers eine tragbare Kammerbühne aufgebaut (dasselbe geschah im Ägyptischen Pavillon im Flügel des Ostankino-Palastes und im Haus des Grafen in der Nikolskaja-Straße in Moskau).

Das berühmte Theater im zentralen Teil des Ostankino-Palastes ist bis heute erhalten geblieben. Es diente dem Grafen als Quelle besonderen Stolzes, wurde mehrfach umgebaut und war mit den vielleicht besten Theatermechanismen ausgestattet. Der Effekt der unerwarteten Verwandlung eines architektonisch einheitlichen Ballsaals („Voxal“) in einen Amphitheatersaal und eine Bühne hinterließ bei den Zeitgenossen einen unauslöschlichen Eindruck; diese Einrichtung ist in der Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts als einzigartig zu bezeichnen.

Eine wichtige Rolle im kulturellen Leben der alten Hauptstadt spielten die Aufführungen in den Theatern, die sich in der Wosdwischenka-Straße in dem von Scheremetew von Talysin erworbenen Stadtgut und in der Kitaj-Stadt in der Nikolskaja-Straße befanden. Über das Wosdwischenka-Theater ist fast nichts überliefert, aber die beiden anderen im Nikolski-Haus - das zusammenklappbare Kammertheater und vor allem das Haupt-Wintertheater - sind es wert, im Detail erwähnt zu werden. Offenbar wurde hier ein beträchtlicher Teil des Scheremetew-Repertoires aufgeführt; jeden Winter wurden Stücke aus den Gütern in der Nähe von Moskau hierher verlegt.

Das Wintertheater in der Nikolskaja-Straße war mit siebzehn „Maschinentrommeln“ zum Heben der

подъема декораций и сорока подвижными каретками для смены расписных кулис. Однако его зрительный зал вмещал все же не более 200 человек (против 1500 у Меддокса), и потому ущерб, причиненный Шереметевым Меддоксу, следует считать скорее моральным.

В репертуаре шереметевского театра необходимо отметить две важные особенности. Во-первых, благодаря непосредственной связи графа с культурными центрами Европы (как известно, в Париже он даже имел своего специального корреспондента — виолончелиста придворной оперы Ивара) список музыкальных пьес, исполняемых на сценах Кускова, Останкина и Никольского дома, выделяется безукоризненным вкусом, разнообразием и к тому же вовсе не дублирует реестры императорских и коммерческих театров русских столиц. Так, например, только у Шереметева шли тогда оперы Глюка «Альцеста», «Ифигения в Тавриде», «Эхо и Нарцисс». Во-вторых, в отличие от большинства других крепостных театров, музыкальные жанры у Шереметева решительно преобладали над чисто драматическими: из 114 названий 74 приходится на оперы, 17 на балеты и лишь 23 на комедии. В числе выдающихся произведений укажем оперы «Говорящая картина», «Люсиль», «Двое скупых», «Ричард Львиное Сердце» Гретри, «Дезертир» Монсиньи, «Севильский цирюльник» и «Притворная любовница» Паизиелло, «Добрая дочка» и «Дидона» Пиччинни. Из русских композиторов чаще всего играли комические оперы Пашкевича («Несчастье от кареты», «Февей», «Санктпетербургский гостиный двор»), «Мельника» Соколовского, «Розану и Любима» Керцелли, а также музыкальные дивертисменты

Kulissen und vierzig beweglichen Wagen zum Wechseln der gemalten Kulissen perfekt ausgestattet. Allerdings fasste sein Zuschauerraum nicht mehr als 200 Personen (im Gegensatz zu 1500 im Meddox), und daher ist der Schaden, den Scheremetew dem Meddox zugefügt hat, eher als moralisch zu betrachten.

Im Repertoire des Scheremetew-Theaters sind zwei wichtige Merkmale zu beachten. Zum einen zeichnet sich die Liste der Musikstücke, die auf den Bühnen des Kuskowa-, des Ostantkin- und des Nikolski-Hauses aufgeführt wurden, dank der direkten Verbindung des Grafen zu den kulturellen Zentren Europas (in Paris hatte er bekanntlich sogar seinen speziellen Korrespondenten - den Cellisten der Hofoper Ivar) durch tadellosen Geschmack und Vielfalt aus und überschneidet sich zudem keineswegs mit den Registern der kaiserlichen und kommerziellen Theater der russischen Hauptstädte. So wurden zum Beispiel nur in Scheremetews Haus Glucks Opern „Alceste“, „Iphigenie in Tauris“, „Écho et Narcisse“ aufgeführt. Zweitens überwogen bei Scheremetjew im Gegensatz zu den meisten anderen Leibeigenen-Theatern die musikalischen Gattungen deutlich gegenüber den rein dramatischen: von den 114 Titeln waren 74 Opern, 17 Ballette und nur 23 Komödien. Zu den herausragenden Werken zählen die Opern „Das sprechende Bildnis“, „Lucille“, „Zwei Geizige“, „Richard Löwenherz“ von Gretry, „Der Deserteur“ von Monsigny, „Der Barbier von Sevilla“ und „Die angebliche Herrin“ von Paisiello, „Das gute Mädchen“ und „Didona“ von Piccini. Von den russischen Komponisten wurden am häufigsten die komischen Opern von Paschkewitsch („Unglück wegen einer Kutsche“, „Feweij“, „St. Petersburger Gostiny Dwor“), „Der Müller“ von Sokolowski, „Rosana und Ljubim“ von Kerzelli sowie musikalische Divertissements



разных авторов на местные сюжеты — «Нимфа Кусковская», «Садовник Кусковский», «Тщетная ревность, или Перевозчик Кусковский».

В ряду блестящих шереметевских постановок, пожалуй, две можно назвать абсолютными вершинами. На Никольской сцене 24 ноября 1785 года была представлена опера Гретри «Самнитские браки» с семнадцатилетней Прасковьей Жемчуговой в главной роли. Этот спектакль повторялся потом на протяжении 10 лет в Кускове и Останкине. Не меньший успех имела останкинская премьера героической оперы О. А. Козловского «Взятие Измаила», состоявшаяся 22 июля 1795 года.

С 1775 по 1797 год шереметевские театры обслуживал многочисленный штат, который, не считая машинистов сцены, художников-декораторов, парикмахеров и прочих подсобных работников, включал 40 актеров, 27 актрис, 36 танцовщиц, 30 танцоров, 50 музыкантов оркестра и хор в 70 человек (они же — певчие шереметевской церкви). Разумеется, в каждом из сезонов их число было меньшим, но в целом сил этой труппы хватало на осуществление сколь угодно сложных постановок.

Художественный уровень спектаклей почти не уступал императорскому театру Петербурга. Об изяществе декораций и костюмов мы и сейчас можем судить по сохранившимся эскизам, а в пользу высокого профессионализма игры и певческого искусства свидетельствуют воспоминания современников. Этот уровень был подготовлен театральной школой Шереметева, где лучшие педагоги обучали молодых крепостных актеров и актрис общеобразовательным дисциплинам, нескольким иностранным языкам, игре на музыкальных инструментах, декламации, пению и танцам.

verschiedener Autoren zu lokalen Themen aufgeführt – „Die Nymphe von Kuskowo“, „Der Gärtner von Kuskowo“, „Eitle Eifersucht oder der Träger von Kuskowo“.

Aus der Reihe der brillanten Scheremetew-Inszenierungen können vielleicht zwei als absolute Höhepunkte bezeichnet werden. Am 24. November 1785 präsentierte die Nikolskaja-Bühne Gretrys Oper „Die samnitischen Hochzeiten“ mit der siebzehnjährigen Praskowja Shemtschugowa in der Hauptrolle. Diese Aufführung wurde 10 Jahre lang in Kuskowo und Ostankin wiederholt. Die Ostankiner Uraufführung von O. A. Koslowskis heroischer Oper „Die Entführung des Ismaels“, die am 22. Juli 1795 stattfand, war nicht weniger erfolgreich.

Von 1775 bis 1797 waren die Scheremetew-Theater mit einem großen Personalbestand ausgestattet, zu dem - ohne Bühnenarbeiter, Bühnenbildner, Friseur und andere Hilfskräfte - 40 Schauspieler, 27 Schauspielerinnen, 36 Tänzerinnen, 30 Tänzer, 50 Orchestermusiker und ein Chor von 70 Personen gehörten (sie waren auch Sänger der Scheremetew-Kirche). Natürlich war ihre Zahl in jeder Spielzeit geringer, aber im Allgemeinen reichte die Stärke dieser Truppe aus, um jede komplexe Produktion zu realisieren.

Das künstlerische Niveau der Aufführungen war fast so hoch wie das des kaiserlichen Theaters von St. Petersburg. Über die Eleganz der Kulissen und Kostüme können wir noch aus den erhaltenen Skizzen urteilen, und für die hohe Professionalität der Schauspiel- und Gesangkunst zeugen die Erinnerungen der Zeitgenossen. Dieses Niveau wurde durch die Theaterschule von Scheremetew vorbereitet, in der die besten Lehrer junge Leibeigene in Allgemeinbildung, mehreren Fremdsprachen, dem Spielen von Musikinstrumenten, Rezitation, Gesang und Tanz ausbildeten.

Учителей пения граф выписывал из Италии, а балетмейстеров старался переманить из Петербурга с придворной службы. В тех же случаях, когда приглашенные не хотели перейти к Шереметеву, он широко привлекал их в качестве консультантов. Так или иначе, преподавателями в его школе работали певцы Барбаринн и Олимпий, балетмейстеры Морелли, ученики Новерра Ле Пик и Соломони, знаменитые русские артисты И. Дмитриевский, Я. Шушерин, П. Плавильщиков, В. Померанцев, С. Сандунов и Е. Сандунова, М. Синявская, то есть едва ли не самые выдающиеся имена театральной России того времени.

По театральной традиции за каждым из актеров закреплялось определенное амплуа, и театр Н. П. Шереметева в каждом амплуа выдвинул замечательных актеров. Приведем их фамилии или псевдонимы:

1- я любовница, сопрано  
П. Жемчугова  
2- я любовница (наперсница), сопрано  
А. Изумрудова  
Царица или благородная мать, сопрано  
А. Яхонтова  
Служанка или крестьянка, сопрано  
А. Маева  
Старуха, сопрано  
Ф. Бирюзова  
1- й любовник, тенор  
Г. Кохановский  
2- й любовник, тенор  
А. Новиков  
Царь или благородный отец, бас  
Н. Кривошеев  
Слуга или крестьянин, тенор  
Е. Сашников  
Старик, тенор  
Е. Головцов  
Плут, резонер, простак, тенор  
А. Чухнов

Der Graf schrieb Gesangslehrer aus Italien aus, und Ballettmeister versuchte er aus St. Petersburg aus dem Hofdienst zu locken. In den Fällen, in denen die Eingeladenen nicht nach Scheremetew gehen wollten, zog er sie weitgehend als Berater hinzu. Auf die eine oder andere Weise arbeiteten in seiner Schule als Lehrer die Sänger Barbarinne und Olimpi, die Choreographen Morelli, die Schüler von Noverre Le Pic und Solomoni, die berühmten russischen Künstler I. Dmitrewski, J. Schuscherin, P. Plawilschtschikow, W. Pomeranzew, S. Sandunow und J. Sandunowa, M. Sinjawschaja, also fast die herausragendsten Namen des Theaters Russlands zu dieser Zeit.

Gemäß der Theatertradition wurde jedem der Schauspieler eine bestimmte Rolle zugewiesen, und das Theater N. P. Scheremetews stellte in jeder Rolle bemerkenswerte Schauspieler auf. Hier sind ihre Nachnamen oder Pseudonyme:

1. Geliebte, Sopran  
P. Schemtschugowa  
2. Geliebte (Vertraute), Sopran  
A. Isumrudowa  
  
Zarin oder adlige Mutter, Sopran  
A. Jachontowa  
  
Dienerin oder Bäuerin, Sopran  
A. Majowa  
Alte Frau, Sopran  
Ф. Birjusowa  
1. Liebhaber, Tenor  
H. Kochanowski  
2. Liebhaber, Tenor  
A. Nowikow  
Zar oder adeliger Vater, Bass  
N. Kriwoschejew  
Diener oder Bauer, Tenor  
J. Saschnikow  
Alter Mann, Tenor  
J. Golowzow  
Schalk, Moralprediger, Einfaltspinsel, Tenor.

## A. Tschuchinow

Кроме вышеуказанных певиц и певцов популярность этого театра упрочили балерина Т. Шлыкова-Гранатова, скрипичный мастер И. Батов, капельмейстер и композитор С. Дегтярев.

Слава шереметевского театра была и доселе остается неразрывно связанной с судьбой и сценическим творчеством Прасковьи Ивановны Ковалевой (1768—1803), выступавшей под псевдонимом Жемчуговой, а в замужестве ставшей графиней Шереметевой. Ее имя сделалось в наши дни символом целого общественного слоя — крепостной интеллигенции, и целой эпохи—расцвета крепостного театра. Образ актрисы Ковалевой — Жемчуговой, обстоятельства ее жизни и ранней трагической смерти дошли до нас в поэтических толкованиях народных преданий и песен и в ореоле романтической легенды, сложенной ее мужем графом Н. П. Шереметевым, поддержанной его наследниками и бытописцами XIX века. Конкретных фактов и архивных документов сохранилось немного, и все же они полностью подтверждают справедливость мнения о выдающемся музыкальном и драматическом таланте, отшлифованном годами напряженного труда (см.: 29; 95).

Параша Жемчугова, как ее с традиционной фамильярностью называли театралы, обладала сильным красивым сопрано большого диапазона (о последнем можно судить по вокальным партиям, специально для нее отредактированным С. Дегтяревым). Достоверно установлено ее участие в кантате Паизиелло «Stabat Mater» и в спектаклях 15 опер, хотя на самом

Neben den oben genannten Sängern und Sängerinnen wurde die Popularität dieses Theaters durch die Ballerina T. Shlykowa-Granatowa, den Violinmeister I. Batow, den Kapellmeister und Komponisten S. Degtjarew verstärkt.

Der Ruhm des Scheremetew-Theaters war und ist untrennbar mit dem Schicksal und der Bühnenarbeit von Praskowja Iwanowna Kowaljowa (1768-1803) verbunden, die unter dem Pseudonym Schemtschugowa auftrat und in ihrer Ehe zur Gräfin Scheremetewa wurde. Ihr Name ist heute zum Symbol einer ganzen sozialen Schicht - der Leibeigenenintelligenz - und einer ganzen Epoche - der Blütezeit des Leibeigenen-Theaters - geworden. Das Bild der Schauspielerin Kowalewa-Schemtschugowa, ihre Lebensumstände und ihr früher tragischer Tod sind uns in poetischen Interpretationen von Volkslegenden und Liedern sowie im Heiligenschein einer romantischen Legende überliefert, die von ihrem Ehemann, Graf N. P. Scheremetew, mit Unterstützung seiner Erben und Chronisten des 19. Jahrhunderts verfasst wurde. Es sind nur wenige konkrete Fakten und Archivdokumente erhalten geblieben, die jedoch die Richtigkeit der Meinung über ihr herausragendes musikalisches und dramatisches Talent, das durch jahrelange harte Arbeit geschliffen wurde, voll und ganz bestätigen (siehe: 29; 95).

Parascha Schemtschugowa, wie sie traditionell von den Theaterbesuchern genannt wurde, verfügte über einen kräftigen, schönen Sopran mit einem großen Tonumfang (letzteres lässt sich anhand der von S. Degtjarew speziell für sie herausgegebenen Gesangsstimmen beurteilen). Zuverlässig nachgewiesen ist ihre Mitwirkung in Paisiellos Kantate „Stabat Mater“ und in Aufführungen von 15

деле число их было, конечно, гораздо большим. Партии Луизы в «Дезертире» и Розы в «Розе и Коласе» Монсиньи, Лгосили, Инфанты, царицы Голкондской в одноименных операх Гретри, Монсиньи и Паизиелло говорят о ней как об актрисе с ярко выраженным драматическим дарованием и высоким вокальным профессионализмом. Ее карьера началась в 11 и триумфально завершилась в 29 лет последним спектаклем шереметевского театра, данным 30 апреля 1797 года в Останкине по случаю коронации Павла I.

Другим полюсом театральной жизни Москвы последней четверти XVIII века был публичный театр Меддокса. Добившись от правительства привилегии на платные представления, Меддокс повел свое дело умело и дипломатично. Прежде всего, антрепренер попытался объединить вокруг себя разношерстное, пестрое театральное общество. Он ввел владельцев крепостных театров в творческий актив публичного, образовав что-то вроде художественного совета. «Когда пьеса была разучена, — вспоминал С. Н. Глинка, — он приглашал известных любителей, имевших свои домашние театры и постоянно посещавших театр, где они занимали табуреты за оркестром» (цит. по: 243, 118). Лучшие актеры и актрисы театра Меддокса служили учителями в школах при крепостных театрах московских вельмож, укрепляя тем самым связи и увеличивая популярность своего коллектива. Антрепренер регулярно (с 1782 года) публиковал объявления в газетах, причем получил право печатать их в основной, «официальной» части «Московских ведомостей», а не в «прибавлениях», как это обычно практиковалось в то время в Петербурге и других городах.

Opern, obwohl die Zahl in Wirklichkeit sicher viel größer war. Die Rollen der Luisa in „Der Deserteur“ und der Rosa in Monsignys „Rosa und Kolas“, Lgosili, Infantin, Königin von Golconda in den gleichnamigen Opern von Gretry, Monsigny und Paisiello weisen sie als Schauspielerin mit ausgeprägtem dramatischen Talent und hoher stimmlicher Professionalität aus. Ihre Karriere begann im Alter von 11 Jahren und endete triumphal im Alter von 29 Jahren mit der letzten Aufführung des Scheremetew-Theaters, die am 30. April 1797 in Ostankin anlässlich der Krönung von Paul I. stattfand.

Ein weiterer Pol des Moskauer Theaterlebens im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts war das öffentliche Theater von Meddcox. Nachdem er von der Regierung das Privileg für bezahlte Aufführungen erhalten hatte, führte Maddox seine Geschäfte mit Geschick und Diplomatie. Zunächst einmal versuchte der Unternehmer, eine bunt zusammengewürfelte Theatergesellschaft um sich zu scharen. Er führte die Besitzer der Leibeigenen-Theater in die kreative Tätigkeit des öffentlichen Theaters ein und bildete so etwas wie einen künstlerischen Rat. „Wenn ein Stück einstudiert wurde“, erinnerte sich S. N. Glinka, „lud er berühmte Amateure ein, die ihre Heimattheater hatten und ständig das Theater besuchten, wo sie hinter dem Orchester auf den Stühlen saßen“ (zitiert in: 243, 118). Die besten Schauspielerinnen und Schauspieler des Maddox-Theaters dienten als Lehrerinnen und Lehrer in den Schulen der Leibeigenen-Theater der Moskauer Adligen, was die Verbindungen stärkte und die Popularität ihrer Gruppe erhöhte. Der Unternehmer veröffentlichte regelmäßig (ab 1782) Anzeigen in Zeitungen und durfte sie im „offiziellen“ Hauptteil der „Moskauer Wedomosti“ abdrucken und nicht in den „Beilagen“, wie es damals in St.

С 1776 по 1780 год театр размещался на Знаменке, в доме графа Р. Л. Воронцова. После пожара 1780 года театр был переведен в новое, специально выстроенное здание на Петровской улице рядом с рекой Неглинкой и с того времени получил название Петровского. Спектакли Петровского театра начинались в сентябре, прерывались на великий пост, потом возобновлялись с пасхи и продолжались до июня. Число спектаклей с сентября по январь постепенно увеличилось от двух до пяти в неделю.

Летом же (с мая по сентябрь, два-три дня в неделю) был открыт для публики так называемый «воксал», то есть увеселительный сад с павильонами и столиками, а также с небольшой сценой, рассчитанной на постановки опер и комедий, не требующих значительных декорационных смен. Для «воксала» Меддокс сперва арендовал парк и часть дворца графа А. С. Строганова «близ Андроньева монастыря»<sup>5</sup>, а в 1783 году открыл свой собственный «новый воксал, состоящий в Таганке не доезжая Покровского монастыря, поворота налево на ямское Рогожское поле»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> «Московские ведомости», 1782, 11 мая.

<sup>6</sup> Там же, 1783, 17 июня.

Посетители платили за вход один рубль «без ужина» и пять рублей «с ужином». Гуляя по аллеям парка, иллюминированного разноцветными фонариками, или сидя за столиками, слушали они выступления инструментальных и хоровых капелл, певцов, скрипачей, фаготистов, арфисток. Потом желающие

Petersburg und anderen Städten üblich war.

Von 1776 bis 1780 befand sich das Theater in der Snamenka-Straße, im Haus des Grafen R. L. Woronzow. Nach dem Brand von 1780 wurde das Theater in ein neues, eigens errichtetes Gebäude in der Petrowskaja-Straße in der Nähe des Flusses Neglinka verlegt und hieß seitdem Petrowski-Theater. Die Aufführungen des Petrowski-Theaters begannen im September, wurden für die Große Fastenzeit unterbrochen, dann ab Ostern wieder aufgenommen und bis Juni fortgesetzt. Die Zahl der Aufführungen von September bis Januar stieg allmählich von zwei auf fünf pro Woche an.

Im Sommer (von Mai bis September, an zwei oder drei Tagen in der Woche) wurde der so genannte „Voxal“ für das Publikum geöffnet, d. h. ein Vergnügungsgarten mit Pavillons und Tischen sowie einer kleinen Bühne, die für die Aufführung von Opern und Komödien bestimmt war, die keine großen Kulissenwechsel erforderten. Für den „Voxal“ mietete Meddox zunächst einen Park und einen Teil des Palastes des Grafen A. S. Stroganow „in der Nähe des Andronjew-Klosters“<sup>5</sup>, und 1783 eröffnete er seinen eigenen „neuen Voxal, der in Taganka liegt, nicht bis zum Pokrowski-Kloster reicht und nach links zum Jamskoje-Rogoschskoje-Pol führt“<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> „Moskauer Wedomosti“, 1782, 11. Mai.

<sup>6</sup> Ebenda, 1783, 17. Juni.

Die Besucher zahlten einen Rubel für den Eintritt „ohne Abendessen“ und fünf Rubel „mit Abendessen“. Sie schlenderten durch die mit bunten Laternen beleuchteten Gassen des Parks oder saßen an Tischen und lauschten den Darbietungen von Instrumental- und Chorkapellen, Sängern, Geigern, Fagottisten und

направлялись в маленький театр, где артисты Меддоксова театра исполняли какую-либо камерную оперу; особенно часто показывали публике «Несчастье от кареты» и «Скупой» Пашкевича, «Говорящую картину» Гретри, «Новое семейство» Фрейлиха, «Два охотника» Дуни. Вечер заканчивался обычно «сожжением большого фейерверка».

Кроме «воксала» Меддокс организовал также московский театральный клуб — Редут. Во главе его стояли виднейшие московские аристократы, директорами были Ю. В. Долгорукий, А. В. Салтыков, М. Я. Хилков, Г. П. Гагарин<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Г. П. Гагарин был, как известно, видным масоном. Возможно, что и сам Меддокс тоже принадлежал к масонской ложе (см.: 44, 341). В этом случае деятельность московского Редута могла быть связана не только с художественной, но и с политической жизнью города.

Собрания театрального клуба происходили два раза в неделю, по четвергам и воскресеньям. Они представляли собой балы и маскарады и почти всегда оканчивались театральным представлением — показом оперы и комедии. Для «редутов» была предназначена специальная, прилегающая к театру «старая маскарадная зала» на 500 человек, «украшенная росписью по холсту и настенным карнизом». В конце 80-х годов Меддокс пристроил к театральному зданию новый маскарадный зал на 2000 человек — «Ротунду», галерею вокруг него, а также еще четыре угловых гостиных, «расписанных арабесками», мужской кабинет для игры в карты в «дамскую гостиную, расписанную китайской

Harfenisten. Wer wollte, ging anschließend in das kleine Theater, wo die Künstler des Meddox-Theaters eine Kammeroper aufführten; besonders oft wurden dem Publikum „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“ von Paschkewitsch, „Das sprechende Bildnis“ von Gretry, „Eine neue Familie“ von Freilich und „Die beiden Jäger“ von Duni gezeigt. Der Abend endete in der Regel mit „dem Abbrennen eines großen Feuerwerks“.

Neben dem „Voxal“ organisierte Meddox auch einen Moskauer Theaterclub - Redoute. Er wurde von prominenten Moskauer Aristokraten geleitet, seine Direktoren waren J. W. Dolgoruki, A. W. Saltykow, M. J. Chilkow und G. P. Gagarin<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> G. P. Gagarin war bekanntlich ein bekannter Freimaurer. Es ist möglich, dass Meddox selbst auch der Freimaurerloge angehörte (siehe: 44, 341). In diesem Fall könnten die Aktivitäten der Moskauer Redoute nicht nur mit dem künstlerischen, sondern auch mit dem politischen Leben der Stadt verbunden sein.

Die Treffen des Theaterclubs fanden zweimal pro Woche statt, donnerstags und sonntags. Sie waren Bälle und Maskeraden und endeten fast immer mit einer Theatervorstellung - einer Opern- oder Komödienaufführung. Für die „Redouten“ war ein spezieller „alter Maskeradensaal“ für 500 Personen vorgesehen, der an das Theater angrenzte und „mit Leinwandmalerei und Wandgesims“ geschmückt war. Ende der 80er Jahre fügte Meddox dem Theatergebäude einen neuen Maskensaal für 2000 Personen hinzu - die „Rotunde“, eine Galerie um sie herum, sowie vier weitere Ecksalons „mit Arabesken bemalt“, ein Herrenzimmer zum Kartenspielen im „Damensalon, bemalt mit chinesischen Bildern“. Die berühmte „Rotunde“, deren Größe und Schönheit der Stolz aller

живописью». Знаменитой «Ротундой», ее величиной и красотой гордились все москвичи; по стилю она напоминала Колонный зал Благородного собрания, хотя была круглой. Чтобы получить представление о размахе московских «редутов», достаточно учесть, что все помещения театрального клуба могли вмещать одновременно более двух с половиной тысяч человек, однако и этого иногда оказывалось недостаточно. Меддокс в таких случаях оповещал посетителей, что дополнительно открывается и зрительная зала.

По подсчетам историков, каждой зимой в конце XVIII века население Москвы увеличивалось чуть ли не втрое. Не только возвращались из своих усадеб коренные москвичи дворянского сословия, но и кроме них наезжали целыми семьями дворяне из разных, иногда самых отдаленных губерний, чтобы приобщиться к столичной жизни, перенять новинки, повидать знакомых и родственников. Весной, возвращаясь к себе домой, они привозили с собой помимо нового платья, мебели также книги и рассказы о новых видах приятного и полезного времяпрепровождения, в том числе и о музыкальном театре. Так сложились исторические, экономические и географические условия, при которых именно Москва, а не Петербург, стала центром распространения театральной культуры по всей России. П. В. Есипов, В. Е. Обресков, И. Г. Шаховской, С. М. Каменский, Г. В. Гладков, С. Е. Волькенштейн, И. О. Хорват, А. Б. Куракин, А. Д. и П. Д. Юрасовские, А. М. Глинка, П. М. Межаков, Н. И. Бахметев, Грузинский и многие другие часто бывали и подолгу жили в Москве. Все они стали владельцами крепостных, а в некоторых случаях и публичных театров в городах и поместьях Казанской, Костромской, Курской,

Moskauer war, ähnelte in ihrem Stil dem Säulensaal der Adelsversammlung, obwohl sie rund war. Um sich eine Vorstellung von der Größe der Moskauer „Redouten“ zu machen, genügt es, sich vor Augen zu führen, dass alle Räumlichkeiten des Theaterclubs gleichzeitig mehr als zweieinhalbtausend Menschen aufnehmen konnten, aber selbst das reichte manchmal nicht aus. In solchen Fällen teilte Meddcox den Besuchern mit, dass der Zuschauerraum zusätzlich geöffnet werden würde.

Nach Berechnungen von Historikern verdreifachte sich die Bevölkerung Moskaus Ende des 18. Jahrhunderts jeden Winter fast. Nicht nur die einheimischen Moskauer Adligen kehrten von ihren Gütern zurück, sondern auch Adlige aus anderen, manchmal weit entfernten Provinzen kamen in Familien, um am Leben in der Hauptstadt teilzunehmen, neue Dinge zu lernen, Bekannte und Verwandte zu sehen. Als sie im Frühjahr in ihre Häuser zurückkehrten, brachten sie nicht nur neue Kleider und Möbel mit, sondern auch Bücher und Geschichten über neue Arten von angenehmen und nützlichen Freizeitbeschäftigungen, darunter das Musiktheater. Dies waren die historischen, wirtschaftlichen und geografischen Bedingungen, unter denen Moskau und nicht St. Petersburg zum Zentrum der Verbreitung der Theaterkultur in ganz Russland wurde. P. W. Jesipow, W. E. Obreskow, I. G. Schachowskoi, S. M. Kamenskij, G. W. Gladkow, S. E. Wolkenstein, I. O. Horwat, A. B. Kurakin, A. D. und P. D. Jurassowski, A. M. Glinka, P. M. Meschakow, N. I. Bachmetjew, Grusinski und viele andere besuchten und lebten oft für längere Zeit in Moskau. Sie alle wurden Besitzer von Leibeigenen- und in einigen Fällen von öffentlichen Theatern in Städten und Gutsbezirken von Kasan, Kostroma,

Нижегородской, Орловской, Пензенской, Ярославской, Смоленской, Вологодской, Саратовской и многих других губерний. Дворяне, задумавшие завести у себя крепостной театр, обращались в своих письмах к московским нотным торговцам. Некоторые из московских актеров, не добившись успеха в Москве, отправлялись в провинциальные города в надежде собрать труппу и давать там представления. Наконец, провинциальные антрепренеры, не всегда полагаясь на свой вкус и опыт, обращались к репертуару Петровского театра, зная, что его пьесы популярны, не слишком трудны для постановки и коммерчески выгодны.

Меддокс, опираясь на высшие слои населения Москвы, поддерживая и наилучшие отношения с вельможами, не забывал также о демократическом зрителе. Театр посещали не только дворяне, но и купцы, чиновники, студенты; для них предназначались лавки партера, а для мещан, разночинцев, солдат и «холопов» — галерка. В значительной степени от них зависели театральные сборы, поэтому Меддокс с предельным вниманием относился к выбору пьес. Они должны были удовлетворить и взыскательного ценителя, и простого зрителя. В театре действовал специальный «совещательный комитет», состоявший из лучших и наиболее опытных актеров, без его санкции ни одна пьеса не имела права назначаться к постановке. Строгий критический отбор способствовал устойчивости репертуара, и практически все оперы, комедии и драмы продолжали исполняться долгие годы.

Репертуар театра был громаден. За четверть века существования предприятия Меддокса можно насчитать свыше четырехсот

Kursk, Nischni Nowgorod, Orel, Pensa, Jaroslawl, Smolensk, Wologda, Saratow und vielen anderen Provinzen. Die Adligen, die ein Leibeigenen-Theater gründen wollten, wandten sich mit ihren Briefen an Moskauer Musikalienhändler. Einige der Moskauer Schauspieler, die in Moskau keinen Erfolg hatten, gingen in die Provinzstädte in der Hoffnung, eine Truppe zusammenzustellen und dort aufzutreten. Schließlich wandten sich Unternehmer aus der Provinz, die sich nicht immer auf ihren eigenen Geschmack und ihre Erfahrung verlassen wollten, an das Repertoire des Petrowski-Theaters, da sie wussten, dass seine Stücke populär, nicht allzu schwierig zu inszenieren und kommerziell lukrativ sind.

Meddcox, der sich auf die oberen Schichten der Moskauer Bevölkerung stützte und beste Beziehungen zum Adel pflegte, vergaß das demokratische Publikum nicht. Das Theater wurde nicht nur vom Adel, sondern auch von Kaufleuten, Beamten und Studenten besucht; für sie waren die Ränge des Parterres bestimmt, für das Bürgertum, die Bürgerlichen, Soldaten und „Leibeigenen“ die Galerie. Da von ihnen in hohem Maße die Theatergebühren abhingen, achtete Maddox mit größter Sorgfalt auf die Auswahl der Stücke. Sie mussten sowohl den anspruchsvollen Kenner als auch den einfachen Zuschauer zufrieden stellen. Im Theater arbeitete ein spezieller „beratender Ausschuss“, bestehend aus den besten und erfahrensten Schauspielern, ohne dessen Sanktion kein Stück für die Inszenierung zugelassen werden durfte. Die strenge kritische Auswahl trug zur Stabilität des Repertoires bei, und fast alle Opern, Komödien und Dramen wurden noch viele Jahre lang aufgeführt.

Das Repertoire des Theaters war enorm. Für ein Vierteljahrhundert des Bestehens des Meddcox-Unternehmens können wir über vierhundert Titel von



названий опер, комедий, балетов, трагедий, драм и мелодрам. Весьма внушительно выглядит репертуарный список и за один год. Так, например, в 1786 году было исполнено 20 различных опер, 15 комедий, 6 трагедий, 6 драм и 10 балетов.

Обычно исследователи отмечают, что на первом месте в репертуаре театра Меддокса находится комедия. «В общей сложности, из всей массы представленных у Маддокса пьес, на первое место должны быть выделены комедии, занимавшие 44 % общего числа названий, и оперы — 32 %», — пишет О. Чайнова (243, 133). Для оперного жанра 32 % тоже немало. Однако исследовательница учитывает общее число названий за все годы существования театра, не принимая во внимание динамику процесса. Если же взять как бы срез репертуара только за один год и сопоставить его с другими, то станет ясно, что сценическая жизнь разных жанров была различной по продолжительности. Наиболее долгой она была у произведений оперного жанра; почти все оперы, будучи раз поставлены, держались в репертуаре и регулярно исполнялись в течение приблизительно двадцати лет. Самой короткой оказалась жизнь комедий и балетов. Так, например, из 150-ти комедий 14 были исполнены четыре раза, 22 — три раза, 24 — два раза, 29 комедий — всего один раз, на премьере. Поэтому по числу названий пьес каждого из театральных сезонов опера выходит на первое место. Некоторое преобладание оперного жанра над комедийным нашло свое отражение и в том, что жители Москвы, Петербурга и других городов в конце XVIII века неизменно называли свой городской театр «оперным домом».

Интересно также сравнить число иностранных и русских опер, исполнявшихся на сцене театра Меддокса с 1776 по 1800 год. Из

Оперн, Komödien, Balletten, Tragödien, Dramen und Melodramen zählen. Auch die Repertoireliste für ein einzelnes Jahr kann sich sehen lassen. Im Jahr 1786 wurden zum Beispiel 20 verschiedene Opern, 15 Komödien, 6 Tragödien, 6 Dramen und 10 Ballette aufgeführt.

Die Forscher stellen gewöhnlich fest, dass die Komödie im Repertoire des Meddcox-Theaters den ersten Platz einnimmt. „Insgesamt machen die Komödien 44 % und die Opern 32 % der Gesamtzahl der Stücke aus, die im Meddcox-Theater aufgeführt werden“, schreibt O. Tschajanowa (243, 133). Für die Gattung der Oper sind 32 % ebenfalls eine ganze Menge. Die Forscherin berücksichtigt jedoch die Gesamtzahl der Titel für alle Jahre des Bestehens des Theaters, ohne die Dynamik des Prozesses zu berücksichtigen. Wenn wir einen Querschnitt des Repertoires für nur ein Jahr nehmen und ihn mit anderen vergleichen, wird deutlich, dass das Bühnenleben der verschiedenen Genres unterschiedlich lang war. Die Operngattung hatte die längste Lebensdauer; fast alle Opern blieben nach ihrer Aufführung im Repertoire und wurden etwa zwanzig Jahre lang regelmäßig aufgeführt. Die Lebensdauer von Komödien und Balletten war am kürzesten. So wurden zum Beispiel von 150 Komödien 14 viermal, 22 dreimal, 24 zweimal und 29 Komödien nur einmal, nämlich bei der Premiere, aufgeführt. In Bezug auf die Anzahl der Titel der Stücke jeder Theatersaison steht die Oper also an erster Stelle. Eine gewisse Vorherrschaft des Operngenres gegenüber dem Komödiengenre spiegelte sich darin wider, dass die Einwohner Moskaus, St. Petersburgs und anderer Städte Ende des 18. Jahrhunderts ihr Stadttheater stets „Opernhaus“ nannten.

Interessant ist auch ein Vergleich der Anzahl ausländischer und russischer Opern, die zwischen 1776 und 1800 im Meddcox-Theater aufgeführt wurden. Von

приблизительно 70-ти оперных названий около 23-х приходится на долю русской комической оперы. Хотя русских опер в репертуаре Петровского театра числилось в три раза меньше, чем итальянских и французских, исполнялись русские оперы несколько чаще. Например, опера «Мельник—колдун, обманщик и сват» Соколовского с 1778 по 1800 год была играна более 50 раз, «Новое семейство» Фрейлиха — 42 раза, «Добрые солдаты» Раупаха и «Сбитенщик» Булландта — по 34 раза. В то же время самая популярная из опер Гретри в России — «Земира и Азор» — выдержала 35 спектаклей, его же «Говорящая картина» — 23, «Дианино дерево» Мартин-и-Солера — 31, «Роза и Колас» Монсиньи — 9 спектаклей<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Оперы иностранных авторов шли у Меддокса только на русском языке.

Самые показательные результаты дает сравнение русских опер с иностранными по числу премьер. С 1776 по 1786 год состоялись премьеры 32-х опер, из них 21 русская. Среди этих опер были такие произведения, как «Розана и Любим» Керцелли, «Мельник—колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Несчастье от кареты», «Скупой» и «Гостинный двор» Пашкевича, «Баба-Яга» Стабингера, «Сбитенщик» Булландта, то есть все самые популярные русские оперы. Это был период расцвета жанра.

С 1786 по 1799 год состоялись премьеры 34-х опер, из них только двух русских («Мнимая сумасшедшая» Астаритта и «Федул с детьми» Пашкевича, Мартин-и-Солера)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> В книге А. С. Рабиновича (185, 181—183) приводятся названия еще

ден etwa 70 Operntiteln sind etwa 23 russische komische Opern. Obwohl das Petrowski-Theater dreimal weniger russische Opern im Repertoire hatte als italienische und französische Opern, wurden russische Opern etwas häufiger aufgeführt. So wurde beispielsweise Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ von 1778 bis 1800 mehr als 50 Mal aufgeführt, Freilichs „Eine neue Familie“ 42 Mal, Raupachs „Die guten Soldaten“ und Bullandts „Der Sbitenverkäufer“ jeweils 34 Mal. Die in Russland populärste Oper von Gretry – „Sémira und Azor“ - wurde 35 Mal aufgeführt, „Das sprechende Bildnis“ 23 Mal, „Der Baum der Diana“ von Martin-y-Soler 31 Mal, „Rosa und Kolas“ von Monsigny 9 Mal<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Die Opern ausländischer Autoren wurden von Meddcox nur in russischer Sprache aufgeführt.

Am aufschlussreichsten sind die Ergebnisse, wenn man die russischen Opern mit den ausländischen Opern vergleicht, was die Anzahl der Uraufführungen angeht. Von 1776 bis 1786 wurden 32 Opern uraufgeführt, davon 21 russische. Darunter befanden sich Werke wie Kerzellis „Rosana und Ljubim“, Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, „Unglück wegen einer Kutsche“, Paschkewitschs „Der Geizige“ und „Gostiny Dwor“, Stabingers „Baba-Jaga“, Bullandts „Der Sbitenverkäufer“, d.h. die beliebtesten russischen Opern. Dies war die Blütezeit des Genres.

Von 1786 bis 1799 wurden 34 Opern uraufgeführt, von denen nur zwei russisch waren (Astaritas „Die vorgeblich Wahnsinnige“ (*La finta pazza*) und Paschkewitschs „Fedul und seine Kinder“ (Martin-y-Soler)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Im Buch von A. S. Rabinowitsch (185, 181-183) werden mehrere andere

нескольких русских опер, поставленных в Москве с 1787 по 1799 год. Однако отнесение всех этих произведений к жанру именно русской комической оперы вызывает сомнение. Так, например, упомянутая исследователем «русская» опера «Ашота и Любим» могла быть па самом деле французской оперой «Аннета и Любен»; названия в газетных объявлениях часто искажались. Но даже если А. С. Рабинович прав, то общая картина все равно не меняется.

Это был период распространения русской комической оперы вширь по России. Но для антрепризы Меддокса настали тяжелые времена. Из Петербурга новых хороших русских опер не поступало; Пашкевич сделал карьеру и сочинял теперь музыку на либретто Екатерины II, Фомин оказался не у дел, Бортнянский был ограничен кругом «малого двора», его оперы звучали в очень немногих любительских театрах, Крылов тщетно пытался пробить для своих либретто дорогу в широкий театр. В Москве не было талантливых композиторов, резко снизилась острота, актуальность и художественный уровень оперных либретто. С другой стороны, изменился и состав московской публики. Все больше петербургских аристократов переселялись в Москву; с их мнениями, вкусами и желаниями антрепренер должен был считаться. Упадок самого жанра русской комической оперы способствовал финансовому упадку коммерческого театра. В 1789 году Меддокс объявил себя банкротом и вплоть до пожара 1805 года — когда театр сгорел дотла — оставался при нем лишь директором.

russische Opern genannt, die zwischen 1787 und 1799 in Moskau aufgeführt wurden. Die Zuordnung all dieser Werke zur Gattung der russischen komischen Oper ist jedoch fraglich. So könnte es sich bei der vom Forscher erwähnten „russischen“ Oper „Aschot und Ljubim“ in Wirklichkeit um die französische Oper „Annette und Luben“ handeln; die Namen wurden in Zeitungsanzeigen oft verfälscht. Aber selbst wenn A. S. Rabinowitsch Recht hat, ändert sich das Gesamtbild nicht.

Dies war die Zeit, in der sich die russische komische Oper in ganz Russland verbreitete. Doch die Zeiten waren hart für das Unternehmen Meddcox. Es gab keine neuen guten russischen Opern aus St. Petersburg; Paschkewitsch hatte Karriere gemacht und komponierte nun Musik zu Libretti von Katharina II, Fomin war arbeitslos, Bortnjanski war auf den „kleinen Hof“ beschränkt, seine Opern wurden nur in sehr wenigen Amateurtheatern aufgeführt, Krylow versuchte vergeblich, seine Libretti in das große Theater zu bringen. In Moskau gab es keine begabten Komponisten, und die Schärfe, die Relevanz und das künstlerische Niveau der Opernlibretti nahmen stark ab. Auf der anderen Seite änderte sich auch die Zusammensetzung des Moskauer Publikums. Immer mehr St. Petersburger Aristokraten zogen nach Moskau; der Unternehmer musste mit ihren Meinungen, ihrem Geschmack und ihren Wünschen rechnen. Der Niedergang des Genres der russischen komischen Oper selbst trug zum finanziellen Niedergang des kommerziellen Theaters bei. 1789 meldete Meddcox Konkurs an und blieb bis zum Brand von 1805 - als das Theater bis auf die Grundmauern niederbrannte - nur noch Direktor.

О театральной жизни российской провинции XVIII века обычно говорят в связи с типом крепостного театра и лишь в дополнение называют несколько городов, где существовали и театры публичные. Архивы владельцев крепостных театров и сохранились в целом лучше других театральных архивов, и изучены гораздо тщательнее. До наших дней дошло также немалое число воспоминаний о крепостных театрах (см. библиографию в кн.: 93). Многие мемуарные, газетные и архивные материалы нашли свое отражение в специальных исследованиях и тщательно проанализированы театроведами. Помимо работ, в которых крепостной театр изучался с позиций общей истории (см.: 30; 94; 212; 248), существуют также статьи и монографии, посвященные тем или иным конкретным театральному коллективам (см.: 15; 42; 95; 109; 114; 157; 223). В каждой из них вроде бы подтверждалось положение об изолированном характере спектаклей крепостного театра. Другие же формы бытования театра в России в значительной части вообще не попали в поле зрения исследователей. Поэтому как бы само собой создатель представление, будто развитие театральной культуры российской провинции протекало исключительно в тесных рамках крепостного театра, будто театральное дело в масштабах всей страны (кроме столиц и двух-трех городов) ограничилось «полубарскими затеями» (см.: 182).

Такая картина не соответствует действительности. Прежде всего, крепостные театры не могли быть явлением замкнутым хотя бы в силу многочисленности — удастся насчитать свыше ста пятидесяти театров в городах и усадьбах,

Das Theaterleben in den russischen Provinzen des 18. Jahrhunderts wird in der Regel im Zusammenhang mit dem Typus des Leibeigenen-Theaters genannt, und nur zusätzlich werden einige Städte erwähnt, in denen es auch öffentliche Theater gab. Die Archive der Besitzer der Leibeigenen-Theater sind im Allgemeinen besser erhalten als andere Theaterarchive und werden viel gründlicher erforscht. Auch eine beträchtliche Anzahl von Erinnerungen an die Leibeigenen-Theater ist erhalten geblieben (siehe Bibliographie im Buch: 93). Viele Memoiren, Zeitungen und Archivalien wurden in speziellen Studien aufgearbeitet und von Theaterwissenschaftlern gründlich analysiert. Neben Arbeiten, in denen das Leibeigenen-Theater aus allgemeinhistorischer Sicht untersucht wurde (siehe: 30; 94; 212; 248), gibt es auch Artikel und Monographien, die sich mit bestimmten Theatergruppen befassen (siehe: 15; 42; 95; 109; 114; 157; 223). Sie alle schienen den Standpunkt zu bestätigen, dass die Theateraufführungen der Leibeigenen isoliert waren. Andere Formen des Theaters in Russland waren überhaupt nicht im Blickfeld der Forscher. So entstand wie von selbst die Vorstellung, dass sich die Entwicklung der Theaterkultur in den russischen Provinzen ausschließlich im engen Rahmen des Leibeigenen-Theaters vollzog, dass sich der Theaterbetrieb im ganzen Land (mit Ausnahme der Hauptstädte und zweier oder dreier Städte) auf „halb-herrschaftliche Unternehmungen“ beschränkte (vgl.: 182).

Dieses Bild entspricht nicht der Realität. Zunächst einmal konnten die Leibeigenen-Theater kein geschlossenes Phänomen sein, zumindest wegen ihrer großen Zahl - wir können über hundertfünfzig Theater in Städten und auf Landgütern zählen,

обобщая данные различных трудов по истории русской культуры. Каждый из театров, даже временный, маленький, собирал вокруг себя не только дворянское общество. Актеры, оркестровые музыканты и живописцы образовали целую социальную группу, которая в исторической литературе получила специальное название — «крепостная интеллигенция» (см.: 136; 123). Роль этого слоя русского общества в развитии национальной культуры, как известно, была чрезвычайно велика. Театры обслуживали также портные, плотники, столяры, резчики по дереву, парикмахеры, сапожники, полотеры, истопники и т. д. Они сами, члены их семей становились если не реальными зрителями, то хотя бы зрителями потенциальными. Они уже имели понятие о театре и при случае охотно ходили в театры публичные, на галерку.

В русской провинции XVIII века существовали самые разные театральные коллективы. В театрах играли актеры крепостные, «отпущенные», оброчные, вольнонаемные или просто любители: иногда труппы бывали смешанные. Театры содержали наместники, предводители дворянства, высшие офицеры, помещики, купцы и богатые мещане, антрепренеры, выбившиеся из простых актеров, даже солдаты. По составу актеров, принадлежности тому или иному владельцу, по местонахождению в усадьбе, городе или на ярмарке, по ориентации на тот или иной круг зрителей можно насчитать с десятков различных типов театральных заведений<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Крепостные домашние, полукрепостные домашние,

wenn man die Daten aus verschiedenen Werken über die Geschichte der russischen Kultur zusammenfasst. Jedes dieser Theater, auch wenn es nur vorübergehend und klein war, versammelte nicht nur die adlige Gesellschaft um sich. Schauspieler, Orchestermusiker und Maler bildeten eine ganze soziale Gruppe, die in der historischen Literatur einen besonderen Namen erhielt – „Leibeigene Intelligenz“ (siehe: 136; 123). Die Rolle dieser Schicht der russischen Gesellschaft bei der Entwicklung der nationalen Kultur war bekanntlich außerordentlich groß. Die Theater wurden auch von Schneidern, Zimmerleuten, Tischlern, Holzschnitzern, Friseuren, Schuhmachern, Polierern, Heizer usw. bedient. Sie und ihre Familien wurden, wenn nicht zu echten Zuschauern, so doch zumindest zu potenziellen Zuschauern. Sie hatten bereits eine Vorstellung vom Theater und gingen gelegentlich bereitwillig in öffentliche Theater, in die Galerie.

In den russischen Provinzen des 18. Jahrhunderts gab es eine Vielzahl von Theatergruppen. In den Theatern spielten Schauspieler, ob Leibeigene, „Freigelassene“, Angestellte, Freiberufler oder einfach nur Amateure: manchmal waren die Truppen gemischt. Die Theater wurden von Generalgouverneuren, Adligen, hohen Offizieren, Gutsherren, Kaufleuten und reichen Bürgern, Unternehmern, einfachen Schauspielern und sogar Soldaten unterhalten. Nach der Zusammensetzung der Schauspieler, die diesem oder jenem Besitzer angehörten, nach der Lage im Gutshof, in der Stadt oder auf dem Jahrmarkt, nach der Ausrichtung auf diesen oder jenen Zuschauerkreis kann man mit einem Dutzend verschiedener Typen von theatralischen Einrichtungen rechnen<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Leibeigenschaftstheater, halbleibeigenschaftliches Theater,

любительские коммерческие с вольнонаемными актерами, любительские домашние, крепостные коммерческие, полукрепостные коммерческие, любительские публичные и т. д.

Немаловажное значение приобрели театры, устроенные губернаторами. Независимо от того, кто в них играл— крепостные актеры, вольнонаемные или любители, — такие театры обычно ранее всех других становились публичными. Автор «Драмматического словаря» еще в 1787 году писал в Предупреждении: «Каждой знает, что в десятилетнее время и меньше начальники, управляющие отдаленными городами от столиц России, придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородный и полезный забавы; везде слышим театры построенные и строящиеся, на которых заведены довольно изрядные актеры».

Исследования по истории русской музыкальной культуры показывают, что появлению театра в усадьбах и городах почти всегда предшествовало создание оркестра<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> С этой точки зрения показательно сравнить таблицы крепостных оркестров и крепостных театров, приведенные в книгах И. Ямпольского (259, 368—397) и Т. Дыниик (92, 243-255).

Из Москвы выписывались музыкальные инструменты, струны, смычки. Без оркестра, без музыки владельцы не представляли себе театра. В первую очередь они старались нанять оркестровых музыкантов, а иногда открывали свои собственные музыкальные школы. Они заботились о приобретении оперных либретто и партитур, о чем свидетельствуют многие архивные документы. Так, например,

privates Theater mit freiberuflichen Schauspielern, privates Theater, kommerzielles Leibeigenschaftstheater, halbkommerzielles Leibeigenschaftstheater, öffentliches Theater usw.

Die von den Gouverneuren eingerichteten Theater waren von nicht geringer Bedeutung. Unabhängig davon, wer in ihnen spielte - Leibeigene, Freiberufler oder Amateure - wurden solche Theater in der Regel vor allen anderen öffentlich. Der Autor des „Dramen Wörterbuchs“ schrieb bereits 1787 im Vorwort: „Jeder weiß, dass in zehn Jahren und weniger Vorgesetzte, die von den Hauptstädten Russlands aus entfernte Städte regieren, mit dem Korps des Adels erfunden haben, um ein edles und nützlich Vergnügen zu beginnen, überall hören wir von Theatern, die gebaut und im Bau sind, in denen recht gute Schauspieler auftreten“.

Studien zur Geschichte der russischen Musikkultur zeigen, dass dem Entstehen von Theatern in Ständen und Städten fast immer die Gründung eines Orchesters vorausging<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Unter diesem Gesichtspunkt ist es lehrreich, die Tabellen der Leibeigenenorchester und Leibeigentheater in den Büchern von I. Jampolski (259, 368-397) und T. Dyniik (92, 243-255) zu vergleichen.

Musikinstrumente, Saiten und Bögen wurden aus Moskau geschickt. Ohne Orchester, ohne Musik, konnten sich die Besitzer ein Theater nicht vorstellen. Zunächst versuchten sie, Orchestermusiker anzuheuern, und eröffneten manchmal ihre eigenen Musikschulen. Sie kümmerten sich um die Beschaffung von Opernlibrettos und Partituren, wie zahlreiche Archivadokumente belegen. Zum Beispiel schrieb der Buchhändler Ch. Stolzmeier

книготорговец Х. Столмейер писал в Тобольск губернатору А. В. Алябьеву: «Имею честь доставить Вашему превосходительству <...> десять номеров разной музыки, в том числе опера Столяр с певческой партитурой»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Тобольский филиал Гос. архива Тюменской области, ф. 341, д. 229, л. 6, 10, 11.

Русские комические оперы XVIII века пользовались большой популярностью у различных кругов населения. Однако содержатели театров начинали организацию театрального дела с постановки опер не только из любви к этому жанру. Успешно поставить русскую комическую оперу в провинциальном театре было, как правило, значительно легче, чем, например, трагедию или драму. Для того чтобы увлечь аудиторию чисто драматическим представлением, требовался определенный уровень профессионального мастерства артистов, а оперный жанр впечатлял публику всей совокупностью своих компонентов — и музыки, и слова, и живописи. На первых порах провинциальные зрители и слушатели не предъявляли особенно суровых требований к профессиональной подготовке актеров в опере: последним достаточно было выучить тексты ролей и запомнить на слух — «по скрипке капельмейстера» — мелодии арий и несложных ансамблей, и оперу можно было уже исполнять. В большинстве случаев провинциальные крепостные и коммерческие театры, независимо от их величины, открывались оперным спектаклем или специально сочиненным музыкальным прологом.

Музыкальный театр распространялся по России различными путями. В этой связи

an den Tobolsker Gouverneur A. W. Aljabjew: „Ich habe die Ehre, Eurer Exzellenz <...> zehn Nummern verschiedener Musik zu liefern, darunter die Oper Der Zimmermann mit einer Gesangspartitur“<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Zweigstelle Tobolsk des Staatsarchivs des Gebiets Tjumen, Inventarnr. 341, Aktenstück 229, Seiten 6, 10, 11.

Die russischen komischen Opern des 18. Jahrhunderts erfreuten sich in verschiedenen Kreisen der Bevölkerung großer Beliebtheit. Die Theaterbesitzer begannen jedoch nicht nur aus Liebe zu diesem Genre, den Theaterbetrieb mit der Aufführung von Opern zu organisieren. Eine russische komische Oper in einem Provinztheater erfolgreich zu inszenieren, war in der Regel viel einfacher als z. B. eine Tragödie oder ein Drama. Um ein Publikum mit einer rein dramatischen Aufführung zu fesseln, war ein gewisses Maß an professionellem Können erforderlich, während die Operngattung das Publikum durch die Gesamtheit ihrer Komponenten - Musik, Text und Malerei - beeindruckte. Das Publikum und die Zuhörer in der Provinz stellten zunächst keine besonders hohen Anforderungen an die Ausbildung der Operschauspieler: es genügte, wenn diese die Texte der Rollen lernten und die Melodien der Arien und einfachen Ensembles „mit Hilfe der Geige des Kapellmeisters“ auswendig lernten, und schon konnte die Oper aufgeführt werden. In den meisten Fällen wurden die Provinzial- und Handelstheater, unabhängig von ihrer Größe, mit einer Opernaufführung oder einem eigens komponierten musikalischen Prolog eröffnet.

Das Musiktheater verbreitete sich in Russland auf unterschiedliche Weise. Dabei sind mehrere Tendenzen

следует отметить несколько тенденций: постепенное движение как бы расходящимися волнами от центра к периферии; возрождение театральной жизни в старых центрах театральной культуры, где сохранилась еще память о школьных мистериях петровской эпохи; скачкообразное, внешне алогичное развитие процесса «театрализации» страны.

Иногда театр возникал как отражение давно уже назревшей потребности, его появлению предшествовали многочисленные разговоры и хлопоты. Иногда рождению театра способствовала какая-нибудь случайность: приезд в город нового губернатора, образованного помещика. Представлений никто не ждал, они производили вдруг ошеломляющее впечатление, и страсть к театру как пожар охватывала общество, казалось бы совершенно не подготовленное к восприятию этого вида искусства. Событий такого рода было так много, что в масштабах всей России они приобретали характер закономерности. Иногда театры появлялись в городах, расположенных на самом краю Российской империи, именно потому, что эти поселения были уж слишком обособлены географически, слишком далеки от очагов культуры Центральной России; подчас не находилось лучшего средства в окружении чужих народностей поддерживать в себе сознание принадлежности к русской нации.

Первые сведения о русском музыкальном театре в провинции относятся к середине 60-х годов XVIII века. В 1764 году открывается театр в Омске (см.: 129). Некий капитан Андреев, распорядитель при генерал-губернаторе И. И. Шпрингере, записал в своей домово́й летописи: «В сию ж зиму [1764 года] к Рождественской неделе учрежден от

festzustellen: eine allmähliche, wie in divergierenden Wellen verlaufende Bewegung vom Zentrum zur Peripherie; die Wiederbelebung des Theaterlebens in den alten Zentren der Theaterkultur, wo die Erinnerung an die Schulmysterien der petrinischen Ära noch bewahrt wurde; eine sprunghafte, äußerlich unlogische Entwicklung des Prozesses der „Theatralisierung“ des Landes.

Manchmal entstand das Theater aus einem längst überfälligen Bedürfnis heraus, seinem Erscheinen gingen zahlreiche Gespräche und Bedenken voraus. Manchmal wurde die Entstehung des Theaters durch einen Zufall begünstigt: die Ankunft eines neuen Gouverneurs in der Stadt, eines gebildeten Gutsbesitzers. Niemand wartete auf die Aufführungen, sie machten plötzlich einen überwältigenden Eindruck, und die Leidenschaft für das Theater erfasste wie ein Feuer die Gesellschaft, die scheinbar völlig unvorbereitet auf die Wahrnehmung dieser Kunstform war. Ereignisse dieser Art waren so zahlreich, dass sie in ganz Russland den Charakter eines Musters annahmen. Manchmal entstanden Theater in Städten am Rande des Russischen Reiches, gerade weil diese Siedlungen geografisch zu isoliert und zu weit von den kulturellen Zentren Zentralrusslands entfernt waren; manchmal gab es keinen besseren Weg, um das Bewusstsein der Zugehörigkeit zur russischen Nation inmitten fremder Nationalitäten aufrechtzuerhalten.

Die ersten Informationen über das russische Musiktheater in den Provinzen stammen aus der Mitte der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts. Im Jahr 1764 wurde in Omsk ein Theater eröffnet (siehe: 129). Ein gewisser Hauptmann Andrejew, Haushofmeister unter Generalgouverneur I. I. Springer, schrieb in seiner Hauschronik: „In diesem Winter [1764] wurde in der



Генерала был в чертежной, для полирования молодых людей, оперной дом <...> под смотрением и предводительством моим, при чем на расходы со зрителей собиралось довольно денег и употреблялось на разные платья и уборы» (5, 80). Уже этот отрывок из дневника И. Андреева сообщает нам немало интересных подробностей. Видно, что театр был заведен с целью преимущественно воспитательной («для полирования молодых людей»), В то же время за вход в зал зрители должны были платить и, очевидно, желающих попасть на представление было достаточно много, поскольку денег «собиралось довольно». По составу актеров театр был любительский. О репертуаре Андреев здесь ничего не говорит, однако вполне определенно называет театр «оперным домом».

Отделенный от Европейской России заволжскими лесами, уральскими горами и тысячью верст труднопроходимых Ишимских болот, Омск XVIII столетия представлял собой даже не город, а скорее — форт. И тем не менее он был своеобразной столицей, в нем жил главнокомандующий всеми сибирскими войсками, размещался штаб армии; через Омск проходила дорога в Восточную Сибирь, а Приамурье и на Дальний Восток. Омск не могли миновать ни купцы, ни военные, направляющиеся на службу в восточные районы страны, ни путешественники. Приезжие после долгого и трудного пути обычно останавливались в Омске на несколько месяцев перед дорогой еще более долгой и трудной. Все они составляли аудиторию местного театра, хотя состав ее в значительной части постоянно менялся, зато публика была преимущественно столичная. Как показывает дневник Андреева, омские губернаторы

Weihnachtswoche vom General im Salon ein Opernhaus <...> eingerichtet, um die jungen Leute unter meiner Aufsicht und Leitung zu polieren, und von den Zuschauern wurde genug Geld für die Ausgaben gesammelt und für verschiedene Kleider und Kostüme verwendet“ (5, 80). Schon dieser Auszug aus dem Tagebuch von I. Andrejew liefert uns viele interessante Details. Es wird deutlich, dass das Theater vor allem zu Bildungszwecken gegründet wurde („um die Jugend zu polieren“), gleichzeitig musste das Publikum für den Eintritt in den Saal bezahlen, und anscheinend gab es ziemlich viele Leute, die zu den Vorstellungen kommen wollten, denn es wurde „ziemlich viel Geld gesammelt“. Was die Besetzung betrifft, so handelte es sich um ein Amateurtheater. Über das Repertoire sagt Andrejew nichts, aber er nennt das Theater ganz klar ein „Opernhaus“.

Vom europäischen Russland durch die Wolgawälder, das Uralgebirge und tausend Werst zerklüfteter Ischim-Sümpfe getrennt, war Omsk im 18. Jahrhundert nicht einmal eine Stadt, sondern eher eine Festung. Dennoch war es eine Art Hauptstadt, es beherbergte den Oberbefehlshaber aller sibirischen Truppen, das Hauptquartier der Armee, durch Omsk führte die Straße nach Ostsibirien und Priamurje und in den Fernen Osten. Omsk konnte weder Händler noch Militärs, die in den östlichen Landesteilen Dienst taten, sowie keine Reisenden. Besucher, die eine lange und beschwerliche Reise hinter sich hatten, machten in der Regel einige Monate in Omsk Halt, bevor sie einen noch längeren und beschwerlicheren Weg antraten. Sie alle bildeten das Publikum des örtlichen Theaters, auch wenn sich dessen Zusammensetzung zum großen Teil ständig änderte, aber das Publikum war überwiegend großstädtisch. Wie Andrejews Tagebuch zeigt, versuchten die Gouverneure von Omsk, das

старались во всем поддерживать престиж своего города. Кроме представлений устраивались также грандиозные балы с привлечением нескольких батальонов духовой музыки и большого хора певчих.

Театр в Омске, руководимый капитаном Андреевым, регулярно давал представления на протяжении почти пятидесяти лет. В 90-х годах XVIII века на его сцене исполнялось несколько русских опер, среди них «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Лиза» неизвестного автора, «Разносчик» (вероятно, местное наименование оперы Булландта «Сбитенщик»), Названия других опер остались неизвестными.

Годом позднее омского, в 1765 году завел у себя театр также новгородский губернатор Я. Е. Сивере (см.: 171, 562). В конце 60-х — начале 70-х годов появляются еще несколько провинциальных оркестров и театров: в Путивльском уезде у М. И. Сафонова, недалеко от Курска у Ширковых, в имении Букара Янушполь Подольской губернии (см.: 84, 266—267; 188, 165). Есть основания, говорить также о театре фаворита Елизаветы, графа А. Г. Разумовского в Яготине Полтавской губернии, куда граф удалился после своей отставки в 1762 году (см.: 158, 602). Один из самых крупных крепостных театров середины 70-х годов принадлежал фельдмаршалу, генерал-губернатору Белоруссии З. Г. Чернышеву. Театр располагался во флигеле великолепного дворца имения Ярополец Волоколамского уезда. У Чернышева были другие театры и на территории Белоруссии: в городе Чечерске Могилевской губернии, а также и в самом Могилеве (см.: 256, 25).

О репертуаре провинциальных театров этого периода ничего не известно, однако можно без

Престиж ihrer Stadt in jeder Hinsicht aufrechtzuerhalten. Neben den Aufführungen wurden grandiose Bälle organisiert, an denen mehrere Bataillone der Blasmusik und ein großer Chor von Sängern beteiligt waren.

Das Theater in Omsk, das von Hauptmann Andrejew geleitet wurde, gab fast fünfzig Jahre lang regelmäßig Vorstellungen. In den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden auf seiner Bühne mehrere russische Opern aufgeführt, darunter Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, „Lisa“ eines unbekanntens Autors, „Der Händler“ (wahrscheinlich der lokale Name von Bullandts Oper „Der Sbitenverkäufer“), die Titel anderer Opern blieben unbekannt.

Ein Jahr später als das Omsker Theater, im Jahr 1765, gründete der Nowgoroder Gouverneur J. E. Sievers ebenfalls ein Theater (siehe: 171, 562). Ende der 60er - Anfang der 70er Jahre entstanden weitere Provinzorchester und -theater: im Putiwl-Kreis bei M. I. Safonow, in der Nähe von Kursk bei den Schirkows, auf dem Gut von Bukar Januschpol, Provinz Podolsk (siehe: 84, 266-267; 188, 165). Es gibt Gründe, auch über das Theater von Jelisawetas Liebling, dem Grafen A. G. Rasumowski in Jagotin, Provinz Poltawa, zu sprechen, wohin der Graf nach seinem Rücktritt 1762 ging (siehe: 158, 602). Eines der größten Leibeigenen-Theater in der Mitte der 70er Jahre gehörte dem Feldmarschall und Generalgouverneur von Weißrussland S. G. Tschernyschew. Das Theater befand sich in einem Nebengebäude des prächtigen Palastes des Gutes Jaropolez im Bezirk Wolokolamsk. Tschernyschew besaß noch weitere Theater in Weißrussland: in der Stadt Tschersk in der Provinz Mogiljow und in Mogiljow selbst (siehe: 256, 25).

Über das Repertoire der Provinztheater dieser Zeit ist nichts bekannt, aber wir können ohne zu

колебаний сказать, что при каждом из них существовал оркестр, а иногда и несколько. Букар содержал оркестр смешанного состава в 12 человек, то есть именно такой коллектив, который мог сопровождать оперные спектакли. Чернышеву принадлежали кроме оркестра струнно-духового также оркестры чисто духовой и роговой. По меньшей мере два оркестра с общим числом музыкантов, превышающим 50 человек, было у А. Г. Разумовского.

Число театров в российской провинции начинает заметно увеличиваться во второй половине 70-х годов и особенно в 80-х годах. Наряду с крепостными оркестрами и театрами — А. В. Суворова в селе: Кончанском Владимирской губернии (см.: 205, 62, 64), Щеньского-Потоцкого в городе Малый Тульчий Волынской губернии (см.: 188, 242), П. А. Румянцева-Задунайского в имении Вишенки Черниговской губернии (см.: 199, 9) — во многих крупных губернских городах появляются театры публичные. В 1777 году, годом позже московского театра Меддокса, открываются публичные театры в Калуге и Туле (20, 23, 32, 43), в 1780 году — в Вологде (см.: 216)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> См. также «Вологодские ведомости», 1863, 31 октября, Часть неофициальная, с. 384—386.

Еще семь лет спустя (1787) дают свои первые представления также театры в Тамбове, Харькове, Рязани (77, 579, 170, 11; 119) и Воронеже<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> См. «Воронежские губернские ведомости», 1849, 3 декабря. Часть неофициальная, с. 347—348; 1850, 4 февраля, с. 36.

Семь названных выше публичных губернских театров имели между собой много сходных черт. Все они

зögern sagen, dass jedes von ihnen ein Orchester hatte, manchmal sogar mehrere. Bukar verfügte über ein gemischtes Orchester mit 12 Mitgliedern, d. h. über eine solche Gruppe, die Operaufführungen begleiten konnte. Neben dem Streich- und Blasorchester besaß Tschernyschew auch reine Blas- und Hornorchester. A. G. Rasumowski hatte mindestens zwei Orchester mit einer Gesamtzahl von mehr als 50 Musikern.

Die Zahl der Theater in den russischen Provinzen beginnt in der zweiten Hälfte der 70er und vor allem in den 80er Jahren merklich zu steigen. Neben den Orchestern und Theatern der Leibeigenen - das von A. W. Suworow im Dorf Konchanski in der Provinz Wladimir (siehe: 205, 62, 64), das von Szczeński-Potocki in der Stadt Maly Tułtschin in der Provinz Wolhynien (siehe: 188, 242), das von P. A. Rumjanzew-Sadunajski im Gut Wischenki in der Provinz Tschernigow (siehe: 199, 9) - entstanden öffentliche Theater in vielen großen Provinzstädten. Im Jahr 1777, ein Jahr später als das Meddox-Theater in Moskau, wurden öffentliche Theater in Kaluga und Tula (20, 23, 32, 43) und 1780 in Wologda (siehe: 216) eröffnet<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Siehe auch „Wologodaer Wedomosti“, 1863, 31. Oktober, nichtamtlicher Teil, S. 384-386.

Weitere sieben Jahre später (1787) gaben auch die Theater in Tambow, Charkow, Rjasan (77, 579, 170, 11; 119) und Woronesch<sup>14</sup> ihre ersten Vorstellungen.

<sup>14</sup> Siehe „Woronescher Gouvernements-Wedomosti“, 1849, 3. Dezember. Teil inoffiziell, Seiten 347-348; 1850, 4. Februar, S. 36.

Die sieben oben erwähnten öffentlichen Provinztheater wiesen viele ähnliche Merkmale auf. Alle befanden sich in

располагались в помещениях, наспех приспособленных для представления. Так, например, для спектаклей калужского театра был переоборудован амбар, подаренный купцом В. Шемякиным. В Харькове для оперных спектаклей перестроили маскарадную залу, примыкавшую ко дворцу губернатора. Вологодский театр «удобно и даже с некоторой роскошью» размещался в самом большом зале «Приказа общественного призрения». Для первого воронежского театра был арендован давно уже пустовавший дом наместника.

Актерский состав публичных театров губернских городов был, как правило, смешанный. Различные слои населения в провинции были менее изолированы друг от друга, нежели в столицах; это сказывалось и в области театрального искусства. Наряду с мелкими дворянами и молодыми офицерами на сцене театров выступали чиновники, купцы, солдаты, цыгане и профессиональные артисты. В харьковском театре актрис вначале не было, играли только мужчины, а женские роли поручались мальчикам. Иногда недоставало и партитур, в таких случаях оперу давали как комедию. Г. Ф. Квитка-Оснóвьяненко вспоминал об одной из таких опер, «за неимением партитуры переделанной в комедию» (115, 503). Впрочем, это продолжалось недолго; харьковский театр становился более профессиональным. Первой известной нам харьковской актрисой той эпохи стала дочь цыгана Лизавета Гавриловна, жена актера сержанта Дмитрия Москвичева. Оркестр харьковского театра составили из классов инструментальной музыки при «коллегиуме» (см.: 244).

Воронежским театром руководил профессионал — «превосходный комический актер» Петров, а труппу

Рäumlichkeiten, die eilig für Aufführungen hergerichtet wurden. So wurde beispielsweise eine vom Kaufmann W. Schemjakin gestiftete Scheune für die Aufführungen des Theaters in Kaluga umgebaut. In Charkow wurde der an den Gouverneurspalast angrenzende Maskeradensaal für Opernaufführungen umgebaut. Das Theater von Wologda wurde „bequem und sogar mit einigem Luxus“ im größten Saal des "Ordens der öffentlichen Wohlfahrt" untergebracht. Für das erste Woronescher Theater wurde das seit langem leer stehende Haus des Gouverneurs angemietet.

Die Besetzung der öffentlichen Theater der Provinzstädte war in der Regel gemischt. Die verschiedenen Bevölkerungsschichten waren in den Provinzen weniger voneinander isoliert als in den Hauptstädten; dies wirkte sich auch auf die Theaterkunst aus. Neben kleinen Adligen und jungen Offizieren traten auf den Bühnen der Theater Beamte, Kaufleute, Soldaten, Zigeuner und professionelle Künstler auf. Im Charkower Theater gab es zunächst keine Schauspielerinnen, es spielten nur Männer, und die weiblichen Rollen wurden Jungen zugewiesen. Manchmal mangelte es an Partituren, in solchen Fällen wurde die Oper als Komödie aufgeführt. G. F. Kwitka-Osnowjanenko erinnerte sich an eine solche Oper: „Aus Mangel an einer Partitur wurde sie in eine Komödie umgewandelt“ (115, 503). Dies hielt jedoch nicht lange an; das Charkower Theater wurde immer professioneller. Die erste uns bekannte Charkower Schauspielerin dieser Epoche war die Zigeunertochter Lisaweta Gawrilowna, die Frau des Schauspielers Sergeant Dmitri Moskwitschew. Das Orchester des Charkower Theaters setzte sich aus Instrumentalmusikklassen des „Collegiums“ zusammen (siehe: 244).

Das Woronescher Theater wurde von einem Profi — „dem hervorragenden Komödiendarsteller“ Petrow - geleitet,

свою (одиннадцать человек) он собрал из местных любителей. Состав воронежской труппы очень типичен для провинциального публичного театра. О социальном происхождении, талантах и нравах этих артистов свидетельствует интересный документ — воспоминания воронежского старожила. Мемуарист перечисляет всех артистов поименно и дает каждому краткую характеристику. Например, «Желтков — с прекрасным комическим талантом, соединял в себе необыкновенную способность к музыке и в совершенстве играл на виолончели и гитаре». Среди актеров мемуарист выделял также Никольского: «[чиновник] с замечательным сценическим дарованием, но несчастная страсть к чарочке рано отняла его у сцены: он умер от запоя». Играл в театре и еще один чиновник Жуков: «неподражаемый талант для ролей стариков и подьячих; по отзыву многих тогдашних ценителей искусства, в этих ролях он мог бы смело являться на столичных сценах, где наверное был бы принят весьма благосклонно». Из лиц купеческого звания на сцене воронежского театра выступал Стрельцов — «превосходный актер <...>; он с успехом занимал роли первых любовников. Вдохновение, посещавшее его в то время, когда он являлся перед публикой, придавало особенную прелесть и выразительность его физиономии; всегда ловкий и развязный на сцене, он был грязен и неповоротлив в обществе, где его едва возможно было узнать». Из женщин-актрис запомнились мемуаристу две: «Лыкова (вдова, жена чиновника), истинная артистка в трагедиях, драмах, комедиях и операх; талант ее был в высшей степени разнообразен и каждую роль выполняла с отчетливую точностью. Редко

und er stellte seine Truppe (elf Personen) aus lokalen Amateuren zusammen. Die Zusammensetzung der Woronescher Truppe ist sehr typisch für ein öffentliches Provinztheater. Der soziale Hintergrund, die Talente und die Umgangsformen dieser Künstler werden durch ein interessantes Dokument belegt - die Erinnerungen eines alten Einwohners von Woronesch. Der Memoirenschreiber listet alle Künstler namentlich auf und gibt jedem eine kurze Charakterisierung. Zum Beispiel: „Scheltkow - mit einem wunderbaren komischen Talent, kombinierte in sich eine außergewöhnliche Fähigkeit zur Musik und spielte Cello und Gitarre in Perfektion“. Unter den Schauspielern hob der Memoirenschreiber auch Nikolski hervor: „[Beamter] mit einem bemerkenswerten Bühnentalent, aber die unglückliche Leidenschaft für ein Gläschen brachte ihn früh von der Szene weg: er starb an Alkoholsucht“. Im Theater spielte ein anderer Beamter, Schukow: „ein unnachahmliches Talent für die Rollen von alten Männern und Schreibern, nach Meinung vieler der damaligen Kunstkenner konnte er in diesen Rollen sicher auf den Hauptbühnen auftreten, wo er wahrscheinlich sehr wohlwollend aufgenommen werden würde“. Von den Personen des Kaufmannsstandes auf der Bühne des Woronescher Theaters war Strelzow – „ein ausgezeichnete Schauspieler <...>, er besetzte erfolgreich die Rolle der ersten Liebhaber. Die Inspiration, die ihn besuchte, wenn er vor dem Publikum auftrat, verlieh seinem Gesicht einen besonderen Charme und eine besondere Ausdruckskraft, auf der Bühne war er immer flink und schwungvoll, in der Gesellschaft war er schmutzig und unbeholfen und konnte kaum erkannt werden“. Von den weiblichen Schauspielern erinnerte sich der Memoirenschreiber an zwei: „Lykowa (Witwe, Ehefrau eines Beamten), eine wahre Künstlerin in

случалось видеть на сцене актрису с такими прелестными формами, с такими благородными и правильными манерами. Она имела дочь, которую тоже приучала к сцене». Вторая актриса — «Украсова (девица, уволенная из воспитательного дома) с весьма приятным, хотя и недовольно сильным органом; в переливах ея нежного голоса слышалось столько чувства, что редкий из зрителей мог оставаться равнодушным к ея увлекательному пению»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «Воронежские губернские ведомости», 1850, 14 января, Часть неофициальная, с. 12—13.

Провинциальные театры нередко закрывались по различным причинам, иногда даже на несколько лет, потом представления возобновлялись. Например, в Воронеже оперные спектакли оборвались самым неожиданным образом. «Московский антрепренер Петров» назначил спектакль комедии «Побег от долгов» и в день премьеры скрылся, захватив с собой всю кассу, жалованье актерам за несколько месяцев и оставив долгу 10 000 рублей.

Немногим позже подобный трюк был проделан и в харьковском театре. А еще несколько лет спустя какой-то «московский антрепренер Петров» объявился в Вологде и давал там представления наиболее популярных русских комических опер. Впрочем, жители Вологды познакомились с оперным жанром раньше (в 1780 году), время от времени в город приезжали и ярославские артисты.

Tragödien, Dramen, Komödien und Opern, ihr Talent war in höchstem Maße vielfältig und jede Rolle wurde mit ausgeprägter Genauigkeit gespielt. Selten hat man auf der Bühne eine Schauspielerin mit einer so schönen Gestalt, mit so edlen und korrekten Manieren gesehen. Sie hatte eine Tochter, die sich ebenfalls an die Bühne gewöhnt hatte“. Die zweite Schauspielerin – „Ukrassowa (Mädchen, aus dem Waisenhaus entlassen) mit einem sehr angenehmen, wenn auch unglücklich starken Organ, in dem Schimmern ihrer sanften Stimme hörte man so viel Gefühl, dass selten ein Zuschauer gleichgültig gegenüber ihrem faszinierenden Gesang bleiben konnte“<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> „Woronescher Gouvernements-Wedomosti“, 1850, 14. Januar, nichtamtlicher Teil, S. 12-13.

Die Provinztheater wurden oft aus verschiedenen Gründen geschlossen, manchmal sogar für mehrere Jahre, und dann wurden die Aufführungen wieder aufgenommen. In Woronesch zum Beispiel wurden Operaufführungen auf höchst unerwartete Weise abgebrochen. Der „Moskauer Unternehmer Petrow“ plante eine Aufführung der Komödie „Flucht vor den Schulden“ und floh am Tag der Premiere, wobei er die gesamte Kasse und die Gehälter der Schauspieler für mehrere Monate mitnahm und eine Schuld von 10.000 Rubel hinterließ.

Wenig später wurde ein ähnlicher Trick im Theater von Charkow angewendet. Ein paar Jahre später tauchte ein „Moskauer Unternehmer Petrow“ in Wologda auf und führte die beliebtesten russischen komischen Opern auf. Die Einwohner von Wologda lernten das Operngenie jedoch schon früher kennen (1780), und von Zeit zu Zeit kamen auch Künstler aus Jaroslawl in die Stadt.

Если один путь к русскому коммерческому публичному театру ведет от театра любительского, то другой путь ведет от театра крепостного. В конце 80-х и в 90-х годах, а также на рубеже XVIII—XIX веков крепостные театры в России возникают повсеместно. В связи с их распределением по стране можно выделить несколько географических зон: среднерусские губернии; западные районы Российской империи; города Поволжья; ближнее и дальнее Подмосковье; окрестности Петербурга; восточные области России.

Наибольшее число театров было в среднерусских губерниях, расположенных южнее Москвы. Так, например, известно о существовании девяти театров в Калужской губернии. Среди них театры президента Академии наук Е. Р. Дашковой в селе Троицкое, драматурга А. П. Сумарокова в его имении Тарусского уезда, Н. А. Гончарова в Полотняном заводе, графа И. Л. Воронцова в усадьбе Белкино близ Обнинска, Н. П. Голицына в усадьбе Городня. Был также театр в имении Авчурино, принадлежавшем Полторацким (М. Полторацкий, как известно, руководил Придворной капеллой в Петербурге). Необходимо назвать также А. Харлепского в местечке Бышов, А. С. Хлюстина и Еропкина (см.: 20, 57—59).

В Курской губернии было около восьми театров. Это театры .Анненкова, Киреевских, Кондратьева, Ширковых, Голицына, М. И. Сафонова. При театре О. И. Хорвата в слободе Спасское- Головчина существовала музыкальная школа, имелся большой по тем временам оркестр.— 25 музыкантов (см.: 57). Еще один из театров Курской губернии в селе Красное Обоянского уезда принадлежал С. Е. Волькенштейну. Театр этот был

Wenn ein Weg zum russischen kommerziellen öffentlichen Theater über das Amateurtheater führt, so führt der andere Weg über das Leibeigentheater. In den späten 80er und 90er Jahren sowie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert traten überall in Russland Leibeigentheater auf. Im Zusammenhang mit ihrer Verteilung im Land lassen sich mehrere geografische Zonen unterscheiden: die zentralrussischen Provinzen, die westlichen Regionen des Russischen Reiches, die Städte der Wolgaregion, die nahen und fernen Moskauer Vororte, die Umgebung von St. Petersburg und die östlichen Regionen Russlands.

Die größte Anzahl von Theatern befand sich in den zentralrussischen Provinzen südlich von Moskau. So ist beispielsweise die Existenz von neun Theatern in der Provinz Kaluga bekannt. Darunter befanden sich die Theater des Präsidenten der Akademie der Wissenschaften J. R. Daschkowa im Dorf Troizkoje, des Dramatikers A. P. Sumarokow in seinem Gut im Bezirk Tarus, von N. A. Gontscharow im Leinen-Werk, des Grafen I. L. Woronzow im Gut Belkino bei Obninsk und von N. P. Golizyn im Gut Gorodnja. Es gab auch ein Theater auf dem Gut Awtschurino, das den Poltorazkis gehörte (M. Poltorazki leitete bekanntlich die Hofkapelle in St. Petersburg). Zu nennen sind auch A. Charlepski in der Stadt Byschow, A. S. Chljustin und Jropkin (siehe: 20, 57-59).

In der Provinz Kursk gab es etwa acht Theater. Es waren die Theater von Annenkow, Kirejewski, Kondratjew, Schirkow, Golizyn und M. I. Safonow. Im Theater von O. I. Chorwat in der Vorstadt Spasskoje-Golowtschina gab es eine Musikschule und ein für die damalige Zeit großes Orchester - 25 Musiker (siehe: 57). Ein weiteres Theater in der Provinz Kursk im Dorf Krasnoje, Kreis Obojansk, gehörte S. E. Wolkenstein. Dieses Theater war ein reines Haustheater. Es zeichnete sich

сугубо домашним. Он не отличался ни размерами помещения, ни богатством репертуара. Таких помещичьих театров в России были сотни; о большинстве из них история не донесла до нас абсолютно ничего, а о Волькенштейне мы знаем только потому, что из числа его крепостных людей вышел гениальный русский актер Михаил Семенович Щепкин.

Театр Волькенштейна представлял собой всего-навсего парадную комнату, разделенную на две части: сцену и зрительный зал, причем в «зрительном зале» места осталось лишь на три ряда стульев. Сценический портал окаймлялся падугой и двумя кулисами из синей холстины и перекрывался пестрым полосатым занавесом. Между сценой и стульями стоял длинный деревянный пюпитр, общий для всех музыкантов. Оркестр Волькенштейна включал в себя скрипки, альты, виолончель, контрабас, валторны в полный парный состав деревянных духовых.

Первыми двумя спектаклями, увиденными Щепкиным в восьмилетнем возрасте (1796), были «Новое семейство» Фрейлиха и «Несчастье от кареты» Пашкевича (см.: 255, 57—62).

В Тульской губернии находилось шесть театров: А. П. Давыдова, Темашова, В. И. Щербатова, Трусова, П. Г. Шишкова и Болотова (см.: 35, 123). Из названных театров пять первых были крепостные, а в театре А. Т. Болотова играли дети под руководством взрослых; спектакли этого любительского театра в городе Богородицке пользовались большим успехом. По праздничным дням, когда давались представления, собиралась многочисленная публика — «одних благородных около 50-ти особ, а с прочими зрителями всего человек более двухсот» (35, III, 904).

weder durch die Größe der Räumlichkeiten noch durch den Reichtum des Repertoires aus. Es gab Hunderte solcher Gutsbesitzertheater in Russland; über die meisten von ihnen hat uns die Geschichte nichts gebracht, und von Wolkenstein wissen wir nur, weil aus den Reihen seiner Leibeigenen der brillante russische Schauspieler Michail Semjonowitsch Schepkin hervorging.

Wolkensteins Theater war nur ein Vorraum, der in zwei Teile unterteilt war: eine Bühne und einen Zuschauerraum, wobei der „Zschauerraum“ nur drei Stuhlreihen hatte. Das Bühnenportal wurde von einer Stechpalme und zwei Vorhängen aus blauem Segeltuch flankiert und von einem gesprenkelten, gestreiften Vorhang verdeckt. Zwischen der Bühne und den Stühlen befand sich ein langes hölzernes Rednerpult, das von allen Musikern gemeinsam genutzt wurde. Wolkensteins Orchester bestand aus Geigen, Bratschen, Cello, Kontrabass, Hörnern und einem kompletten Satz Holzblasinstrumente.

Die ersten beiden Stücke, die Schtschepkin im Alter von acht Jahren (1796) sah, waren Freilichs „Eine neue Familie“ und Paschkewitschs „Unglück wegen einer Kutsche“ (siehe: 255, 57-62).

In der Provinz Tula gab es sechs Theater: das von A. P. Dawydow, das von Temaschow, das von W. I. Schtscherbatow, das von Trusow, das von P. G. Schischkow und das von Bolotow (siehe: 35, 123). Von diesen Theatern waren die ersten fünf Leibeigene, und im Theater von A. T. Bolotow spielten Kinder unter der Leitung von Erwachsenen; die Aufführungen dieses Amateurtheaters in der Stadt Bogorodizk waren ein großer Erfolg. An Festtagen, an denen Aufführungen stattfanden, versammelte sich ein großes Publikum — „Adlige allein etwa 50 Personen, und mit



Сохранились сведения о шести театрах на Орловщине; в их числе театры А. Б. Куракина в его имении Малоархангельского уезда; графа Е. Ф. Комаровского в селе Городище, А. А. Плещеева в селе Чернь Волковского уезда, немного позднее (в самом начале XIX века) появился театр у братьев А. Д. и П. Д. Юрасовских в селе Сурьяниново, театр С. М. Каменского, неоднократно упоминаемый в произведениях Н. С. Лескова, а также крепостной театр В. П. Тургеневой (матери И. С. Тургенева) в Спасском-Лутовинове (см.: 181, 158; 16, 22, 28, 89; 143, 965; 257). Из числа крепостных В. П. Тургеневой вышла известная русская актриса начала XIX века Е. А. Иванова, игравшая в основном на сценах приволжских и уральских театров (см.: 128).

Пять театров конца XVIII—начала XIX века располагались в Пензе или недалеко от нее. Это театры Горихвостова, Н. А. Бекетова, А. А. Панчулидзева, В. И. Кожина и громадный театр Г. В. Гладкова (см.: 47, II, 320; 237, 694; ГПБ, № 3045; 150). Основание театра Гладкова принято относить к 1806 году. Действительно, первый известный нам театральный реестр с указанием пьес датирован именно этим годом. Однако в реестре значатся 26 комедий, 22 оперы, 4 драмы и 5 трагедий—всего 57 названий. Конечно же, коллектив театра, состоявший из пятнадцати крепостных актеров и актрис, не мог в один год осуществить 57 премьер. К тому же почти все произведения, упомянутые в реестре, относятся к XVIII веку. Скорее всего, театр Г. В. Гладкова начал свое существование еще в 90-х годах, но не в Пензе, а в

anderen Zuschauern insgesamt mehr als zweihundert Personen“ (35, III, 904).

Es sind Informationen über sechs Theater in der Region Orel erhalten geblieben, darunter die Theater von A. B. Kurakin im Kreis Maloarchangelskoje; von Graf E. F. Komarowski im Dorf Gorodischtsche, A. A. Pleschtschejew im Dorf Tschern, Kreis Wolkowski; etwas später (ganz am Anfang des 19. Jahrhunderts) gab es ein Theater bei den Brüdern A. D. und P. D. Jurasowski im Dorf Kurjaninowo, das Theater von S. M. Kamenski, das in den Werken von N. S. Leskow wiederholt erwähnt wird, sowie das Leibeigenen-Theater von W. P. Turgenewa (Mutter von I. S. Turgenew) in Spasskoje Lutowinowo (siehe: 181, 158; 16, 22, 28, 89; 143, 965; 257). Aus dem Kreis der Leibeigenen von W. P. Turgenewa stammte die berühmte russische Schauspielerin des frühen 19. Jahrhunderts J. A. Iwanowa, die vor allem auf den Bühnen der Wolga- und Ural-Theater spielte (siehe: 128).

Fünf Theater aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert befanden sich in oder in der Nähe von Pensa. Das waren die Theater von Gorichwostow, N. A. Beketow, A. A. Pantschulidsew, W. I. Koschin und das große Theater von G. W. Gladkow (siehe: 47, II, 320; 237, 694; GPB, Nr. 3045; 150). Die Gründung des Gladkow-Theaters wird gewöhnlich auf das Jahr 1806 zurückgeführt. Das erste uns bekannte Theaterregister mit Angaben zu den Stücken ist auf dieses Jahr datiert. Das Register listet jedoch 26 Komödien, 22 Opern, 4 Dramen und 5 Tragödien auf - insgesamt also 57 Titel. Natürlich konnte das Personal des Theaters, das aus fünfzehn Leibeigenen bestand, nicht in einem Jahr 57 Premieren aufführen. Hinzu kommt, dass fast alle im Register aufgeführten Werke aus dem 18. Jahrhundert stammen. Höchstwahrscheinlich begann das Theater von G. W. Gladkow seine Existenz in den 90er Jahren, aber nicht

Саратове (в реестре есть на это указание)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Пензенский обл. гос. архив, ф. 5, д. 151 а.

Четыре театра находились в Тамбовской губернии. Кроме публичного театра, устроенного в городе Г. Р. Державиным, это также театры Н. А. Верстовского (отца композитора А. Н. Верстовского в деревне Ново-Михайловское, Л. П. Чертковой, И. А. Загряжского и А. Р. Воронцова (см.: 254, 336—337).

Графу А. Р. Воронцову принадлежали собственно два театра; один из них маленький деревянный — в селе Алабухи Тамбовской губернии (здесь размещалась театральная школа); другой, большой каменный, — в Андреевском Владимирской губернии. Они занимали среди крепостных театров выдающееся место и по размаху музыкальной части и по направленности своего репертуара. В одном только оркестре Андреевского числилось 38 музыкантов (не считая 16 учеников); в эти же годы у Шереметева было 43 му. зыканта — немногим больше. В театре А. Р. Воронцова играли такие пьесы, как «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина, «Дмитрий Самозванец» Сумарокова, «Хвостун» Княжнина, «Бобыль» Плавилыцикова, а из опер — «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Розана и Любим» Керцелли, «Добрые солдаты» Раупаха, «Новое семейство» Фрейлиха, «Сбитенщик» Булландта. Часто исполнялись «Несчастье от кареты» и «Скупой» Пашкевича, «Гостиный двор» Матинского — Пашкевича. Особо следует отметить постановку на сцене воронцовского театра оперы Фомина «Ямщики на подставе», так как случаи исполнения этого

in Pensa, sondern in Saratow (ein Hinweis darauf findet sich im Register)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Pensa Oblast Staatsarchiv, Inventarnr. 5, Aktenstück 151 а.

Vier Theater befanden sich in der Provinz Tambow. Neben dem von G. R. Derschawin in der Stadt eingerichteten öffentlichen Theater waren dies die Theater von N. A. Werstowski (Vater des Komponisten A. N. Werstowski im Dorf Nowo-Michailowskoje), L. P. Tschertkowa, I. A. Sagrjaschski und A. R. Woronzow (siehe: 254, 336-337).

Graf A. R. Woronzow besaß zwei Theater: ein kleines hölzernes im Dorf Alabuchi in der Provinz Tambow (dort befand sich die Theaterschule) und ein großes steinernes in Andrejewski in der Provinz Wladimir. Sie nahmen unter den Leibeigenen-Theatern eine herausragende Stellung ein, sowohl was den Umfang des musikalischen Teils als auch die Ausrichtung des Repertoires anging. Allein im Orchester von Andrejewski gab es 38 Musiker (ohne 16 Schüler); in denselben Jahren hatte Scheremetew 43 Musiker - etwas mehr. Im Theater von A. R. Woronzows spielten Stücke wie Fonwisins „Der Brigadier“ und „Der Landjunker“, Sumarokows „Dmitri der Betrüger“, Knjaschnins „Der Prahlhans“, Plawlizikows „Der Bettler“, und aus den Opern - Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, Kerzellis „Rosana und Ljubim“, Raupachs „Die guten Soldaten“, Freilichs „Eine neue Familie“, Bullandts „Der Sbitenverkäufer“. Häufig aufgeführt wurden „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“ von Paschkewitsch, „Gostiny Dwor“ von Matinski-Paschkewitsch. Besonders erwähnenswert ist die Aufführung von Fomins Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ auf der Bühne des Woronzow-Theaters, da die Aufführung dieses bemerkenswerten Werks äußerst

замечательного произведения чрезвычайно редки. Иностранная часть репертуара была украшена именами Мольера, Шеридана, Лесажа, Бомарше, из композиторов — Перголези, Паизиелло, Сальери, Гретри; во всем сказывался просвещенный вкус хозяина.

Сохранились реестры с именами всех актеров и актрис театра. Многие актеры были замечательными певцами. Это — Я. Кириллов, игравший 27 разнохарактерных ролей в год, М. Коптелова, игравшая до 45 ролей в год, а также К. Анофриев, М. Полякова, Н. Гнездарев, Н. Яицкая и ее муж К. Яицкий. Все актеры, актрисы и музыканты в обязательном порядке проходили курс общеобразовательного обучения; многие отлично владели иностранными языками и сами переводили французские, немецкие и английские комедии для нужд своего театра.

Особого исследования заслуживает гипотеза о существовании в Херсоне театра Г. А. Потемкина (см.: 70, 234). Как известно, среди многочисленных проектов екатерининского фаворита были идеи организации в одной из южных губерний России музыкального училища консерватории, даже Академии наук и художеств. Трудно сказать, насколько сам Потемкин верил в реальность их осуществления. Скорее всего, большая часть всех этих начинаний осталась только на бумаге. Однако какое-то время театр в Херсоне мог действовать. Об этом косвенно свидетельствует тот факт, что после смерти Потемкина три оркестра графа — смешанный (театральный), духовой и роговой, общим числом более 40 музыкантов, были приобретены В. С. Поповым для его имени Решетилловка в Полтавской губернии (см.: 161, 223).

selten ist. Der ausländische Teil des Repertoires war mit den Namen von Moliere, Sheridan, Lesage, Beaumarchais, unter den Komponisten - Pergolesi, Paisiello, Salieri, Gretry geschmückt; der aufgeklärte Geschmack des Meisters war in allem offensichtlich.

Es sind Register mit den Namen aller Schauspieler und Schauspielerinnen des Theaters erhalten geblieben. Viele der Schauspielerinnen und Schauspieler waren wunderbare Sängerinnen und Sänger. Dies ist - J. Kirillow, der 27 verschiedene Rollen pro Jahr spielte, M. Koptelowa, die bis zu 45 Rollen pro Jahr spielte, sowie K. Anofriew, M. Poljakowa, N. Gnesdarew, N. Jaizkaja und ihr Mann K. Jaizki. Alle Schauspieler, Schauspielerinnen und Musiker besuchten den obligatorischen Kurs der Allgemeinbildung, viele beherrschten ausgezeichnete Fremdsprachen und übersetzten französische, deutsche und englische Komödien für die Bedürfnisse ihres Theaters.

Die Hypothese von der Existenz des Potjomkinschen Theaters in Cherson verdient eine besondere Untersuchung (siehe: 70, 234). Bekanntlich gehörte zu den Projekten des Günstlings von Katharina der Großen die Idee, in einer der südlichen Provinzen Russlands eine Musikschule, ein Konservatorium und sogar eine Akademie der Wissenschaften und Künste einzurichten. Es ist schwer zu sagen, inwieweit Potjomkim selbst an die Verwirklichung dieser Projekte glaubte. Wahrscheinlich blieben die meisten dieser Bestrebungen nur auf dem Papier. Dennoch konnte das Theater in Cherson eine Zeit lang funktionieren. Ein indirekter Beweis dafür ist die Tatsache, dass nach Potjomkins Tod drei Orchester des Grafen - ein gemischtes (Theater-), ein Blas- und ein Hornorchester mit insgesamt mehr als 40 Musikern - von W. S. Popow für sein Gut Reschetilowski in der Provinz

На втором месте по числу театров среди районов России стояли западные и юго-западные губернии. Мемуарная литература и архивные документы дают основания говорить о шести театрах Полтавской губернии. Кроме публичного театра в самой Полтаве следует назвать также театры Д. П. Трощинского (друга В. В. Капниста) в Кибенцах, М. В. Будлянского в селе Срибное, И. Г. Галагана в Сокиренцах, Пламенцевых в селе Вишняки, Сушкова в имении Кобеляцкого уезда (см. 217, 362—363; 76, 18).

Два театра находились недалеко от Смоленска. Один из них в Бельском уезде принадлежал Бровцыным, а другой — в селе Шмаково — А. М. Глинке, деду великого русского композитора (см.: 212, 41; 111, 70).

В Могилевской губернии особенно велик и роскошен был театр С. Г. Зорича в Шклове (см.: 266, 24—30). Зоричу принадлежали три крепостные труппы—две оперные и одна балетная. Балетная труппа была исключительно сильна, что отмечали многие современники. «Люди, знакомые с петербургским театром, — писал о Шкловском театре немецкий путешественник Х. Шлегель, — утверждают, что здешние танцовщицы мало или даже ни в чем не уступают столичным» (цит. по: 70, 234). В 1800 году четырнадцать лучших Шкловских «тансеров и тансерок» были куплены дирекцией императорских театров и отправлены в Петербург. Некоторые из них стали впоследствии известными артистами (см.: 19, 157— 158).

Многие театры западных областей Российской империи испытывали влияние как русской, так и польской культуры. Это относится прежде всего

Poltawa erworben wurden (siehe: 161, 223).

Den zweiten Platz bei der Anzahl der Theater unter den Bezirken Russlands nahmen die westlichen und südwestlichen Provinzen ein. In der Memoirenliteratur und in Archivdokumenten ist von sechs Theatern in der Provinz Poltawa die Rede. Neben dem öffentlichen Theater in Poltawa selbst sind die Theater von D. P. Troschtschinski (einem Freund von W. W. Kapnist) in Kibentsy, von M. W. Budljanski im Dorf Sribnoje, von I. G. Galagan in Sokirenzy, von den Plamenzews im Dorf Wischnjaki und von Suschkow in einem Gutshof im Bezirk Kobeljatski zu nennen (siehe 217, 362-363; 76, 18).

Zwei Theater befanden sich in der Nähe von Smolensk. Eines davon im Kreis Belsk gehörte den Browzyns, das andere - im Dorf Schmakowo - A. M. Glinka, dem Großvater des großen russischen Komponisten (siehe: 212, 41; 111, 70).

In der Provinz Mogiljowski war das Theater von S. G. Soritsch in Schklow besonders groß und luxuriös (siehe: 266, 24-30). Soritsch besaß drei Leibeigenentruppen - zwei Opern- und eine Balletttruppe. Die Ballettkompanie war außergewöhnlich stark, wie viele Zeitgenossen bemerkten. „Leute, die mit dem St. Petersburger Theater vertraut sind, - schrieb der deutsche Reisende Ch. Schlegel über das Schklowski-Theater, - behaupten, dass die hiesigen Tänzer denen in der Hauptstadt kaum oder gar nicht nachstehen“ (zitiert in: 70, 234). Im Jahr 1800 wurden vierzehn der besten „Tänzer und Tänzerinnen“ von Schklow von der Direktion der kaiserlichen Theater gekauft und nach St. Petersburg geschickt. Einige von ihnen wurden später zu berühmten Künstlern (siehe: 19, 157- 158).

Viele Theater in den westlichen Regionen des Russischen Reiches wurden sowohl von der russischen als auch von der polnischen Kultur

к крепостным театрам Волынской губернии — А. И. Иллинского в Романове, Козановского в селе Моньки, П. Потоцкого в местечке Махновцы, Прушинского в имении Пустомет, Урбановского в местечке Цепцевичи и Щеньского-Потоцкого в городе Малый Тульчин.

Целая группа театров возникает на рубеже XVIII—XIX столетий в городах Поволжья. Среди них театры Д. М. Урусова и Е. Глебова в Ярославле, Н. Ф. Катенина, В. Е. Обрескова и Карцева в Костроме, Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде, Баженова и Салтыкова в их имениях Арзамасского уезда (см.: 140, 17—18; 24, 69; 109; 67, 118; 59; 220, 558). В Среднем Поволжье следует назвать театры С. М. Баратаева и П. П. Есипова в Казани, Н. И. Бахметева, А. Б. Куракина, А. Д. Панчулидзева, Г. В. Гладкова в Саратове, театры Дурасова в Симбирске и Грузинского в его имении Алатырского уезда (см.: 124, 18, 26, 56; 47, I, 204; 168; 2, 410-412; 183, 145).

В значительной степени с городами Поволжья связан процесс превращения закрытых крепостных театров в публичные. Этот процесс проходил везде примерно одинаково и приблизительно в одно и то же время — первое десятилетие XIX века.

Содержание крепостного театра обходилось очень дорого, и нередко в какой-то момент владельцы театров оказывались перед выбором: либо закрыть театр за неимением средств, либо попытаться компенсировать расходы платными спектаклями, то есть превратить свой театр в предприятие коммерческое. В XVIII веке подобным начинаниям мешала дворянская гордость, извлекать доходы таким образом для аристократии считалось предосудительным, но нравы

beeinflusst. Dies gilt vor allem für die Leibeigenen-Theater der Woiwodschaft Wolhynien - A. I. Illinski in Romanow, Kosanowski im Dorf Mońki, P. Potozki in Machnowzy, Pruschinski in der Siedlung Pustomet, Urbanowski in Zepzewitschi und Szczęski-Potozki in der Stadt Maly Tultschin.

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstand in den Städten der Wolgaregion eine ganze Reihe von Theatern. Zu ihnen gehören die Theater von D. M. Urussow und E. Glebow in Jaroslawl, N. F. Katenin, W. E. Obresko. Glebov in Jaroslawl, N. F. Katenin, W. E. Obreskow und Karzew in Kostroma, N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod, Baschenow und Saltykow auf ihren Gütern im Kreis Arsamias (siehe: 140, 17-18; 24, 69; 109; 67, 118; 59; 220, 558). Im Gebiet der Mittleren Wolga sind die Theater von S. M. Baratajew und P. P. Jessipow in Kasan, N. I. Bachmetew, A. B. Kurakin, A. D. Pantschulidsew, G. W. Gladkow in Saratow, Durasows Theater in Simbirsk und Grusinskis Theater in seinem Anwesen im Kreis Alatyr (siehe: 124, 18, 26, 56; 47, I, 204; 168; 2, 410-412; 183, 145).

Der Prozess der Umwandlung von geschlossenen Leibeigenen-Theatern in öffentliche Theater ist weitgehend mit den Städten der Wolga-Region verbunden. Dieser Prozess vollzog sich überall ungefähr auf die gleiche Weise und ungefähr zur gleichen Zeit - im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.

Der Unterhalt eines Leibeigenen-Theaters war sehr kostspielig, und oft standen die Theaterbesitzer irgendwann vor der Wahl: entweder das Theater aus Geldmangel zu schließen oder zu versuchen, die Kosten durch bezahlte Aufführungen zu kompensieren, d. h. ihr Theater in ein kommerzielles Unternehmen umzuwandeln. Im 18. Jahrhundert wurden solche Bestrebungen durch den Stolz des Adels behindert, da es als verwerflich galt, dass der Adel auf diese Weise Einnahmen erzielte, aber die Sitten

постепенно менялись. Пример какого-нибудь князя, решившегося перестроить свой театр в публичный, в моральном отношении «развязывал руки» и владельцам крепостных трупп из соседних городов. С другой стороны, население приволжских губернских городов уже нуждалось в своих постоянно действующих и для всех доступных театрах; оно приветствовало инициативу такого рода. Этим и объясняется тот факт, что в сравнительно короткий период в Казани, Нижнем Новгороде, Костроме и Ярославле ранее замкнутые крепостные театры становятся публичными, коммерческими.

Независимо даже от желания владельца, превращению театра из закрытого в публичный сопутствовали многие перемены, так как вступали в силу экономические законы. Если денежные сборы оказывались недостаточными, то владелец должен был переводить театр в другое место иногда временно, а иногда и постоянно. Так, например, князь Д. М. Урусов летом регулярно вывозил свою труппу из Ярославля в Рыбинск на ярмарку. Театр князя Н. Г. Шаховского давал представления зимой в Нижнем Новгороде, а в летние месяцы на ярмарке у Макарьевского монастыря, расположенного сорока верстами ниже по Волге. Князь Г. В. Гладков, выяснив, что саратовская публика еще не может обеспечить ему постоянный доход, ликвидировал театр в Саратове и открыл его в Пензе; при этом князь учитывал близость к Пензе двух больших ярмарок — Ломовской и Саранской, — о чем он даже писал в своем прошении к пензенскому губернатору Ф. Л. Вигелю<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Пензенский обл. гос. архив, ф. 5, д. 151, а, л. 3.

änderten sich allmählich. Das Beispiel eines Fürsten, der beschloss, sein Theater in ein öffentliches Theater umzuwandeln, löste in moralischer Hinsicht „die Hände“ und die Besitzer der Leibeigenen aus den Nachbarstädten. Andererseits brauchte die Bevölkerung der Wolgaprovinzialstädte bereits ihre eigenen ständigen und zugänglichen Theater; sie begrüßte diese Art von Initiative. Dies erklärt die Tatsache, dass in relativ kurzer Zeit in Kasan, Nischni Nowgorod, Kostroma und Jaroslawl die zuvor geschlossenen Leibeigenen-Theater zu öffentlichen, kommerziellen Theatern wurden.

Unabhängig von den Wünschen des Besitzers war die Umwandlung des Theaters von einem geschlossenen in ein öffentliches Theater von vielen Veränderungen begleitet, da wirtschaftliche Gesetze in Kraft traten. Wenn die Einnahmen nicht ausreichten, musste der Besitzer das Theater an einen anderen Ort verlegen, manchmal vorübergehend und manchmal dauerhaft. Fürst D. M. Urussow zum Beispiel brachte seine Truppe im Sommer regelmäßig zum Jahrmarkt von Jaroslawl nach Rybinsk. Das Theater von Fürst N. G. Schachowski spielte im Winter in Nischni Nowgorod und in den Sommermonaten auf dem Jahrmarkt in der Nähe des Makarjew-Klosters, vierzig Werst wolgaabwärts. Fürst G. W. Gladkow, der feststellte, dass das Publikum in Saratow ihm noch kein konstantes Einkommen verschaffen konnte, löste das Theater in Saratow auf und eröffnete es in Pensa; dabei berücksichtigte der Fürst die Nähe zweier großer Messen zu Pensa - der Lomowskaja und der Saranskaja -, über die er sogar in seiner Petition an den Pensaer Gouverneur F. L. Vigel schrieb<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Pensa Oblast Staatsarchiv, Inventarnr. 5, Aktenstück 151, а, Seite 3.

Вместе с изменением типа театра постепенно менялась и психология их владельцев; соображения престижа и любовь к театральному искусству все более вытеснялись материальными расчетами. Это отражалось и на театральных помещениях. Как правило, содержатели перестраивали здание театра, значительно увеличивая зрительный зал и число мест в нем; красоте архитектуры, надежности постройки особенного внимания не уделялось. Театральные строения становились все более неряшливыми, запущенными, даже ветхими, что, впрочем, не мешало местным жителям с благоговением относиться к «своим» театрам.

В ряде случаев оказывалось выгодным приглашать в крепостной театр и вольных актеров, театральные коллективы тогда становились смешанными. Например, ярославская труппа Д. М. Урусова была наполовину крепостной, наполовину вольнонаемной.

То же самое можно сказать и о казанском театре отставного прапорщика П. П. Есипова, у которого актеры и актрисы были и вольнонаемными (Грузинов, Ростаргуев, Прытков) и крепостными (Ф. Львов, М. Калмыков, Н. Комяков, А. Комякова, М. Аникиева и «первый талант» Ф. Аникиева). Далеко не все из них обладали хорошими вокальными данными. Но «в случае надобности — все играли в операх», — писал С. Т. Аксаков, посещавший представления у Есипова (2, 327). Лучших актеров и актрис владелец театра возил в Петербург на уроки И. А. Дмитревского, так что исполнение, очевидно, находилось на высоком уровне. Оркестром казанского театра руководил чрезвычайно талантливый человек — капельмейстер, певец и композитор А. В. Новиков. Спектакли давались зимой в Казани, летом — в

Mit dem Wandel des Theatertyps änderte sich allmählich auch die Psychologie der Theaterbesitzer; Prestigeüberlegungen und die Liebe zur Theaterkunst wurden zunehmend durch materielle Kalkulationen ersetzt. Dies spiegelt sich auch in den Räumlichkeiten des Theaters wider. In der Regel bauten die Besitzer das Theatergebäude um und vergrößerten den Zuschauerraum und die Anzahl der Sitzplätze erheblich; der Schönheit der Architektur und der Zuverlässigkeit der Konstruktion wurde keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Theatergebäude wurden immer unordentlicher, vernachlässigt und sogar baufällig, was die Einwohner jedoch nicht daran hinderte, „ihre“ Theater mit Ehrfurcht zu behandeln.

In einigen Fällen war es vorteilhaft, freie Schauspieler ins Leibeigenen-Theater einzuladen, und die Theatergruppen wurden gemischt. Zum Beispiel war die Jaroslawler Truppe von D. M. Urussow zur Hälfte Leibeigener und zur Hälfte aus freien Schauspielern.

Dasselbe gilt für das Kasaner Theater des pensionierten Fähnrichs P. P. Jessipow, dessen Schauspieler und Schauspielerinnen sowohl Freiberufler (Grusinow, Rostargujew, Prytkow) als auch Leibeigene (F. Lwow, M. Kalmykow, N. Komjakow, A. Komjakowa, M. Anikijewa und das „erste Talent“ F. Anikijewa) waren. Nicht alle von ihnen hatten gute stimmliche Voraussetzungen. Aber „im Bedarfsfall spielten alle in Opern“, - schrieb S. T. Aksakow, der Aufführungen in Jessipowo besuchte (2, 327). Die besten Schauspieler und Schauspielerinnen nahm der Besitzer des Theaters nach St. Petersburg zum Unterricht bei I. A. Dmitrewski mit, so dass die Aufführung offensichtlich auf hohem Niveau stattfand. Das Orchester des Kasaner Theaters wurde von einem äußerst talentierten Mann geleitet - dem Kapellmeister, Sänger und Komponisten

имении Есипова, Юматове, а с 1811 года — только в Казани.

Хотя по типу организации театры губернских приволжских городов относятся к XIX веку, но по репертуару они в большинстве случаев оставались еще в рамках XVIII столетия. Пьесы и оперы, которые когда-то играли в крепостном закрытом театре, продолжали исполняться и после реорганизации театра в публичный. На сцене ярославского театра Д. М. Урусова шли оперы «Несчастье от кареты» Пашкевича, «Мельник» Соколовского, «Сбитенщик» Булландта, «Розана и Любим» Керцелли, «Дезертир» Монсиньи. Из комедий в Ярославле исполнялись «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина, «Хвастун» и «Чудаки» Княжнина, «Ябеда» Капниста. Из репертуара нижегородского театра Н. Г. Шаховского следует выделить постановку опер Моцарта «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта»; в остальном «репертуар княжеского театра мало рознился от общего тогда русского репертуара», — писал историк А. С. Гацисский (59, 14).

Из зауральских театров, кроме уже упоминавшегося омского, необходимо назвать театр тобольского губернатора А. В. Алябьева и иркутские театры.

Тобольск издавна был центром театральной жизни Сибири. Еще в самом начале XVIII века (с 1705) в городе действовал «школьный театр». Историк Тобольска К. Голодников отмечает также

А. В. Nowikow. Die Aufführungen fanden im Winter in Kasan statt, im Sommer auf dem Gut von Jessipowo, Jumatow, und seit 1811 nur noch in Kasan.

Obwohl die Theater der Wolgaprovinzialstädte von der Organisationsform her dem 19. Jahrhundert angehören, blieben sie vom Repertoire her in den meisten Fällen noch im Rahmen des 18. Jahrhunderts. Die Theaterstücke und Opern, die einst im geschlossenen Theater der Leibeigenen aufgeführt wurden, wurden auch nach der Umwandlung des Theaters in ein öffentliches Theater weiterhin gespielt. Auf der Bühne des Theaters von D. M. Urussow in Jaroslawl wurden die Opern „Unglück wegen einer Kutsche“ von Paschkewitsch, „Der Müller“ von Sokolowski, „Der Sbitenverkäufer“ von Bullandt, „Rosana und Ljubim“ von Kerzelli, „Der Deserteur“ von Monsigny aufgeführt. Zu den Komödien, die in Jaroslawl aufgeführt wurden, gehörten „Der Brigadier“ und „Der Landjunker“ von Fonwisin, „Der Prahlhans“ und „Die Sonderlinge“ von Knjaschnin, „Verleumdung“ von Kapnist. Aus dem Repertoire des Theaters von N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod sind die Aufführungen von Mozarts Opern „Die Milde des Titus“ und „Die Zauberflöte“ hervorzuheben; ansonsten „unterschied sich das Repertoire des Fürstentheaters kaum vom allgemeinen russischen Repertoire jener Zeit“, - schrieb der Historiker A. S. Gatsisski (59, 14).

Von den transuralen Theatern sind neben dem bereits erwähnten Omsker Theater noch das Theater des Tobolsker Gouverneurs A. W. Aljabjew und die Irkutsker Theater zu nennen.

Tobolsk ist seit langem das Zentrum des Theaterlebens in Sibirien. Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts (seit 1705) gab es in der Stadt ein „Schultheater“. Der Tobolsker Historiker K. Golodnikow vermerkt auch „die Existenz eines



«существование (с 1770 по 1788 год) постоянного театра с оперою». «В 1770 году сосланные в Тобольск пленные [польские] конфедераты устроили здесь снова театр, — пишет исследователь. — Бывший тогда сибирским губернатором Чичерин, горячо сочувствуя этому делу, бывал на каждом представлении с своею дочерью и платил всякий раз за вход свой по 150 рублей ассигнациями» (71, 108).

Расцвет театральной жизни Тобольска наступил в 90-х годах при губернаторе А. В. Алябьеве (отце композитора А. А. Алябьева). Театр Алябьева был крепостным публичным; ни по богатству репертуара, ни по величине оркестра, ни по размеру зрительной залы он не уступал лучшим театрам европейской части России. Зал театра вмещал более полутысячи зрителей; он имел партер, два яруса лож и галерку. Оркестр включал в себя три первых скрипки, две вторых, два альты, две виолончели, контрабас, четыре валторны и полный комплект парных деревянных духовых. При театре числилось 6 актеров, 6 рабочих сцены, два суфлера, а также специальный портной и парикмахер. В таком театре можно было исполнять практически любые оперы XVIII века, и репертуар его в этом жанре был очень разнообразным. В театре были поставлены оперы «Аптекарь» Гайдна, «Дезертир» Монсиньи (под названием «Беглец»), «Два охотника» Дуни, «Говорящая картина», «Двое скупых», «Земира и Азор» Гретри, из русских комических опер — «Мельник» Соколовского, «Сбитенщик» Булландта, «Розана и Любим» Керцелли и другие. В 1797 году шли переговоры с книготорговцами о высылке партитуры оперы Моцарта «Волшебная флейта», однако неизвестно, удалось ли осуществить предполагавшуюся постановку<sup>18</sup>.

ständigen Theaters mit Oper“ (von 1770 bis 1788). „1770 richteten [polnische] Verbündete, die nach Tobolsk verbannt worden waren, hier wieder ein Theater ein“, schreibt der Forscher. — „Der damalige sibirische Gouverneur Tschitscherin, der mit dieser Sache sehr sympathisierte, besuchte jede Vorstellung mit seiner Tochter und zahlte jedes Mal 150 Rubel für seinen Eintritt“ (71, 108).

Die Blütezeit des Theaterlebens in Tobolsk war in den 90er Jahren unter dem Gouverneur A. W. Aljabjew (Vater des Komponisten A. A. Aljabjew). Aljabjews Theater war ein öffentliches Leibeigentheater, das weder durch den Reichtum des Repertoires, noch durch die Größe des Orchesters, noch durch die Größe des Zuschauerraums den besten Theatern des europäischen Teils Russlands unterlegen war. Der Zuschauerraum des Theaters fasste mehr als ein halbes Tausend Zuschauer; er hatte ein Parterre, zwei Logenränge und eine Galerie. Das Orchester bestand aus drei ersten Geigen, zwei zweiten Geigen, zwei Bratschen, zwei Celli, Kontrabass, vier Hörnern und einem kompletten Satz paarweiser Holzblasinstrumente. Das Theater verfügte über 6 Schauspieler, 6 Bühnenarbeiter, zwei Souffleure und einen speziellen Schneider und Barbier. In einem solchen Theater war es möglich, fast alle Opern des 18. Jahrhunderts aufzuführen, und sein Repertoire in diesem Genre war sehr vielfältig. Das Theater führte die Opern „Der Apotheker“ von Haydn, „Der Deserteur“ von Monsigny (unter dem Titel „Der Flüchtige“), „Die beiden Jäger“ von Duni, „Das sprechende Bildnis“, „Die beiden Geizigen“, „Sémira und Azor“ von Gretry, aus russischen komischen Opern — „Der Müller“ von Sokolowski, „Der Sbitenverkäufer“ von Bullandt, „Rosana und Ljubim“ von Kerzelli und andere auf. 1797 gab es Verhandlungen mit Buchhändlern über

<sup>18</sup> См.: Тобольский филиал Гос. архива Тюменской области, ф. 355, д. 194, 234; ф. 402, оп. 1. д. 479, 480; ф. 341, д. 183—184.

В начале XIX века путь в Сибирь выпрямили, был выстроен Сибирский тракт, который прошел через Екатеринбург непосредственно на Омск, а Тобольск оказался от него далеко на севере и постепенно превратился в заурядный провинциальный городок. Культурная жизнь Тобольска еще некоторое время, как бы по инерции, удерживалась на высоком уровне, но театр быстро прекратил свое существование.

В самом крупном городе Восточной Сибири — Иркутске — на рубеже XVIII — XIX веков действовали одновременно пять театров. «Театр? слышу я Ваш вопрос, — читаем мы в письмах путешественника Сиверса из Сибири, — в такой отдаленной стране? Да, совершенно верно! И еще больше вы будете удивлены, когда я скажу Вам, что актеры — здешние уроженцы, которые прежде никогда в своей жизни не видели театра; но, несмотря на это, их представления совершенно хороши и музыка не неприятна» (цит. по: 141, 21). Сивере пишет о любительском театре, основанном в 1787 году М. И. Троепольской — вдовой актера В. И. Троепольского.

Второй из иркутских театров открыл в 1799 году купец Петр Артамонов. Третий был выстроен в 1803 году «купеческим сыном» В. П. Солдатовым «для всей публики». В длинном одноэтажном доме сделали сцену, приподняв ее над полом

die Übersendung der Partitur von Mozarts Oper „Die Zauberflöte“, aber es ist nicht bekannt, ob die geplante Produktion realisiert wurde<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Siehe: Außenstelle Tobolsk des Staatsarchivs des Gebiets Tjumen, Inventarnr. 355, Aktenstück 194, 234; Inventarnr. 402, Bestand 1, Aktenstück 479, 480; Inventarnr. 341, Aktenstücke 183-184.

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Straße nach Sibirien begradigt, die Sibirische Fernstraße wurde gebaut, die über Jekaterinburg direkt nach Omsk führte, und Tobolsk lag weit nördlich davon und wurde allmählich zu einer mittelmäßigen Provinzstadt. Das kulturelle Leben von Tobolsk wurde eine Zeit lang wie durch Trägheit auf einem hohen Niveau gehalten, aber das Theater hörte bald auf zu existieren.

In der größten Stadt Ostsibiriens - Irkutsk - gab es an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert fünf Theater gleichzeitig. „Theater? Ich höre Ihre Frage“, lesen wir in den Briefen des Sibirienreisenden Sievers, „in einem so abgelegenen Land? Ja, ganz richtig! Und Sie werden noch mehr erstaunt sein, wenn ich Ihnen sage, dass die Schauspieler Einheimische sind, die noch nie in ihrem Leben ein Theater gesehen haben; aber trotzdem sind ihre Darbietungen sehr gut und die Musik ist nicht unangenehm“ (zitiert in: 141, 21). Sievers schreibt über das Amateurtheater, das 1787 von M. I. Trojepolskaja, der Witwe des Schauspielers W. I. Trojepolski, gegründet wurde.

Das zweite der Irkutsker Theater wurde 1799 vom Kaufmann Pjotr Artamonow eröffnet. Das dritte wurde 1803 von dem „Kaufmannssohn“ W. P. Soldatow „für das ganze Publikum“ gebaut. In einem langen einstöckigen Haus wurde eine Bühne gebaut, die mit

зрительного зала на аршин. Музыканты играли за кулисами. Актеры были в основном переселенцами, лучшими считались Журавлев и Амвросов. Женские роли исполняли молодые канцеляристы.

Четвертый театр располагался «на рынке». Его владельцы — казачий урядник Клепиков и мещанин Кондратьев — не устанавливали твердых цен на билеты, они торговались со зрителями.

Пятый из иркутских театров имел двух совладельцев—князя Горчакова и гвардейского офицера Шубина. Здание стояло на Луговой улице (ныне ул. Марата) и поражало всех своими размерами. Это был настоящий театр с тремя ярусами лож, с оркестровой ямой и «возвышенной и довольно обширной сценой». Иркутский старожил И. Т. Калашников вспоминал, что «кулисы и передняя занавеса были весьма удовлетворительны, декорации переменились скоро, машины были довольно исправны» (110, 206). Очень пестрым выглядит состав актеров: здесь и русские солдаты Колотыгин и Гладков, унтер-офицеры Рожкин и Суворов, семья «ссыльных чехов» Гржимайловых (отец, мать, сын, дочь), якутка Мария Назарьевна, дочь чиновника, немка Лентенау; здесь и единственный профессиональный актер Перликов (амплуа резонеров). Оркестром руководил капельмейстер Киселев; в его распоряжении было сколько угодно полковых музыкантов — флейтистов, гобоистов, кларнетистов, фаготистов, валторнистов и трубачей,— но всего лишь два ссыльных скрипача. Плата за вход в театр была очень велика: место в ложе стоило 5 рублей (столько же, сколько два пуда мяса). Тем не менее театр никогда не пустовал.

Один из музыкантов был поднят по одному буген über den Boden des Zuschauerraums gehoben wurde. Musiker spielten hinter der Bühne. Die Schauspieler waren zumeist Einwanderer, als die besten galten Schurawlew und Amwrosow. Die weiblichen Rollen wurden von jungen Verwaltungsangestellten gespielt.

Das vierte Theater befand sich „auf dem Markt“. Seine Besitzer - der Kosakenunteroffiziere Klepikow und der Bürger Kondratjew - legten keine festen Preise für die Eintrittskarten fest, sondern verhandelten mit dem Publikum.

Das fünfte der Irkutsker Theater hatte zwei Miteigentümer, Fürst Gortschakow und den Gardeoffizier Schubin. Das Gebäude befand sich in der Lugowaja-Straße (heute Marata-Straße) und verblüffte alle durch seine Größe. Es war ein richtiges Theater mit drei Logenrängen, mit einem Orchestergraben und einer „hohen und ziemlich großen Bühne“. I. T. Kalaschnikow, ein alter Irkutsker, erinnerte sich, dass „die Hinterbühne und der Vorhang recht zufriedenstellend waren, die Kulissen wurden bald gewechselt, und die Maschinen waren recht brauchbar“ (110, 206). Die Besetzung sieht sehr bunt aus: es gibt die russischen Soldaten Kolotygin und Gladkow, die Unteroffiziere Roschkin und Suworow, eine Familie von „Exil-Tschechen“ Grschimailow (Vater, Mutter, Sohn, Tochter), eine Jakutin Maria Nasarjewna, die Tochter eines Beamten, einen Deutschen Lentenau; es gibt auch den einzigen Berufsschauspieler Perlikow (die Rolle der Resonatoren). Das Orchester wurde von Kapellmeister Kisseljow geleitet; ihm standen zahlreiche Regimentsmusiker zur Verfügung - Flötisten, Oboisten, Klarinettenisten, Fagottisten, Hornisten und Trompeter - aber nur zwei Exilgeiger. Der Eintrittspreis für das Theater war sehr hoch: ein Logenplatz kostete 5 Rubel (so viel wie zwei Pud

Во всех пяти иркутских театрах исполнялись комедии и оперы, в том числе первая русская опера «Анюта», «Бочар», «Пивовар» (неизвестных авторов), «Два охотника» Дуни, «Добрые солдаты» Раупаха и, конечно, «Мельник» со «Сбитенщиком» (см.: 141, 24—26).

Любопытно отметить, что сибирские театры возникли раньше, чем постоянно действующие театры в Киеве, в Одессе, открывшиеся только к концу первого десятилетия XIX века (см.: 154, 14—15). Целая цепь небольших любительских театров в начале XIX столетия появляется на горноуральских заводах Демидова и Строганова.

Окидывая взглядом картину в целом, можно увидеть следующее распределение театров по различным районам России. В среднерусских губерниях находилось около 50 театров. В западных и юго-западных губерниях — свыше 20. Около 13 театров насчитывалось в имениях и городах Поволжья, около 7 — в Сибири. Таким образом, по мере удаления от Москвы число театров уменьшалось.

Если говорить о театральном окружении двух столиц, сравнивая их между собой, то в окрестностях Петербурга в конце XVIII столетия (если не считать императорских) можно указать всего три театра — В. А. Всеволожского в имении Рябово, Е. Ф. Долгорукого в селе Александровское, А. Н. Оленина в селе Приютино (см.: 173; 183, 186), в то время как в Подмоскovie — девять театров. Среди них театры М. П. Волконского в имении Бронницкого уезда, Д. В. Голицына в селе Нескучное, Н. Н. Демидова в имении Богородицкого уезда, Н. А. Дурасова в Люблине, А. Г. Орлова в Нескучном, Апраксиных в Ольгове, Загряжских в

Fleisch). Trotzdem war das Theater nie leer.

In allen fünf Theatern von Irkutsk wurden Komödien und Opern aufgeführt, darunter die erste russische Oper „Anjuta“, „Der Böttcher“, „Der Bierbrauer“ (von unbekanntem Autoren), Dunis „Zwei Jäger“, Raupachs „Gute Soldaten“ und natürlich „Der Müller“ und der „Sbitenverkäufer“ (siehe: 141, 24-26).

Interessant ist, dass die sibirischen Theater früher entstanden als die ständigen Theater in Kiew und Odessa, die erst Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts eröffnet wurden (siehe: 154, 14-15). Eine ganze Kette kleiner Amateurtheater entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Bergbau- und Verarbeitungsbetrieben von Demidow und Stroganow im Ural.

Betrachtet man das Gesamtbild, so ergibt sich die folgende Verteilung der Theater auf die verschiedenen Regionen Russlands. In den zentralrussischen Provinzen gab es etwa 50 Theater. In den westlichen und südwestlichen Provinzen waren es mehr als 20. Etwa 13 Theater befanden sich in den Gutsbezirken und Städten der Wolgaregion, etwa 7 - in Sibirien. Die Zahl der Theater nahm also mit der Entfernung von Moskau ab.

Wenn man das Theaterumfeld der beiden Hauptstädte vergleicht, dann kann man in der Umgebung von Petersburg am Ende des 18. Jahrhunderts (wenn man die kaiserlichen Theater nicht mitzählt) nur drei Theater nennen: das Theater von W. A. Wsewoloschski im Gut Rjabowo, das Theater von E. F. Dolgorukow im Dorf Alexandrowskoje und das Theater von A. N. Olenin im Dorf Prijutino (siehe: 173; 183, 186), in der Umgebung von Moskau gab es dagegen neun Theater. Dazu gehören die Theater von M. P. Wolkonski im Kreis Bronnitski, D. W. Golizki im Dorf Neskutschnoje, N. N. Demidow im Kreis Bogoroditzki, N. A. Durassow in Lublin, A. G. Orlow in

Яропольце, а также театры Н. П. Шереметева в Кускове и Останкине (см.: 39, 72; 164, 1891).

Значительную роль в театральной жизни российской провинции играли театры публичные. Из приблизительно 100 провинциальных театров всех типов свыше 20 приходится на долю общедоступных, коммерческих. Разумеется, в России было много очень мелких театров, существовавших к тому же недолго. Однако число крупных театральных коллективов было значительно большим, чем принято думать. Так, свыше 20 театров располагали своими собственными музыкальными и театральными школами. Более чем 20 театров русской провинции обладали оркестрами в 20—25 человек, а приблизительно в 15 театрах число оркестровых музыкантов доходило до полусотни. Репертуар многих провинциальных театров по количеству названий не уступал столичным (см.: 149). Можно упомянуть не менее 20 провинциальных театров, вплотную приближавшихся по размаху постановки театрального дела к театрам Н. П. Шереметева. Среди них театры А. Р. Воронцова в Андреевском, П. П. Есипова в Казани, Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде, А. В. Алябьева в Тобольске, Апраксиных в Ольгове, С. М. Каменского в Орле, С. Г. Зорича в Шилове и другие.

Процесс взаимодействия театральной жизни столиц и провинции был весьма сложным. Театры столичные и провинциальные существовали как бы в разных временных измерениях. Провинция отставала от столиц в репертуарном отношении на десять, двадцать, а то и тридцать лет. Поэтому провинция не могла оказывать влияния на репертуар столичных театров. Хотя

Neskuchnoje, die Apraksins in Olgow, die Sagrjaschskis in Jaropolze, sowie die Theater von N. P. Scheremetew in Kuskowo und Ostankin (siehe: 39, 72; 164, 1891).

Die öffentlichen Theater spielten eine wichtige Rolle im Theaterleben der russischen Provinzen. Von den etwa 100 Provinztheatern aller Art waren mehr als 20 öffentliche, kommerzielle Theater. Natürlich gab es in Russland auch viele sehr kleine Theater, die nur für kurze Zeit existierten. Die Zahl der großen Theatergruppen war jedoch viel größer als gemeinhin angenommen. So hatten mehr als 20 Theater ihre eigenen Musik- und Theaterschulen. Mehr als 20 Theater in den russischen Provinzen verfügten über Orchester mit 20 bis 25 Musikern, und in etwa 15 Theatern erreichte die Zahl der Orchestermusiker fünfzig. Das Repertoire vieler Provinztheater stand dem der Großstadttheater in Bezug auf die Anzahl der Titel nicht nach (siehe: 149). Wir können nicht weniger als 20 Provinztheater nennen, die den Theatern von N. P. Scheremetew in Bezug auf den Umfang der Theaterproduktion nahe kamen. Dazu gehören die Theater von A. R. Woronzow in Andrejewski, P. P. Jessipow in Kasan, N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod, A. W. Aljabjew in Tobolsk, die Apraksins in Olgow, S. M. Kamenski in Orel, S. G. Soritsch in Schilow und andere.

Der Prozess der Interaktion zwischen dem Theaterleben der Hauptstädte und der Provinzen war sehr komplex. Großstadt- und Provinztheater existierten in unterschiedlichen Zeitdimensionen. Die Provinzen hinkten den Hauptstädten zehn, zwanzig oder sogar dreißig Jahre hinterher, was das Repertoire betraf. Daher konnten die Provinzen keinen Einfluss auf das Repertoire der Hauptstadttheater

иногда в провинциальных городах (Ярославле, Казани, Калуге) ставились оперы и комедии местного сочинения, они не выходили по своему значению за рамки театральной культуры данного города.

С другой стороны, общее повышение театральной культуры провинции сказывалось на столицах, хотя и здесь необходимо иметь в виду некоторую временную дистанцию. Многие замечательные столичные актеры начала XIX столетия (Щепкин, Семенова, Мочалов-отец и другие) были выходцами из провинциальных крепостных театров конца XVIII века. У этого процесса были и положительные и отрицательные стороны. Столицы не только стимулировали рост театров в провинции, но иногда и замедляли его. Лучшие актерские силы, постоянно уходя из провинции в столицы, обедняли местные театральные коллективы. Причем чем сильнее складывался коллектив в каком-либо провинциальном городе, тем большей была опасность, что актеры покинут провинцию. Пожалуй, наиболее яркий случай такого рода произошел на заре становления национального театра в Ярославле.

Когда речь заходит о Ярославле XVIII века, ни у кого обычно не возникает сомнений в интенсивности театральной жизни этого города. Действительно, Ярославль — «колыбель русского театра», родина Ф. Г. Волкова, Я. Д. Шуйского, И. А. Дмитревского. Но если обратиться к архивным документам, то выясняется, что после отъезда в Петербург «Волкова со товарищи» Ярославль оказался лишенным всех лучших актеров и театральные представления в городе, по существу, прекратились, традиция оборвалась. Даже в начале XIX века, когда уже действовал небольшой театр Д. М.

nehmen. Zwar wurden in den Provinzstädten (Jaroslawl, Kasan, Kaluga) gelegentlich Opern und Komödien lokaler Komponisten aufgeführt, doch gingen sie nicht über den Rahmen der Theaterkultur dieser Stadt hinaus.

Andererseits wirkte sich die allgemeine Zunahme der Theaterkultur in den Provinzen auch auf die Hauptstädte aus, obwohl auch hier ein gewisser zeitlicher Abstand zu berücksichtigen ist. Viele bemerkenswerte Hauptstadtschauspieler des frühen 19. Jahrhunderts (Schepkin, Semjonowa, Mochalow-Vater und andere) stammten aus den provinziellen Leibeigenen-Theatern des späten 18. Jahrhunderts. Dieser Prozess hatte sowohl positive als auch negative Seiten. Die Hauptstädte förderten das Wachstum der Theater in den Provinzen nicht nur, sondern bremsten es manchmal auch. Die besten Schauspieler, die ständig aus der Provinz in die Hauptstädte gingen, verarmten die lokalen Theatergruppen. Und je stärker das Team in einer Provinzstadt gebildet wurde, desto größer war die Gefahr, dass die Schauspieler die Provinz verließen. Der vielleicht auffälligste Fall dieser Art ereignete sich in den Anfängen der Gründung des Nationaltheaters in Jaroslawl.

Wenn es um das Jaroslawl des 18. Jahrhunderts geht, zweifelt normalerweise niemand an der Intensität des Theaterlebens in dieser Stadt. In der Tat ist Jaroslawl „die Wiege des russischen Theaters“, der Geburtsort von F. G. Wolkow, J. D. Schuisky, I. A. Dmitrewski. Aber wenn man sich an Archivdokumente wendet, stellt sich heraus, dass nach der Abreise nach St. Petersburg „Wolkow und seine Gefährten“ Jaroslawl von allen besten Schauspielern und Theateraufführungen in der Stadt beraubt wurde, in der Tat, gestoppt, brach die Tradition. Selbst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als bereits das kleine Theater von D. M. Urussow

Урусова, Ярославль оставался все же в худшем положении по сравнению с другими губернскими городами. Такой тенденции централизации — стягиванию лучших сил в столицы — в какой-то степени противодействовала система крепостных театров.

Почти никаких сведений не сохранилось о странствующих театральных труппах. Есть основания полагать, что такие коллективы все же существовали в России, хотя и не были столь же распространены, как в Западной Европе. Один из театралов вспоминал о спектакле бродячей труппы, когда в какой-то комнате вместо сцены поставили столы, вместо кулис — ширмы, а «занимающий место суффлера подлез под стол и уселся или, правильнее, улегся там; зажгли сальные свечи, три скрипки проиграли... квартет», и спектакль начался (244, 12).

Приведенный пример—один из немногих. Эпоха странствующих трупп в России наступает позже—в 30—50-е годы XIX века, в то время, когда драматический театр отделяется от оперного.

betrieben wurde, stand Jaroslawl im Vergleich zu anderen Provinzstädten noch schlechter da. Dieser Zentralisierungstendenz - dem Zusammenziehen der besten Kräfte in den Hauptstädten - wurde bis zu einem gewissen Grad durch das System der Leibeigenen-Theater entgegengewirkt.

Über reisende Theatertruppen sind fast keine Informationen erhalten geblieben. Es gibt Grund zu der Annahme, dass es solche Gruppen in Russland noch gab, obwohl sie nicht so weit verbreitet waren wie in Westeuropa. Ein Theaterbesucher erinnerte sich an eine Aufführung einer Wandertruppe, bei der in einem Raum Tische anstelle der Bühne und Leinwände anstelle der Hinterbühne aufgestellt wurden, und „der Souffleur kletterte unter den Tisch und setzte sich oder besser gesagt, legte sich dorthin; talgige Kerzen wurden angezündet, drei Geigen spielten ... ein Quartett“, und die Vorstellung begann (244, 12).

Dieses Beispiel ist eines der wenigen. Die Ära der Wandertruppen in Russland kommt später, in den 30-50er Jahren des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit, in der das Dramentheater vom Opernhaus getrennt wird.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИИ

ГБЛ — Отдел рукописей  
Государственной библиотеки СССР  
имени В. И. Ленина (Москву)

ГИМ — Отдел рукописных источников  
Государственного Исторического  
музея (Москва)

ГПБ — Отдел рукописей  
Государственной публичной  
библиотеки имени М. Б. Салтыкова-  
Щедрина (Ленинград)

ГПИБ — Государственная публичная  
Историческая библиотека  
(Ленинград)

ГЦММК — Государственный  
центральный музей музыкальной  
культуры имени М. И. Глинки

ИРЛИ — Институт русской  
литературы АН СССР (Ленинград)

ЛГИА — Ленинградский  
государственный исторический архив  
(областной)

ЛГИТМиК — Ленинградский  
государственный институт театра,  
музыки и кинематографии

ЦГАДА — Центральный  
государственный архив древних актов  
СССР (Москва)

ЦГАЛИ — Центральный  
государственный архив литературы и  
искусства (Москва)

ЦГИА — Центральный  
государственный исторический архив  
(Ленинград)

ЦГТБ — Центральная  
государственная театральная  
библиотека имени А. В. Луначарского

## LISTE DER ABKÜRZUNGEN

GBL - Manuskriptabteilung der Lenin-  
Staatsbibliothek der UdSSR (Moskau)

GIM - Abteilung für Manuskriptquellen  
des Staatlichen Historischen Museums  
(Moskau)

GPB - Manuskriptabteilung der  
Staatlichen Öffentlichen Bibliothek  
Saltykow-Schtschedrin (Leningrad)

GPIB - Staatliche öffentliche  
historische Bibliothek (Leningrad)

GZMMK - Staatliches Zentralmuseum  
für Musikkultur, benannt nach M.I.  
Glinka

IRLI - Institut für russische Literatur,  
Akademie der Wissenschaften der  
UdSSR (Leningrad)

LGIA - Leningrader Staatliches  
Historisches Archiv (regional)

LGITMiK - Staatliches Leningrader  
Institut für Theater, Musik und  
Kinematographie

ZGADA - Zentrales Staatliches Archiv  
für Alte Urkunden der UdSSR (Moskau)

ZGALI - Zentrales Staatsarchiv für  
Literatur und Kunst (Moskau)

ZGIA - Zentrales Staatliches  
Historisches Archiv (Leningrad)

ZGTB - Zentrale Staatstheater-  
Bibliothek, benannt nach A. W.  
Lunatscharski



PMГ — Русская музыкальная газета

RMG - Russische Musikzeitung

СМ — Советская музыка

SM - Sowjetische Musik

### НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

### NOTENBEISPIELE

1a

16

2

Марфа

и за о-гар в сре-ди-не ле-та;

Bassi

3 Allegro

До-ко-пе ста-ну жить, то-во не может быть

4 Allegro

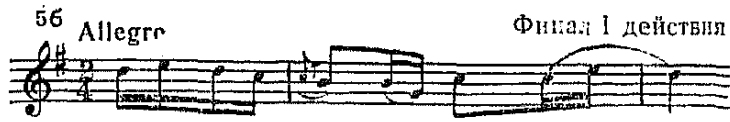
Про-вал воз-ми, воз-ми весь свет, где,  
столь-ко бед, где столь-ко бед то от ка-рет, то от ман-жет,  
то от ман-жет, то от А-нют и где при, ка-щик плут.

Увертюра. Главная партия, 1-я тема

Allegro spirituoso



56 Allegro Финал I действия



5в Allegremente Финал IV действия



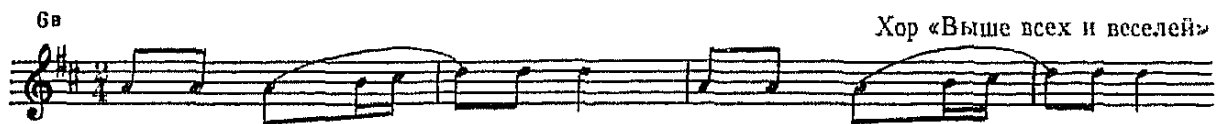
6а Allegro spirituoso Увертюра. Главная партия, 2-я тема



6б Дуэт царя и царицы



6в Хор «Выше всех и веселей»



7а Увертюра. Тема эпизода



7б pp Ария Федея из I действия



7в Ария Федея из II действия



7г Ария Федея из I действия



7д Дуэт Миш и Наи



8а Larghetto I-й куплет



пе - ре - кат - но крас - но сол - ныш - ко, пе - ре - кат - но

8б 3-й куплет (связка)



Что за - ду - мав - ши за - пла - ка - ла

Рецитив

9 Presto

Fl.

Cor. (D)

V-ni I

V-ni II

Bassi

*p*

[*f*]

[*p*]

[*f*]

[*p*]

[*f*]

[*p*]

Вступление

10

Fl.

Cor. (A)

V-ni

*p*

*p*

11

Fl. I

Fl. II

V-ni I

V-ni II

Cor. V.le Bassi

*f*

*f*

*f*

12 Andante

*a1*

*a2*

*b*

*b*

13 Andante

14 Andante

15 Andante

16 Andante

17 Andantino affetuoso

17 Andantino affetuoso

18

26. *pp* 19 Allegro

20 Allegro

21 Allegro

22

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -

ет, со - ло - вей по - ет

-вей, со - ло - вей по - ет

-вей, со - ло - вей по - ет

23а

Меж - ду на - ми, ям - щи - ка - ми, ис - по - кон есть бла - го - дать:

не под - дать - ся хоть по - драть - ся, да за дру - га по - сто - ять.

23б

Три - фон, пе - ре - стань бол - тать, зу - бом кам - ня не у - гло - жешь,

си - ло - ю не пе - ре - можешь ко - ман - дир - ско - го слу - гу,

24

*Largo con espressione*

Я лю - бить е - го век ста - ну, веч - но вер - ность со - хра - ня

25

Andante

Мы бы с то - бо - ю , не знав раз - лу - ки ,

Ob. Fl.

*p* *f* *p* *f*

жи - ли б в за - ба - вах , не зна - я ску - ки

*dim*

26

Assai vivace

Фолет Сорета

Тру - сость , в том тво - я при - чи - на . Сам ты тру - сишь , ду - ра .

Фолет Сорета

чи - на . За то - бо ю я ведь гнал - ся . Бре - дишь , бре - дишь , бре - дишь , вздо - ришь

27а

Prestissimo

Ви - жу по - ле я сра -

*f*

- же - нья ; ви - жу я о - ру - жий блеск

276

*Prestissimo*

Piano accompaniment for measures 276-277. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Бед ко - му я по - же - ла - ю?

Vocal line and piano accompaniment for measures 278-280. The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

28a

*Allegro con spirito*

Vocal line for measure 28a, starting with a forte dynamic marking.

28b

*Vivace*

Piano accompaniment for measures 28b-28c. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a similar pattern.

Как до - сад - но, что не вид - но в тем - но - те е - го ноч - ной.

Piano accompaniment for measures 28d-28e. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a similar pattern.

Ев - ро - пе - ец сей бес - стыд - ной по - лу - чил ко - нец бы свой.

29

*Recitativo, tempo giusto*

Vocal line and piano accompaniment for measures 29a-29b. The vocal line is in a recitativo style, and the piano accompaniment is in a steady tempo.

Что на - чать?

Vocal line and piano accompaniment for measures 29c-29d. The vocal line continues with the recitativo style, and the piano accompaniment remains steady.

Что на - чать? Те - перь та - ко - е?

30 <sup>30</sup> Allegro

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии и фортепиано. Включены партии фагота I и II. Темп Allegro.

Продолжение музыкального фрагмента, включающего вокальные партии и фортепиано.

31 <sup>31</sup> Andantino

Музыкальный фрагмент, включающий фортепиано и флейту I. Темп Andantino.

32 Allegro assai  
Цимара и Сорета

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии Гусман, Анем и Фоллет. Темп Allegro assai.

Гусман Сви.

Анем Сбе- рись с ду- шой сво.

Фоллет Ваш го- лос слы- шу я, но сколь вы, ко-

У- жас- ный го- лос



ре - пый го - лос слы - шу, от стра - ха ле - де - не - ю  
 - е - ю, не дам те - бя зло - де - ю! За - щи - то -  
 - вар - ны, столь лю - та мечь мо - я, но сколь  
 слы - шу, от стра - ха ле - де - не - ю и си - лы

33a Largo

*pp*

33b Vivace

*pp*

33в Vivace

*p*

34 Vivace

*p*

35 Adagio  
Cl. solo

First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is for the Clarinet soloist, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is for the Oboe (Ob.), also marked *p*. The third staff is for the Cor Anglais (Cor.), marked *plzz.* and *p*. The bottom staff is the bass line, marked *plzz.* at the beginning. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the Clarinet and Oboe, with a rhythmic accompaniment in the Cor Anglais and bass line.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff continues the Clarinet soloist's line. The second staff continues the Oboe part. The third staff continues the Cor Anglais part. The bottom staff continues the bass line. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is marked *mp* (mezzo-piano). The second staff continues the Oboe part. The third staff continues the Cor Anglais part. The bottom staff continues the bass line. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

36 Andantino

Musical score for measures 36-37. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 36 is marked *p*. Measure 37 is marked *ff*. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment.

37 Adagio moderato

Musical score for measures 37-38. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 37 is marked *p*. Measure 38 is marked *ff*. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment.

Musical score for measures 38-39. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 38 is marked *ff*. Measure 39 is marked *p*. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment.

38a Adagio

Musical score for measures 38a-38b. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 38a is marked *p*. Measure 38b is marked *ff*. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment.

38b Allegretto con moto

Musical score for measures 38b-38c. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 38b is marked *ff*. Measure 38c is marked *p*. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment.

38c Allegro

Musical score for measures 38c-38d. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 38c is marked *p*. Measure 38d is marked *ff*. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment.

39

[Moderato]

М. Березовский. «Не отвержи», IV часть

да по-сты-дят - ся

да по-сты-дят - ся

да по-сты-дят - ся

да по-сты-дят - ся

40 [Andante]

Б. Галуппи. «Суди, господи», IV часть

и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща

и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща и у-бо-га

и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща

и ни-ща и у-бо-га, и

41 Allegro moderato

Д. Бортнянский. Концерт № 1, III часть

воз - не - сет, воз - не - сет крот - ки - я

воз - не - сет, воз - не - сет крот - ки - я

воз - не - сет

42a Andante

Пла - чу и ры, да - ю, и ры, да - ю, е -

гда по - мы - шля - ю смерть, е - гда по - мы - шля - ю смерть

е - гда

426

на . шу . кре . со . ту . бе . зо . бра . зну . без . сла .

не . и . му . шу . ю . ви . дв . не . и . му . шу . ю . ви . до .

*poco f* *piu f*

427 *Andante* *tr*

по . да . ю . ша . го . пре . ста . вля . ю . щы . мся .

*tr* *p*

430 *Adagio* *mf* А. Ведель. «Помилуй мя, господи», I часть

По . ми . луй . мя , гос . по . ди ; по . ми . луй . мя , гос . по . ди .

*mf* *p*

436 *Allegro* II часть

Я . ко . несть . в . смер . ти . по . ми . на . яй . те . бе . Я . ко . несть . в . смер . ти . по . ми . на . яй . те . бе .

*pp* *p*

44

Adagio

А. Ведель. «Доколе, господи», II часть

*solo*  
 При - зри, при - зри, при - зри,  
 При - зри, при - зри, при - зри,

- слы - ши мя, гос - по - ди, у - слы - ши мя, бо - же мой, у -

- слы - ши мя, же.  
 бо - же.

45 а

Adagio

I часть

[*p*] И же хе - ру - ви - мы, и - же хе - ру - ви - мы

тай но, тай - но об - ра - зу - ю - ще,  
 div.

45 б

Средний раздел

песнь при - пе -

- ва - ю ще, песнь при - пе - ва - ю - ще

46

Вы ступим, ре-бята, в по-ле; пол-но нам в квар-ти-рах жить,  
Хоть по во-ле или не во-ле; а ужэвать в по-ход сходить.

47a

I часть (оркестровой партитуре снята)

По-ми-луй мя, бо-же, по-ми-луй мя, бо-же

47b

Концерт «Наше небо небесная», I часть

Со жер-твотай-на-я, со жер-твотай-на-я

48

Andante  
[coll]

на божест-венней I часть

на божест-венней

На бо жест-вен-ней стра-жи, на бо-жест-вен-ней стра-жи бо-го гла-

Хор I

[tutti]

-го ли-вый, бо-го гла-го ли-вый Ав-ра-хам на бо жест-венней стра-

Хор II

на божест-венней

на божест-венней

На бо-

жи, на бо, жес твенной стра, жи  
стра, жи  
жес, твенной стра, жи, на бо, жес, твенной стра, жи

49

Застольная песня. II часть

Кто по, ку, лит жизнь мо, ю, Кто ей по, сме, ет, ся,  
Ведь от э, та, го мо, я чар, ка не про, льет, ся.  
Пью, не слу, ша, ю е, го, Мне вин, ца ми, лей, все, го.

50

Гос, подь во, ца, ри, ся, в ле, по, ту о, бле, че, си



51 Го - тов , го . тов пре . стол твой от . то . ле  
 пре . стол твой , твой от . то . ле  
 го . тов пре . стол

52 Воз . дви . го . ша ре . ки гос . по . ди .  
 Воз . дви . го . ша ре . ки гос . по . ди

53 Вла - де ни - я тво . я . Вла - де ни - я тво . я

54 до - му  
 до . му тво . е . му по . до . ба . от

55 в дол . го . ту дней , в дол . го . ту дней  
 в дол . го . ту дней , в дол . го . ту

56 Denn dein ist das Reich und die Kraft,  
 Denn dein ist das Reich und die Kraft, und die Herr - lich - keit.  
 Denn dein ist das Reich und die Kraft, und die Herr - lich - keit  
 und die Herr - lich - keit, von E . wig . keit, zu E . wig . keit  
 .keit, von E . wig . keit zu E . wig . keit

57

Мощно

Musical score for measure 57, featuring a piano accompaniment with four staves (treble and bass clefs).

58

Мисливчик

Musical score for measure 58, featuring a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs).

59

Березовский

Musical score for measure 59, featuring a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs).

60

Musical score for measure 60, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs).

И жи во тво . ря щей , и жи во . тво . ря . щей трои

Musical score for measure 60, continuing the vocal line with lyrics and piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs).

це три свя ту ю песнь при пе ва ю ще

81a *pp*

Святый Боже, святый крепкий

Медленное

816 Концерт «Не отвержи»

*f* о . ску . де . ва . ти , о . ску . де . ва . ти , о . ску . де . ва . ти ,

о . ску . де . ва . ти , о . ску . де . ва . ти ,

*f* о . ску . де . ва . ти , кре . по . сти ,

*f* о . ску . де . ва . ти , о . ску . де . ва . ти ,

ва . ти кре . по . сти мо . ей

о . ску . де . ва . ти кре . по . сти мо . ей

о . ску . де . ва . ти кре . по . сти мо . ей

о . ску . де . ва . ти кре . по . сти мо . ей

62

terror non ha, ter.ror non ha,

ha, ter.ror non ha

Detailed description: This block contains the first two systems of a musical score. The first system (measures 62-63) features a vocal line with lyrics 'terror non ha, ter.ror non ha,' and a piano accompaniment. The second system (measures 63-64) continues the vocal line with lyrics 'ha, ter.ror non ha' and includes a piano accompaniment with a 'Dem.' (diminuendo) marking.

63

Dem.

per lei fra l'ar. mi

Detailed description: This block contains the second system of the musical score (measures 63-64). It features a vocal line with lyrics 'per lei fra l'ar. mi' and a piano accompaniment. A 'Dem.' (diminuendo) marking is placed above the vocal line. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking.

dor. me il quer. rie. ro, per lei fra

Detailed description: This block contains the third system of the musical score (measures 64-65). It features a vocal line with lyrics 'dor. me il quer. rie. ro, per lei fra' and a piano accompaniment. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking.

l'on. de can. ta il noc. chio. ro, per lei'

Detailed description: This block contains the fourth system of the musical score (measures 65-66). It features a vocal line with lyrics 'l'on. de can. ta il noc. chio. ro, per lei'' and a piano accompaniment.

64

Archi

Detailed description: This block contains the fifth system of the musical score (measures 64-66). It features three staves for the string section, labeled 'Archi'. Each staff begins with a 'p' (piano) dynamic marking. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

85a Eroica

pru - den - te mi chie - di, pru.den - te mi chie - di?

85b Mezzo carattere

lo ve - di, lo sen - ti, lo sen - ti, lo ve - di

85c Agitato

Pru - den - te mi chie - di? Mi bra - mi Inno - cen - te?

85d Cantabile

lo sen - ti, lo sen - ti, lo ve - di, lo ve - di, lo ve - di, lo sen - ti

85a Parlamento

Tim. Di lei per cui pe - na se penso al pe - rig - lio

Bassi

66 Adagio

Tim. voi fos - te il mio di - let - to,

Fl. Archi

Cor. *p*

Fl. Archi

Cor.

il mio di - let - to

67

Tim. voi fos - te il mio di - let - to, voi sie - te il mio ter - ro

Fl. Archi

Cor. *p* *cresc.*

68

I часть

Не от-вер-жи мене  
*p* Не от-вер-жи мене во время ста-рости

*p* Не от-вер-жи мене во время ста-рости, но от-вер-жи

69

I часть

*f* о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти кре-пос-ти мое-й

70

II часть

*f* по-же-ни-те и и-ми-те е-го

71

IV часть

О-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу

72

IV часть

Да по-сты-дят-ся и ис-чез-нут

73

и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю, и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю

74

I часть

не от-вер-жи мене

75

I часть

*f* о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти

76

II часть

и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю, и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю

не от. вер. жи ме. ня во вре. мя ста. рос. ти вне.

не от. вер. жи ме. ня

-гда о. ску. де. ва. ти кре. пос. ти мо. ей

-гда о. ску. де. ва. ти кре. пос. ти мо. ей

## Larghetto

Be. ne. di. cta, be. ne. di. cta,

Be. ne. di. cta, be. ne. di. cta,

be. ne. di. cta tu in mu.

be. ne. di. cta tu in mu.

-li. e. ri. bus

-li. e. ri. bus

**Larghetto.**

Dai cle - men - ti, a - mi - ci de - i

80

**Andantino maestoso -**

Ah, la - scia - to in ab - ban - do - no del mio  
so - lo as - tro se - ve - ro dub - bio il cor, mi  
ge - la il se - no, mi va - cil - la in - cer - to il piè

81

**Maestoso**

Stel - le! Ah, qua - lo im - pro - vi - sa ba -

*f p fp*

li - gi - ne pro - fon - de, il sol ri - sco - pre

*f p p*

Ob. solo



82 Allegro ardito

Spi - ri - or - ror

*f* Cor.

in - og - ni - la - to,

stret - to per la fiam - ma in tor - no

83

Ai - mo bel - le lu - gi - te pru - den - ti quel pla - cer che produ - ce tor - men - ti

84a

Largo e maestoso



Ma pri - a ch'io rie - da dal cam-po, pen - se ch'io ten ro - ma - no

84b

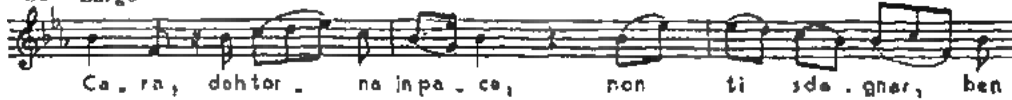
Allegro



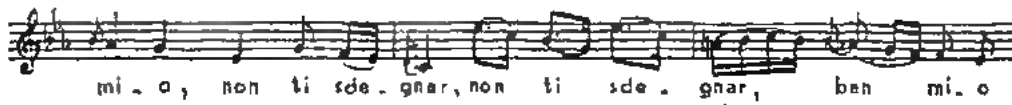
Che d'un ferro al cam-po no, no, non mi da ter -ror

85

Largo



Ca - ra, doh-tor - na in pa - ce, non ti sde - gnar, ben



mi - o, non ti sde - gnar, non ti sde - gnar, ben mi - o

86

Largo



Ab - bia pa - ce, o mi - o te - so - ro,



quell' a - ma - bi - le tuo cor

87

Largo



Ces - sa o-ma-i, ces - sa o-ma-i di so - spi - rar



per pie - ta ben i - dol mi - o

88

Andante con brio



Ai do - len - ti al - la - ni mie - i do - na a -



mer al - fin ri - po - so, do - na a - mer al - fin ri - po - so

99 *Larghetto*

Violino

Viola da gamba e baritono

Ar.

P.f.

90 *Allegro*

91 a *Allegro maestoso*

91 b V-no I

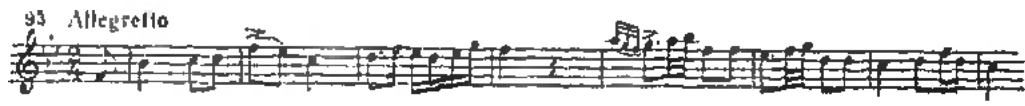
V-nell

92 a *Larghetto*

*p*

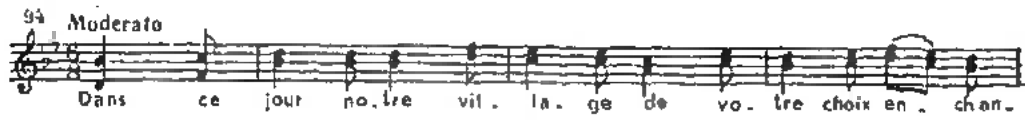
92 b *Fag*

93 Allegretto



94 Moderato

Dans ce jour no. tre vil. la. ge de vo. tre choix en. chan.

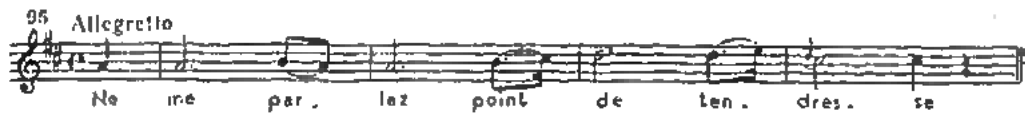


été vient sou. ha. ter un bon voy. a. ge a mon. sieur le dé. pu. té

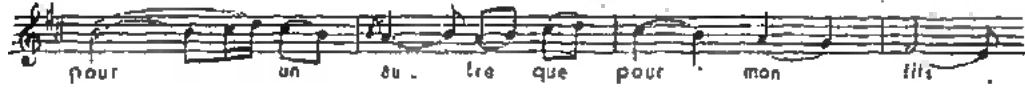


95 Allegretto

Ne me par. lez point de ten. dres. se



pour un su. tre que pour mon fils



96 Allegretto

Jeu. nes a. mants soy. ez ga. lants, fleu. ris. ses vos bel. les

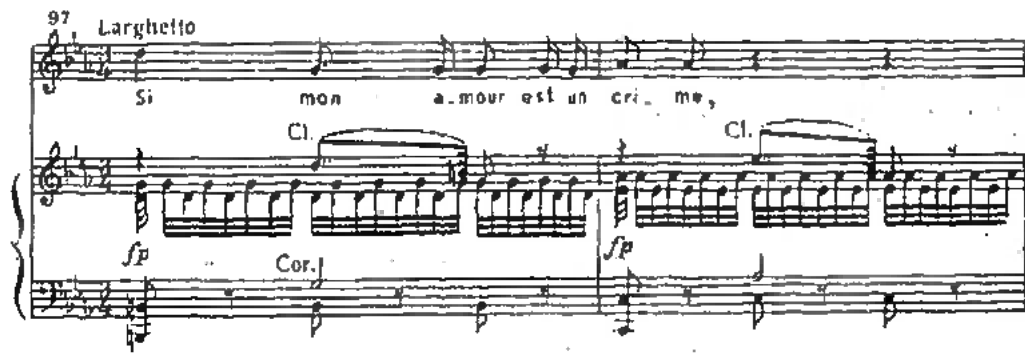


97 Larghetto

Si mon a. mour est un cri. me,

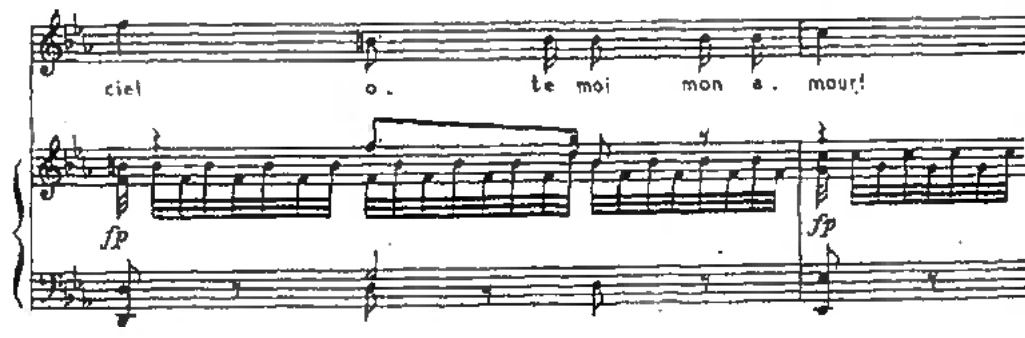
Cl. Cl.

*fp* Cor. *fp*



ciel o. te moi mon a. mour!

*fp* *fp*



98 *V-ni*  
et la sa.gesse et le mê.me, et la sa.gesse et le mê.me

99 *Andantino*  
Le ber.ger Ly.cas sou.pri.rait pour le bel.le Thé.

.mi. re, ce q'en se.cret il en.du.rait,

il n'o.sait le lui di.re

100 *Allegro maestoso*  
Гос. по.ди, гос. по.ди, си.ло.ю тво.е.ю

101 Largo

(soli)

Не у-мол-чим ни-ког-да  
 Не у-мол-чим ни-ког-да бо-го-ро-ди-це  
 Не у-мол-

не у-мол-чим ни-ког-да бо-го-ро-ди-це  
 -чим ни-ког-да

102

Andante moderato

Тво-я бо-ра-бы спа-са-е-ши при-сно ра-

от вся-ких при-сно от  
 -бы спа-са-е-ши при-сно от вся-ких  
 Тво-я бо-ра-бы спа-

Тво-я бо-ра-бы спа-са-е-ши при-сно  
 вся-ких лю-тых тво-я бо-  
 -ких при-но, от вся-ких лю-тых  
 -са-е-ши при-сно от вся-ких лю-тых

103а *Largo*

Жи вы в по мо щии вы шне го

Жи вы в по мо щии

103б *Allegro moderato*

Воз зо вет ко мне и у слы шу е го, у слы шу е

Воз зо вет ко мне и у слы шу е

103в *Andante moderato*

Ска жи ми, гос по ди, как чк ну мо ю

Ска жи ми, гос по ди, как чк ну мо ю

103г *Moderato*

О сла би ми да по чи ю пре же да

О сла би ми да по чи ю пре же да

да же не от и ду

да же не от и ду

О сла би ми да по чи ю

106 *Larghetto*

Хо - дай не по - ро - чей и да - ла - ей пра - вду

Musical score for measure 106, marked *Larghetto*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: Хо - дай не по - ро - чей и да - ла - ей пра - вду.

107 *Andante sostenuto*

Коль сла - вен наш го - сподь в Си - о - не не может изъ - яс - нить я - зык

Musical score for measure 107, marked *Andante sostenuto*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: Коль сла - вен наш го - сподь в Си - о - не не может изъ - яс - нить я - зык.

108 *Allegro maestoso*

По - ми - луй нас, по - ми - луй нас.  
По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по -  
По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй

Musical score for measure 108, marked *Allegro maestoso*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: По - ми - луй нас, по - ми - луй нас. По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй.

109 *Largo*

И - же, и - же та - ру - ви - мы, тай - но о - бра -

Musical score for measure 109, marked *Largo*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: И - же, и - же та - ру - ви - мы, тай - но о - бра -

- зу - ю - ще, тай - но о - бра - зу - ю - ще  
тай - но о - бра - зу - ю - ще, тай - но о -

Musical score for measure 109 continuation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: - зу - ю - ще, тай - но о - бра - зу - ю - ще. тай - но о - бра - зу - ю - ще, тай - но о -



110 Adagio

И - же, и - же хе - ру - ши - мы, тай - но,  
*otto voce*

тай - но о - бра - зу - ю - ще  
о - бра - зу - ю - ще

111

Де - ва днесь, де - ва днесь пре - су - щес - твен -

- но - го раж - да - ет, раж - да - ет

112

Чер - тог твой виж - ду, спа - се мой, у - кра - шен - ный

и о - деж - ды не и - маю

113

Musical score for measures 113-114. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

114

«Голуби»

Musical score for measures 114-115. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measures 115-116. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measures 116-117. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

115

«Бычок»

Musical score for measures 115-116. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measures 116-117. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 2/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

1153<sup>4</sup>

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

1365

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*.

117 Andante

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked *Andante*. The music is characterized by a slower pace and includes some chordal textures.

218 Allegro

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked *Allegro*. The music is more rhythmic and includes dynamic markings *f* and *p*.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music concludes with a final cadence.

119 Allegro



120a Allegro Sinlonia I



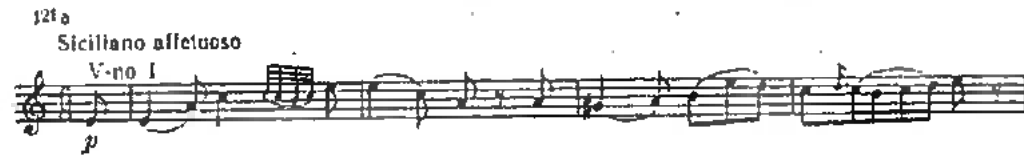
*piano* *for.*



1206 Allegro Sinlonia IV



121a Siciliano affetuoso  
V-no I  
*p*



1216 Allegro di molto agitato  
*f*



121e Romance  
*collo voce*



121r Polonaise



122 Adagio

Musical score for exercise 122, Adagio. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a slow, steady pace with a mix of eighth and quarter notes.

123 Allegro moderato

Musical score for exercise 123, Allegro moderato. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is more rhythmic than exercise 122, featuring eighth and sixteenth notes. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

124 flauto

Musical score for exercise 124, flauto. It consists of one staff of music in treble clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is a single melodic line with a mix of eighth and quarter notes.

125

Musical score for exercise 125. It consists of one staff of music in treble clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

126 Andante

Musical score for exercise 126, Andante. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is slow and features a mix of eighth and quarter notes. Dynamics markings include *tr* (trill).

127 Andante cantabile

Musical score for measures 127-128. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 127 includes a fermata over the first measure. Measure 128 includes a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* (forte).

128

Musical score for measures 128-129. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 128 includes a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* (forte). Measure 129 includes a fermata over the first measure.

129

Musical score for measure 129. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 129 includes a fermata over the first measure.

130 Marcia, Maestoso

Musical score for measures 130-131. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 130 includes a fermata over the first measure. Measure 131 includes a fermata over the first measure.

131 Allegro assai

Musical score for measures 131-132. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 131 includes a fermata over the first measure. Measure 132 includes a fermata over the first measure.

132 Andante con variazioni

Musical score for measures 132-133. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 132 includes a fermata over the first measure. Measure 133 includes a fermata over the first measure.

133 Adagio

Musical score for measures 133-134. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 133 includes a fermata over the first measure. Measure 134 includes a fermata over the first measure.

1. Аберт Г. В. А. Моцарт, ч. 1, кн. 1. М., 1978.
2. Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука. — Собр. соч., т. 1. М., 1966.
3. Аксаков С. Т. Яков Емельянович Шущерин и современные ему театральные знаменитости. — Собр. соч., т. 2. М., 1966.
4. Алексеев А. Русская фортепианная музыка, М., 1963.
5. Андреев И. Домовая летопись капитана Андреева. Публ. Г. Н. Потанина. — В кн.: Чтения в О-ве истории и древностей российских. Спб., 1870, кн. 4, отд. 5.
6. Арапов П. Летопись русского театра. Спб., 1861.
7. [Арнольд Ю. К.] Воспоминания Юрия Арнольда, вып. 1 М., 1892.
8. Артамонова Э. Неизданные стихи Н. А. Львова. — В кн.: Литературное наследство, т. 9—10. М., 1933.
9. Архив Дирекции имп. театров, вып. 1, отд. I—III. Спб., 1892.
10. Архимович Л. Старинный музыкальный театр Украины. — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.). М., 1976.
11. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
12. Асафьев Б. В. Русская музыка (XIX и начало XX века). Л., 1968.
13. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М., 1977.
14. Аскооченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею, ч. 2. Киев, 1856.
15. Афанасьев И. Я. Воспоминания. — Ист. вестник, 1890, июль.
16. Афонин Л. Н. Повесть об Орловском театре. Тула, 1965.
17. Бабинцев С. М. Неизвестные рукописи И. А. Крылова. — В кн.: Театральное наследство. Сообщения и публикации. М., 1956.
18. Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли, ч. 1. М., 1836.
19. Барышев Г. Служение театру. — Неман (Минск), 1961, № 2.
20. Бедлинский К. В. Калужский театр. Дисс. Калуга, 1971.
21. Беликов П. Березовский Максим Созонтович. — В кн.: Энциклопедический лексикон, т. 5. Сост. Г. Геннад. Спб., 1836.
22. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
23. Беляев В. М. Вступ. статья к изд.: Львов-Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955.
24. Беляев Н. С. Бытовые очерки прошлого. — Русская старина, 1912, № 10.
25. Берков П. Н. В. В. Капнист. Л.—М., 1950.
26. Берков П. Н. Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII века. — В кн.: XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1958.
27. Бескровный Л. Г. Русская армия и флот в XIX веке. М., 1973.
28. Бессонов П. О влиянии народного творчества на драмы императрицы Екатерины и о цельных русских песнях, сюда вставленных. — Заря, 1870, кн. 4, отд. 2.
29. Бессонов П. Прасковья Ивановна графиня Шереметева. М., 1872.

30. Бестужев К. Крепостной театр. М., 1913.
31. Благово Д. Рассказы бабушки. М., 1885.
32. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. 2-е изд. М., 1951.
33. Бокщанина Е. А. О народности музыкального языка и особенности драматургии оперы М. Матинского «Санктпетербургский гостинный двор» (на основе анализа сцены девичника). — В кн.: Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 1. М., 1959.
34. Бокщанина Е. А. «Санкт-петербургский гостинный двор» Матинского, Пашкевича и русская опера XVIII века. Канд. дисс. М., 1955.
35. [Болотов А. Т.] Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1783—1793. Т. 1. Спб., 1870.
36. Болховитинов Е. Продолжение нового опыта исторического словаря о российских писателях. — Друг просвещения, 1805, ч. 2.
37. Болховитинов Е. Словарь русских светских писателей... т. 1. М., 1838.
38. Бортиянский Д. С. Сокол. Опера. Партитура. Публикация, редакция текста, перевод с франц., переложение для ф.-п. и исследование А. С. Розанова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 5).
39. Бочаров Н. П. Москва и москвичи. М., 1881.
40. Булгарли Ф. В. Воспоминания. — Пантеон, 1840, ч. 1.
41. Бурнашев М. Театр при имп. Академии художеств в XVIII веке. — Старые годы, 1907, июль—сент.
42. Бутурлин М. Д. Театр графа Каменского в Орле. — Русский архив, 1869, т. 7.
43. Балза И. Ф. История польской музыкальной культуры, т. 1. М., 1954.
44. Васильчиков А. А. Семейство Разумовских, т. 2. Спб., 1880.
45. Вейдемейер А. Двор и замечательные люди в России во второй половине XVIII столетия. Спб., 1846.
46. Венгеров С. А. Источники словаря русских писателей, т. 4. Пг., 1917.
47. Вигель Ф. Ф. Записки, т. 1—2. М., 1928.
48. Волинський П. Дмитро Бортиянський і Західна Україна. — В кн.: Українське музикознавство, 6. Київ, 1971.
49. Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957.
50. Вольман Б. И. Хандошкин в русской песня. — СМ, 1954, № 3.
51. Воротников П. Березовский и Галуппи. — Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Спб., 1851, т. 105, ч. 1, янв.-отд. художеств.
52. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. Спб., 1913.
53. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр второй половины XVIII века. М., 1960.
54. Всеволодский-Гернгросс В. Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. — Русская старина, 1910, № 3.
55. Вяземский П. А. О жизни и сочинениях Озерова. — В кн.: Озеров В. А. Соч., ч. 3. Спб., 1828.
56. Галлер К. Н. Сочинения Н. И. Бахметева. — Музыкальный свет, 1878, № 4—8.
57. Гарновский И. А. Крепостной театр помещика И. О. Хорвата. — Наша старина, 1916, № 4—5.
58. Гаррас А. Ручной музыкальный словарь с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов. М., 1850.
59. Гацисский А. Н. Нижегородский театр. Нижний Новгород, 1867.
60. Георги И. Г. Описание столичного города Санктпетербурга., ч. 1—3. Спб., 1794.
61. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
62. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII—XVIII ст. — В кн.: Українське музикознавство, вип. 6. Київ, 1971.
63. Герасимова-Персидська Н. А. Хоґоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.



64. Гнзбург Л. С. История виолончельного искусства, кн. 1—2. М., 1951—1957.
65. Глинка М. И. Заметки об инструментовке. Л., 1937.
66. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
67. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М.—Л., 1940.
68. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями.—Поли. собр. соч., т. 8. М., 1952.
69. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года.—Поли. собр. соч., т. 8. М., 1952.
70. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. Л., 1959.
71. Голдвикков К. Город Тобольск и его окрестности. Тобольск, 1887.
72. Горчаков Н. Об уставном и партесном пении в России.—Москвитянин, 1841, ч. 5, № 9.
73. Горчаков Н. Опыт вокальной или певческой музыки в России... М., 1808.
74. Греч Н. Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия. Прилож.—Русская Талия, 1825.
75. Дадная Е. Елизавета Семеновна Сандунова.—Дамский журнал, 1827, ч. 17, № 1—2.
76. Давылов Н. И. 150 лет Воронежского театра. Воронеж, 1953.
77. 25-летие Павла Галагана в Киеве. 1871—1896. Киев, 1896.
78. Державин Г. Р. Записки.—Соч. под ред. Я. Грота, т. 6. Спб., 1876.
79. Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии.—Соч. под ред. Я. Грота, т. 7. Спб., 1880.
80. Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1958.
81. Дилецкий Н. Идеи грамматики музыкальной. М., 1979 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 7).
82. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца., ч. 1. М., 1902; ч. 2. М., 1858.
83. Доброхотов Б. Евстигней Фомин. 2-е изд. М., 1968.
84. Добрынин П. Д. Записки.—Русская старина, 1871, т. 3.
85. Долгоруков И. М. Славны бубны за горами или путешествие мое кое куда 1810 года. М., 1870.
86. Долгоруков И. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. Пг., 1916.
87. Драматической словарь. М., 1787.
88. Дроздов А. Н. Истоки русского пiazма.—СМ, 1938, № 8.
89. Дружинин А. В. Журнал Павла Болотова как материал для истории русского музыкального быта XVIII века.—В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
90. Друскин М. Пассноки И. С. Баха. Л., 1972.
91. Дуров З. Очерк истории музыки в России.—В кн.: Доммер А. фоп. Руководство к изучению истории музыки. М., 1884.
92. Дынкин Т. Крепостной театр. М.—Л., 1933.
93. Дынкин Т. Крепостные актеры. М., 1927.
94. Евреинов Н. П. Крепостные актеры. Л., 1925.
95. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944.
96. Ершов А. Старейший русский хор. М., 1978.
97. Жакова В. Максим Березовский. Повесть.—Музыкальная жизнь, 1962, № 1—3.
98. Жихарев С. Записки современника, ч. 1. Спб., 1859.
99. Журнал высочайшего путешествия... Екатерины II, самодержицы всероссийской, в полуденные страны России. М., 1787.
100. Журнал путешествия... Никиты Акинфиевича Демидова... по иностранным государствам... М., 1786.
101. Западов А. В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964.
102. Зотов Р. Театральные воспоминания. Спб., 1859.
103. Иванов В. Дмитро Бортиянский. Київ, 1980.
104. Ильин Н. Театральное поприще г-на Померанцева.—Амфион, 1815, февр.
105. Историческое известие о всех церквах Столичного города Москвы. М., 1796.
106. История русской литературы, т. 4. М.—Л., 1947.

107. История русской музыки в нотных образцах, Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга, т. 1. 2-е изд. М., 1968.
108. История української музики. Київ, 1980, т. 1.
109. Казаринов А. Крепостной театр Обрескова. Чухлома, 1928.
110. Калашников И. Т. Записки иркутского жителя. — Русская старина, 1905, т. 123, кн. 7—9.
111. Канн-Новикова Е. М. И. Глинка. Новые материалы и документы. М. — Л., 1950.
112. Калпист В. В. Собр. соч., т. 1. М. — Л., 1960.
113. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, ч. 5. М., 1801.
114. Кашин Н. П. Театр Н. Б. Юсупова. М., 1927.
115. Квятка Г. Ф. (Основьяненко). История театра в Харькове. — Соч., т. 4. Харьков, 1890.
116. Келдыш Ю. Итальянская опера М. Березовского. — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
117. Келдыш Ю. К истории оперы «Ямщики на подставе». — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
118. Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
119. Климаков К. Л., Славский В. И. 175 лет Рязанскому областному драматическому театру. Рязань, 1963.
120. Княжнин Я. Соч., т. 1. 8-е изд. Спб., 1817.
121. Кобеко Д. Ф. Цесаревич Павел Петрович. Спб., 1887.
122. Копылов А. Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII — начала XIX века. Новосибирск, 1974.
123. Коц Е. С. Крепостная интеллигенция. Л., 1926.
124. Крути И. А. Русский театр в Казани. М., 1958.
125. Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. 3. Пг., 1918.
126. Кук В. Нові документальні дані про життя А. Л. Веделя (Ведельського) у Харкові. — В кн.: Українське музичне мистецтво, вип. 6. Київ, 1971.
127. Кукольник Н. Максим Березовский. — Соч., т. 2. Спб., 1852.
128. Курочкин Ю. М. Бабушка Уральского театра. Свердловск, 1969.
129. Ландау С. Г. Из истории драматического театра в Омске. Омск, 1950.
130. Лебедев Н. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. Спб., 1882.
131. Левашев Е. М. Опера «Санктпетербургский гостиний двор» и ее авторы. — В кн.: Пашкевич В. А. Как поживешь, так и прослынешь, или Санктпетербургский гостиний двор. Опера. Партитура. М., 1980 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 8).
132. Левашев Е. В. А. Пашкевич и его опера «Скупой». — В изд.: Пашкевич В. А. Скупой. Опера. Партитура. М., 1973. (Памятники русского музыкального искусства, вып. 4).
133. Левашев Е. Существовал ли композитор Матинский? — СМ, 1973, № 5.
134. Левашева О. Е. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. Под ред. И. Ф. Волы. М., 1953.
135. Левашева О., Келдыш Ю., Каядинский А. История русской музыки, т. 1. 3-е изд. М., 1980.
136. Леткова Е. Крепостная интеллигенция. — Отечественные записки, 1883, № 11.
137. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связи с литературой, театром и бытом, т. 1. М., 1952; т. 2. М., 1953.
138. Липаев И. Братья гармонки. — РМГ, 1917, № 29/30.
139. Львов А. Ф. О свободном и несимметричном ритме. Спб., 1858.
140. Любомудров М. Н. Старейший в России. М., 1964.
141. Мажаревский П. Г. Очерк из истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957.
142. Макфрединя В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке. Пер. С. Дегтярева. Спб., 1805.
143. Мартеньянов Т. А. Страницка из истории крепостного театра в Орловской губернии. Ист. вестник, 1913, № 9.
144. Материалы и документы по истории музыки, т. 2: XVIII век. (Италия,

- Франция, Германия, Англия). Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.
145. Матинский М. Как поживешь, так и прослывешь. Спб., 1792. Предупреждение.
  146. Мерзляков А. Ф. Разбор оперы «Мельник». — Вестник Европы, 1817, № 6.
  147. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1900.
  148. Металлов В. Синодальные, бывшие патриаршие певчие. — РМГ, 1898, № 10—12.
  149. Молебнов М. П. Пензенский крепостной театр. — В кн.: Ежегодник ин-та истории искусств. М., 1953.
  150. Молебнов М. П. Пензенский крепостной театр. Гладковых. Пенза, 1955.
  151. Морков В. Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. Спб., 1862.
  152. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. Л., 1961.
  153. Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960.
  154. Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве. Киев, 1898.
  155. Одоевский В. К вопросу о древнерусском песнопении. — День, 1864, 16 апр.
  156. Описание монастырей в Российской империи находящихся.. М., 1819.
  157. Опочнин Е. И. За кулисами старого театра. — Ист. вестник, 1889, июнь.
  158. Опочнин Е. И. Театральная старина. М., 1902.
  159. [Орлов-Давыдов В.] Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова. Спб., 1878, т. 2.
  160. Орнадский А. История Российской иерархии. М., 1822.
  161. Павловский И. Ф. Полтавцы, иерархи, государственные и общественные деятели. Полтава, 1914.
  162. Перетц В. Н. К постановке изучения старинного театра. — В кн.: Старинный театр в России. Пг., 1923.
  163. Петров Н. Н. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. Спб., 1864.
  164. Письма из России в Ирландию. — Русский архив, 1873 окт.
  165. Письма Пикара к князю А. Б. Куракину. — Русская старина, 1870, янв.—июнь, т. 1. Спб., 1875.
  166. Письма И. П. Шувалова к П. И. Голицыной. — Московитянин, 1845, ч. 5.
  167. Письмо И. П. Елагина к Д. С. Бортиянскому. — РМГ, 1900, № 40.
  168. Письмо из Саратова. — Северная пчела, 1841, № 106.
  169. Плавильщиков П. Соч., т. 4. Спб., 1816.  
Начто о врожденном свойстве душ Российских (с. 1—24); Театр (с. 24—85); Ответ сочинителя на возражение неизвестного (с. 100—113).
  170. Плетнев А. В. У истоков харьковского театра. Харьков, 1960.
  171. Порошин С. А. Дневник. — Русская старина, 1881, ноябрь, приложение.
  172. Поспелов Г. Н. У истоков сентиментализма. — Вестник Московского университета, 1948, № 1.
  173. Праздник в имени Всеволожского Рябово. Спб., 1822.
  174. Праздник Цереры. — Киевская старина, 1897, дек.
  175. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924.
  176. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. Спб., 1910.
  177. Прокофьев В. А. Михаил Матинский и его опера «Санктпетербургский гостинный двор». — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
  178. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях, [1:] Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
  179. Протопопов В. Музыка Петровского времени о победе под Полтавой. — В изд.: Музыка на Полтавскую победу. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
  180. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7, М., 1978.

181. Пыляев М. П. Замечательные чудачки и оригиналы. Спб., 1898.
182. Пыляев М. И. Полубарские затев. — Ист. вестник, 1886, т. 25, № 9.
183. Пыляев М. П. Старое житье. Спб., 1893.
184. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
185. Рабнович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
186. Равич Н. Две столицы. М., 1964.
187. Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867.
188. Рассказы о польской старине. Записки XVIII века Яна Дуклана Охотского... переписанные и изданные И. Крашевским, т. 2. Спб., 1874.
189. Рейзов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.
190. Рибобьер. Заметки. — Русский архив, 1877, т. 1.
191. Розанов А. С. «Празднество сеньора» — опера Д. С. Бортнянского. — В кн.: Музыкальное наследство, т. 3. М., 1970.
192. Розанов А. С. Франц Герман Лафермьер, либреттист Д. С. Бортнянского. — В кн.: Музыкальное наследство, т. 4. М., 1976.
193. Розанов И. Н. М. М. Херасков. — В кн.: Массонство в его прошлом и настоящем, т. 2. М., 1915.
194. Розенберг А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века. В кн.: Вопросы музыкального исполнительства и педагогики, вып. 24. М., 1976.
195. Роспись Епархиям Всероссийской империи... — В кн.: Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащих. Спб., 1757.
196. Роспись московских церквей. М., 1778.
197. Рубан В. Г. Описание имп. столичного города Москвы. Спб., 1782.
198. Руднева А. В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». — В кн.: Музыкальная фольклористика, вып. 1. М., 1973.
199. [Румянцев П. А.] Письмо к управляющему Г. Я. Макарову от 10 декабря 1783 года. — Календарная старина, 1901, окт., отд. II.
200. Русская вокальная лирика XVIII века. Составление, публикация, исследование и комментарий О. Е. Левашевой. М., 1972 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 1).
201. Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М., 1950.
202. Русская старинная фортепьянная музыка. Сост. А. Дроздова и Т. Трофимовой. М., 1948.
203. Русская фортепьянная музыка с конца XVIII до 60-х гг. XIX в. Хрестоматия, вып. 1. Сост., ред., вступ. очерк и коммент. В. А. Натансона и А. А. Николаева. М., 1954.
204. Руссо Ж. Ж. Исповедь. — Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1961.
205. Рыбкин Н. Генералиссимус Суворов. М., 1874.
206. Рыцарева М. Из творческого наследия Бортнянского. — В кн.: Страницы истории русской музыки. Л., 1973.
207. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. Л., 1979.
208. Рыцарева М. О жизни и творчестве Максима Березовского. — СМ., 1981, № 6.
209. Сакулн П. И. Крепостная интеллигенция. М., 1913.
210. Самой новейший отборнейший московской и санктпетербургской Песельник... Издательством В. Глазунова. М., 1799.
211. Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века. — В кн.: Из истории зарубежной музыки, вып. 4. М., 1980.
212. Сахновский В. Г. Крепостной усадебный театр. Л., 1924.
213. Светлов С. Русская опера в XVIII столетии. — В кн.: Ежегодник имп. театров. Сезон 1897/98 г., прилож., кн. 2. Спб., 1898.
214. Серов А. Н. Опера в России и русская опера. — Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
215. Серов А. Н. Первый и второй концерты Дирекции имп. театров. — Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
216. Сизова Г. В. Революционно-демократические и художественные тради-

- ции Вологодского театра. — Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Ученые записки, № 380. Л., 1969.
217. Скалкин С. В. Воспоминания. — Ист. вестник, 1891, май.
  218. Скребков С. С. Бортиянский — мастер русского хорового концерта. — В кн.: Ежегодник ин-та истории искусств. М., 1948.
  219. Смоленский С. В. Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века. — РМГ, 1916, № 28—33.
  220. Снежневский В. И. К истории побегов крепостных в последней четверти XVIII и в XIX столетиях. — Нижегородский сборник. Нижний Новгород, 1890, № 10.
  221. Собрание разных песен, ч. 3. [Сост. М. Д. Чулков]. Спб., 1773.
  222. Соловьев С. Березовский. — Энциклопедический словарь, т. 3а. Спб.: Ф. Брокгауз и И. Ефрон, 1891.
  223. Средкин А. В. Полоцкий завод. — Старые годы, 1910, июль — сент.
  224. Старинный спектакль в России. Л., 1928.
  225. Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1925.
  226. Сухомлинов М. И. История Российской Академии. Спб., 1874, т. 7.
  227. Тульский театр имени А. М. Горького. 175 лет. Тула, 1952.
  228. Угрюмова Т. С. У истоков русской лирической оперы. — В кн.: Традиция русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1973.
  229. Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972.
  230. Финагин А. В. Евст. Фомин. Жизнь и творчество. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
  231. Финдейзен Н. Две рукописи Бортиянского. — РМГ, 1900, № 40.
  232. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 2. М. — Л., 1929.
  233. Финдейзен Н. Предполагаемый масонский гимн Бортиянского. — РМГ, 1917, № 29/30.
  234. Финдейзен Н. Ранние сочинения Бортиянского. — Музыкальная старина, 1911, № 5/6.
  235. Фомин Д. И. Соч., письма и избр. переводы. Спб., 1866.
  236. Фомин Е. И. Ямщики на подставе. Опера. Партитура. Публ. и переложение для ф-п. И. М. Ветлицыной. Исследования Ю. В. Келдыша и И. М. Ветлицыной. М., 1977 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 6).
  237. Хвостова В. Воспоминания. Восток Европы, 1869, кн. 8.
  238. Храповицкий А. В. Дневник, 1782—1793. Спб., 1874.
  239. Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России. Сост. Л. А. Баренбойм и В. И. Музалевский. М.—Л., 1949.
  240. Хиврич Л. Фугатные формы в хоровых концертах Д. Бортиянского. — Украинське музикознавство, 6. Київ, 1971.
  241. Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
  242. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. XI. М., 1966.
  243. Чайнова О. Театр Мадокса в Москве. М., 1927.
  244. Черняев Н. И. Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Харьков, 1900.
  245. Чествование памяти Бортиянского Придворною Певческою капеллою. — РМГ, 1901, № 40.
  246. Чешихин В. История русской оперы. 2-е изд. М., 1905.
  247. Шагинян М. Воскрешение из мертвых. — Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1975.
  248. Шамурин З. Крепостные театры. М., 1923.
  249. Шаховской А. А. Летопись русского театра. — Репертуар русского театра. Спб., 1840, т. 2, кн. 11.
  250. Штаффорд В. К. — История музыки с примечаниями, поправками и прибавлениями Г. Фетуса. Пер. с франц. Е. Воронова. Спб., 1838.
  251. Штелин Я. Известия о музыке в России. — В кн.: Музыкальное наследство, вып. 1. М., 1935.

252. Штедлин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Ред. Б. Асафьева, пер. Б. Загурского. Л., 1935.
253. Шубинский С. Н. Очерки из жизни и быта прошлого времени. Спб., 1888.
254. Щеглова С. Воронцовский крепостной театр. — Язык и литература, т. 1, вып. 1—2. Л., 1926.
255. Щепкин М. С. Записки крепостного актера. М., 1928.
256. Энгельгардт Д. Н. Записки. М., 1868.
257. Эртаулов Г. Театр Каменского в Орле. — Дело, 1873, № 6.
258. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. — В кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Л., 1956.
259. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
260. Abergt G. Niccolo Jomelli als Operkomponist. Halle, 1908.
261. Abergt H. J. G. Noverre und seine Einfluss auf die dramatische Ballett-komposition. — Jahrbuch der Musikbibliothek. Peters auf 1908. Leipzig, 1909.
262. Brown J. Letters upon the poetry and music of the Italian opera. Edin-burg, 1789.
263. Brückner F. Georg Benda und das deutsche singspiel. — In: Sammel-bände der Internationalen Musik Gesellschaft. Jahrg. 5, H. 4.
264. Kretzschmar H. Führer durch den Konzertsaal, Abt. II, Bd. 1. Kirch-liche Musik. Leipzig, 1888.
265. Mooser R.—A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIme siècle, v. 2. Genève, 1951.

#### ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА \*

#### CHRONOLOGISCHE TABELLE \*

\* Составлена А. М. Соколовой.

\* Zusammengestellt von A. M. Sokolowa.

Настоящая таблица содержит документальные сведения по истории музыкальной жизни России XVIII века. Материалом для нее послужили как первоисточники (русская пресса XVIII века), так и различные издания XVIII—XX веков: «Драмматической словарь», «Архив Дирекции императорских театров», «Камер-фурьерские журналы», мемуарная литература. Широко использованы исследования по истории русской музыки XVIII века советских музыковедов— Н. Ф. Финдейзена, Т. Н. Ливановой, Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, Л. С. Гинзбурга, В. А. Натансона, И. М. Ямпольского и других.

Ценный материал заимствован из работ швейцарского музыковеда Р. А. Моозера («Annales de la musique et des musiciens en Russie an XVIIIme siècle», v. 1 – 3. Genève, 1948—1951 и «Opéras, intermezzos, ballets, cantates,

Diese Tabelle enthält dokumentarische Informationen über die Geschichte des Musiklebens in Russland im 18. Jahrhundert. Als Material dienten Primärquellen (russische Presse des 18. Jahrhunderts) und verschiedene Publikationen des 18. bis 19. Jahrhunderts: „Dramen Wörterbuch“, „Archiv der Direktion der kaiserlichen Theater“, „Kammer-Kurier-Journale“, Memoirenliteratur. Die Studien zur Geschichte der russischen Musik des 18. Jahrhunderts der sowjetischen Musikwissenschaftler N. F. Findeisen, T. N. Liwanowa, J. W. Keldysch, O. E. Lewaschewa, L. S. Ginsburg, W. A. Natanson, I. M. Jampolski und anderer sind weit verbreitet.

Wertvolles Material wurde aus den Werken des Schweizer Musikwissenschaftlers R. A. Mooser entlehnt („Annales de la musique et des musiciens en Russie an XVIIIme siècle“, v. 1 - 3. Genève, 1948-1951 und „Opéras, intermezzos, ballets, cantates,

oratorios, joués en Russie durant le XVIII<sup>me</sup> siècle». Gèneve, 1955).

Хронологическая таблица включает три раздела. В первом — «События музыкально-общественной жизни» — собраны основные сведения о деятельности театров и учебных заведений, правительственные указы и другие документы, касающиеся различных сторон русской музыкальной жизни того времени; сведения о жизни и творчестве русских композиторов, а также о деятельности многочисленных иностранных музыкантов, оставивших значительный след в истории отечественной музыкальной культуры XVIII столетия.

Два следующих раздела представляют собой хронику театральной и концертной жизни России XVIII века. Здесь по возможности полно собран оперный и балетный репертуар театров Петербурга и Москвы, как придворных, так и публичных и отчасти крепостных. Некоторые балеты из-за отсутствия данных об их композиторах и постановщиках в хронологическую таблицу не включены.

Отмечены премьеры оперных и балетных спектаклей, а также последующие их постановки на иной сценической площадке или в исполнении других трупп. Названия опер, исполнявшихся иностранными труппами (за исключением заголовков, состоящих из имен собственных) приводятся на языке оригинала; в скобках дан специально выполненный, а для популярных произведений — общепринятый ныне русский перевод. Названия всех балетов, а также иностранных опер, исполнявшихся в русском переводе, приводятся по-русски, в орфографии театральных объявлений XVIII века.

oratorios, joués en Russie durant le XVIII<sup>me</sup> siècle“. Gèneve, 1955).

Die Zeittafel umfasst drei Abschnitte. Die erste – „Ereignisse des musikalischen und öffentlichen Lebens“ - enthält grundlegende Informationen über die Aktivitäten von Theatern und Bildungseinrichtungen, Regierungsdekrete und andere Dokumente zu verschiedenen Aspekten des russischen Musiklebens jener Zeit; Informationen über das Leben und die Arbeit russischer Komponisten sowie über die Aktivitäten zahlreicher ausländischer Musiker, die eine bedeutende Spur in der Geschichte der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts hinterlassen haben.

Die nächsten beiden Abschnitte sind eine Chronik des Theater- und Konzertlebens im Russland des 18. Jahrhunderts. Hier wird das Opern- und Ballettrepertoire der St. Petersburger und Moskauer Theater, sowohl der Hoftheater als auch der öffentlichen und teilweise der Leibeigenen-Theater, so vollständig wie möglich erfasst. Einige Ballette sind in der Zeittafel nicht enthalten, da keine Angaben zu ihren Komponisten und Produzenten vorliegen.

Vermerkt sind die Uraufführungen von Opern und Balletten sowie ihre späteren Aufführungen auf einer anderen Bühne oder durch andere Unternehmen. Die Titel von Opern, die von ausländischen Ensembles aufgeführt werden (mit Ausnahme von Titeln, die aus Eigennamen bestehen), sind in der Originalsprache angegeben; in Klammern steht eine eigens angefertigte, bei populären Werken - die heute allgemein akzeptierte russische Übersetzung. Die Titel aller Ballette sowie der ausländischen Opern, die in russischer Übersetzung aufgeführt werden, sind in russischer Sprache angegeben, in der Rechtschreibung der Theaterankündigungen des 18. Jahrhunderts.

В разделе «Концертная жизнь» сделан опыт наиболее полной фиксации сведений о публичных концертах в русских столицах. Все даты указаны по старому стилю.

Принцип расположения материала в двух последних разделах следующий: в первой графе обозначена дата, во второй — город, название театра (труппы) или концертного зала, в третьей отмечены события музыкальной жизни.

В таблице приняты следующие сокращения:

М. — Москва  
 Пб. — Петербург  
 имп. — императорский  
 ин-т — институт  
 исп. — исполнители, исполнялись  
 ком. — комический  
 муз. — музыка  
 назв. — название  
 ориг. — оригинал  
 пер. — перевод  
 пост. — постановка  
 т-р — театр  
 тр. — труппа  
 ум. — умер

In der Rubrik „Konzertleben“ sind die vollständigsten Informationen über öffentliche Konzerte in den russischen Hauptstädten zusammengestellt worden. Alle Daten sind im alten Stil angegeben.

Das Material in den letzten beiden Abschnitten ist nach folgendem Prinzip geordnet: die erste Spalte enthält das Datum, die zweite Spalte die Stadt, den Namen des Theaters (der Gesellschaft) oder des Konzertsaals und die dritte Spalte die Ereignisse des Musiklebens.

In der Tabelle werden die folgenden Abkürzungen verwendet:

M. - Moskau  
 Pb. - St. Petersburg  
 imp. - kaiserlich  
 in-t - Institut  
 isp. - Darsteller, aufgeführt  
 ком. - komisch  
 mus. - Musik  
 nasw. - Titel  
 orig. - Original  
 per. - Übersetzung  
 post. - Inszenierung  
 t-r - Theater  
 tr. - Truppe  
 um. - verstorben

#### I. События музыкально-общественной жизни

#### I. Ereignisse des musikalischen und gesellschaftlichen Lebens

<p>1705</p> <p>1709 Июнь 27, 30 27., 30. Juni</p>	<p>Указ Петра I о передаче «29 нотной науки учеников» из Казанского дворца в Адмиралтейский приказ «для учения на гобоях».</p> <p>В битвах под Полтавой и Переволочной взято в плен 279 музыкантов шведской армии (трубачей, гобоистов, «флейтчиков, литаврщиков» и барабанщиков).</p> <p>Создание «стихов победительных» и «Службы благодарственной» к триумфальному въезду Петра I в Москву 21 декабря.</p>	<p>Dekret Peters des Großen über die Versetzung von „29 Studenten der Musikwissenschaft“ aus dem Kasaner Palast in den Admiralitätsorden „zum Oboenunterricht“.</p> <p>In den Schlachten von Poltawa und Perewolotschna wurden 279 Musiker der schwedischen Armee (Trompeter, Oboisten, „Flötenspieler, Paukisten“ und Trommler) gefangen genommen.</p> <p>Erstellung der „Siegesgedichte“ und des „Dankesdienstes“ für den triumphalen Einzug Peters des Großen in Moskau am 21. Dezember. W. Titow schuf das</p>
---	---	--



	Создание В. Титовым концерта «Рцы нам ныне» на Полтавскую победу.	Konzert „Sage uns nun“ für den Sieg von Poltawa.
1711	Указ Петра I о формировании военных оркестров.	Dekret von Peter dem Großen über die Bildung von Militärkapellen.
1717	Приказ об обучении на музыкальных инструментах более 50 учеников Гарнизонной школы в Петербурге.	Auftrag zur Unterrichtung von mehr als 50 Schülern der Garnisonsschule in St. Petersburg in Musikinstrumenten.
1720	Приезд в Россию капеллы герцога Голштинского в составе 12 нем. музыкантов.	Ankunft der aus 12 deutschen Musikern bestehenden Kapelle des Herzogs von Holstein in Russland.
1721	Участие оркестра герцога Голштинского в торжествах по случаю заключения мира со шведами (Ништадтский мир). Приезд в Россию нем. музыкантов братьев И. и А. Гюбнеров.	Teilnahme des Orchesters des Herzogs von Holstein an den Feierlichkeiten anlässlich des Friedensschlusses mit den Schweden (Frieden von Nystadt). Ankunft in Russland deutsche Musiker Brüder I. und A. Gübner.
1721	Скрипач А. Гюбнер и виолончелист Я. Ридель поступили в капеллу герцога Голштинского (находились на службе до 1741 г.).	Der Geiger A. Gübner und der Cellist J. Riedel treten in die Kapelle des Herzogs von Holstein ein (sie sind bis 1741 im Dienst).
1722	И. Гюбнер назначен капельмейстером капеллы герцога Голштинского.	I. Gübner wurde zum Kapellmeister der Kapelle des Herzogs von Holstein ernannt.
нач. 1720-х Anfang 1720er	Открытие Ф. Прокоповичем духовной школы (семинарии) в Петербурге — главного очага распространения «школьной драмы».	Gründung der Geistlichen Schule (Seminar) in St. Petersburg durch F. Prokopowitsch war ein wichtiger Schritt in der Entwicklung der „Schuldramatik“ in Russland.
1727	И. Гюбнер назначен придворным концертмейстером и дирижером.	I. Hübner wurde zum Hofkonzertmeister und Dirigenten ernannt.
1730	Организация И. Гюбнером придворного оркестра в Петербурге. Выход в свет первого издания музыкального сочинения: канта на слова В. Тредиаковского «Да здравствует днесь императрица Анна».	I. Gübner organisiert eine Hofkapelle in St. Petersburg. Veröffentlichung der ersten Ausgabe einer musikalischen Komposition: einer Kantate nach Texten von W. Trediakowski „Lang lebe heute die Kaiserin Anna“.
1731 Февр. Febr.	Приезд в Москву труппы итал. актеров, певцов и музыкантов под руководством Т. и Дж. Ристори.	Ankunft einer Truppe italienischer Schauspieler, Sänger und Musiker unter der Leitung von T. und G. Ristori in Moskau.

1731	Итал. скрипач и композитор Дж. Верокаи принят на придворную службу (до 1738 г.).	Der italienische Violinist und Komponist G. Verocai wird in den Hofdienst aufgenommen (bis 1738).
1731	Итал. виолончелист Г. Янески принят в придворный оркестр (служил до 1758 г.).	Der italienische Cellist G. Janeschi wurde in die Hofkapelle aufgenommen (er diente bis 1758).
1733	Приезд в Петербург итал. скрипача и композитора Л. Мадониса (находился на придворной службе до 1767 г.). Приезд в Петербург итал. скрипача П. Мира, известного под именем Педрилло (служил при дворе до дек. 1740 г.).	Ankunft des italienischen Geigers und Komponisten L. Madonis in St. Petersburg (im Dienst des Hofes bis 1767). Ankunft des italienischen Geigers P. Mira, genannt Pedrillo, in St. Petersburg (im Dienst am Hof bis Dezember 1740).
1733-1735	Деятельность в России итал. труппы (исп. комедии масок и интермедии).	Aktivitäten der italienischen Truppe in Russland (spanische Maskenkomödien und Intermezzi)
1734	Начало строительства «оперного дома» при Зимнем дворце в Петербурге по проекту В. Растрелли.	Baubeginn des von W. Rastrelli entworfenen „Opernhauses“ im Winterpalast in St. Petersburg.
1735	Приезд в Петербург итал. скрипача Д. Далольо и его брата, виолончелиста Дж. Далольо (находились на службе при дворе до 1764 г.). Приезд в Россию Я. Штелина (ум. в Петербурге в 1785 г.).	Ankunft des italienischen Geigers D. Dall'Oglio und seines Bruders, des Cellisten G. Dall'Oglio, in St. Petersburg (sie standen bis 1764 in den Diensten des Hofes). Ankunft von J. von Staehlin in Russland (gest. 1785 in St. Petersburg).
1735-1738	Деятельность в России итал. оперной труппы во главе с композитором Ф. Арайей. Итал. балетмейстер А. Ринальди, известный под именем Фузано, находился на придворной службе. Сочинение Дж. Верокаи двенадцати сонат для скрипки и баса.	Aktivitäten der italienischen Operntruppe in Russland unter der Leitung des Komponisten F. Araja. Der italienische Ballettmeister A. Rinaldi, genannt Fusano, steht im Dienst des Hofes. Komposition von zwölf Sonaten für Violine und Bass durch G. Verocai.
1737	Открытие органа в лютеранской церкви св. Петра в Петербурге.	Einweihung der Orgel in der lutherischen St. Peterskirche in St. Petersburg.
1738	Основание певческой школы в г. Глухове Черниговской губернии. Выход из печати первой статьи о музыке: Я. Штелин. «Историческое описание онаго музыкального действия, которое называется	Gründung einer Gesangsschule in Gluchowo, Gouvernement Tschernigowskaja. Veröffentlichung des ersten Artikels über Musik: J. von Staehlin. „Historische Beschreibung der musikalischen Handlung, die Oper genannt wird“ („Anmerkung zu Wedomosti“. St. Petersburg.).

1739	<p>опера» («Примечание на Ведомости». Пб.).  В Петербурге изданы «Двенадцать разных симфоний ради скрипки и басса» Л. Мадониса.  Сочинение Д. Далольо двенадцати сонат для скрипки, виолончели и чембало.  Основание фразиц. балетмейстером Ж. Б. Ланде в Петербурге первой в России балетной школы.</p>	<p>L. Madonis' „Zwölf verschiedene Sinfonien für Violine und Bass“ wurde in St. Petersburg veröffentlicht.   Komposition von D. Dall'Oglio von zwölf Sonaten für Violine, Cello und Cembalo.   Gründung der ersten Ballettschule in Russland durch den französischen Ballettmeister J. B. Landé in St. Petersburg.</p>
1740 Янв, 10 10. Jan.	<p>Выход из печати первого трактата по музыке на рус. языке: Л. Эйлер. «Опыт новой теории музыки, обоснованной на непреложных законах гармонии».  Рус. бандурист и лютнист Т. Белоградский принят на придворную службу.</p>	<p>Veröffentlichung der ersten Abhandlung über Musik in russischer Sprache: L. Euler. „Erfahrung einer neuen Musiktheorie, die auf den unveränderlichen Gesetzen der Harmonie beruht“.  Der russische Bandura- und Lautenspieler T. Belogradski wurde in den Hofdienst aufgenommen.  Dekret über die Einrichtung einer Instrumentalklasse im Hofchor unter der Leitung von I. Gübner.</p>
1741	<p>Указ об учреждении в придворном хоре инструментального класса под руководством И. Губнера.  В придворный оркестр приняты рус. музыканты: виолончелист И. Хоржевский и скрипач Г. М. Поморский (находились па службе до 1787 г.).</p>	<p>Russische Musiker wurden in die Hofkapelle aufgenommen: der Cellist I. Chorschewski und der Geiger G. M. Pomorski (sie waren bis 1787 im Dienst).</p>
1742	<p>В придворный оркестр поступил скрипач И. Б. Вильде, основатель торговли музыкальными инструментами в Петербурге.  Открытие «оперного дома» в Москве (на берегу Яузы, против Головинского дворца), построенного по проекту В. Растрелли.  Родился В. А. Пашкевич.  Возвращение в Петербург Ф. Арайи (находился на придворной службе до 1759 г.).  Приезд в Россию итал. театрального художника Дж.</p>	<p>Der Geiger I. B. Wilde, Begründer des Musikinstrumentenhandels in St. Petersburg, wird Mitglied der Hofkapelle.   Eröffnung des „Opernhauses“ in Moskau (am Ufer der Jausa, gegenüber dem Golowinski-Palast), gebaut nach einem Entwurf von W. Rastrelli.   W. A. Paschkewitsch wird geboren.  Rückkehr von F. Araja nach St. Petersburg (er war bis 1759 im Dienst des Hofes).   Ankunft des italienischen Theaterkünstlers G. Valeriani in Russland (gest. 1762 in St. Petersburg).</p>

<p>1743 Март März</p> <p>1745 Окт. 16 16. Okt.</p>	<p>Валериани (ум. в Петербурге в 1762 г.). Итал. поэт и либреттист Дж. Бонекки принят на службу в качестве придворного поэта (служил в Петербурге до 1752 г.). Приезд в Петербург итал. скрипача Дж. Пассерини (служил при дворе до 1751 г.) Балетмейстер Д. Ринальди (Фузано) вновь поступил на придворную службу (до 1759 г.). Приезд в Петербург франц. труппы во главе с Сериныи.  На придворную службу принят в качестве камер-музыканта итал. скрипач Т. Порты (находился на службе до 1783 г.). В придворный хор принят певец М. Ф. Полторацкий. Родился М. С. Березовский.</p>	<p>Der italienische Dichter und Librettist G. Bonecchi wurde als Hofdichter angestellt (er war bis 1752 in St. Petersburg tätig).</p> <p>Ankunft des italienischen Geigers G. Passerini in St. Petersburg (diente bis 1751 am Hof).</p> <p>Der Ballettmeister D. Rinaldi (Fusano) tritt wieder in den Dienst des Hofes (bis 1759).</p> <p>Ankunft einer französischen Truppe unter der Leitung von Serigny in St. Petersburg.</p> <p>Der italienische Geiger T. Porta wurde als Kammermusiker für den Hofdienst eingestellt. (er war bis 1783 im Dienst).</p> <p>Der Sänger M. F. Poltorazki wurde in den Hofchor aufgenommen. M. S. Beresowski wird geboren.</p>
--	--	---

<p>1747 1748</p> <p>1749 Окт.</p> <p>1750 Февр. Febr.</p> <p>1751</p> <p>1753</p>	<p>Родился И. Е. Хандошкин. Приезд в Петербург чеш. валторниста Я. Мареша. М. Полторацкий принят в качестве солиста в итальянскую оперную труппу. Пожар в петербургской «оперной доме». Указ о постройке «оперного дома» близ Еловой рожи по проекту Дж. Валериани и Деревянного театра на Царицыном лугу. На придворную службу поступил итал. певец К. Компасси (на ходился в России до 1762 г.). Родился Д. С. Бортнянский. Я. Мареш начал работать над усовершенствованием рогового оркестра С. К. Нарышкина. М. Полторацкий назначен регентом придворного хора.</p>	<p>I. E. Chandoschkin wird geboren. In St. Petersburg angekommen, tschechischer Hornist J. Maresch. M. Poltorazki wurde als Solist in einem italienischen Opernhaus aufgenommen.</p> <p>Brand in einem St. Petersburger „Opernhaus“.</p> <p>Dekret über den Bau eines von G. Valeriani entworfenen „Opernhauses“ in der Nähe des Jelowaja-Gartens und des Holztheaters auf der Zarizyny-Wiese.</p> <p>Der italienische Sänger C. Compassi (der bis 1762 in Russland blieb) trat in den Hofdienst ein.</p> <p>D. S. Bortnjanski wird geboren. J. Maresch begann, an der Verbesserung des Hornorchesters von S. K. Naryschkin zu arbeiten.</p> <p>M. Poltorazki wurde zum Regenten des Hofchors ernannt.</p>
---	---	--

1754	Приезд в Россию итал. певца Дж. Карестини (находился на придворной службе до 1756 г.).	Ankunft des italienischen Sängers G. Carestini in Russland (er stand bis 1756 im Dienst des Hofes).
1755	Создание придворного рогового оркестра; руководителем назначен Я. Мареш (ум. в Петербурге в 1794 г.). Приезд в Россию нем. композитора и клавесиниста Г. ф. Раупаха.	Gründung eines Hofhornorchesters; J. Maresch (gest. St. Petersburg 1794) wird zum Leiter ernannt.  Ankunft des deutschen Komponisten und Cembalisten G. F. Raupach in Russland.
1756 Апр. 7 7. Apr.	В итал. оперную труппу принята певица Ш. Шлаковская.	Die Sängerin Sch. Schlakowskaja wurde in das italienische Opernhaus aufgenommen.
Авг. 30	Указ об учреждении в Петербурге государственного общедоступного Российского театра (в Головкинском доме на Васильевском острове). Директором театра назначен А. П. Сумароков. Начало деятельности театра Московского университета. В. А. Пашкевич принят на придворную службу. В труппу Российского театра принят певец В. Г. Сечкарев.	Dekret über die Errichtung eines staatlichen öffentlichen russischen Theaters in St. Petersburg (im Golowkinski-Haus auf der Wassiljewski-Insel). A. P. Sumarokow wird zum Direktor des Theaters ernannt.  Beginn des Moskauer Universitätstheaters. W. A. Paschkewitsch wurde in den Hofdienst aufgenommen. Der Sänger W. G. Setschkarew wird in das russische Theaterensemble aufgenommen.
1757 Май 22 22. Mai	Родился О. А. Козловский (г. Варшава). В придворный оркестр поступил скрипач А М. Сыромятников.	O. A. Koslowski (Warschau) wird geboren. Der Geiger A. M. Syromjatnikow wurde Mitglied der Hofkapelle.
Дек. Dez.	Приезд в Петербург итал. оперной труппы во главе с антрепренером Дж. Б. Локателли (функционировала до 1762 г.) и композитором Ф. Цопписом (служил до мая 1781 г.).	Ankunft der italienischen Operntruppe in St. Petersburg unter der Leitung des Unternehmers G. B. Locatelli (tätig bis 1762) und des Komponisten F. Zoppis (tätig bis Mai 1781).
1758 Апр. 17 17. Apr.	Указ о разрешении антрепренеру Локателли постройки «оперного дома» в Москве. Приезд в Россию итал. композитора В. Манфредини	Dekret zur Ermächtigung des Unternehmers Locatelli zum Bau eines „Opernhauses“ in Moskau.  Ankunft des italienischen Komponisten V. Manfredini und seines Bruders, des Sängers G. Manfredini, in Russland.

	и его брата, певца Дж. Манфредини.	
1759 Янв. 6 6. Jan.	Указ о передаче Российского театра в ведомство Придворной конторы и о присвоении его артистам звания придворных артистов.	Dekret über die Übertragung des Russischen Theaters an das Amt des Hofbüros und die Verleihung des Titels Hofkünstler an seine Künstler.
Янв. 29 29. Jan.	Открытие в Москве театра Локателли («за Красными воротами»); в состав труппы вошли студенты университета. Выход из печати сборника песен Г. Н. Теплова «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» (Пб.). Приезд в Петербург М. С. Березовского и его выступления в спектаклях итал. оперной труппы в качестве солиста. В Петербург приехал Д. С. Бортнянский. Начало его обучения в придворном хоре. Композитор Г. Раупах назначен придворным капельмейстером (служил в этой должности до апр. 1762 г.). Австр. скрипач и композитор И. Старцер принят концертмейстером в придворную балетную труппу (находился на службе до 1768 г.). Австр. хореограф Ф. Гильфердинг занял место придворного балет-мейстера (служил до 1764 г.)	Eröffnung des Locatelli-Theaters in Moskau („hinter dem Roten Tor“); das Ensemble bestand aus Universitätsstudenten. Veröffentlichung der Sammlung von Liedern von G. N. Teplow „Zwischen Arbeit und Müßiggang oder Sammlung verschiedener Lieder mit angefügten Noten für drei Stimmen“ (St. Petersburg). M. S. Beresowskis Ankunft in St. Petersburg und seine Auftritte als Solist in Aufführungen des italienischen Opernhauses.  D. S. Bortnjanski kommt in St. Petersburg an. Der Beginn seiner Ausbildung im Hofchor. Der Komponist G. Raupach wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er bekleidete dieses Amt bis April 1762). Der österreichische Geiger und Komponist I. Starzer wurde zum Konzertmeister des Hofballetts ernannt (er war bis 1768 im Amt).  Der österreichische Choreograph F. Hilvererding wurde zum Hofballettmeister ernannt (bis 1764).
1760 Февр. 5 5. Febr.	Родился Ф. М. Дубянский. Нем. скрипач и композитор Д. Шпрингер принят в придворный оркестр в качестве концертмейстера (находился на службе до 1772 г.). И. Е. Хандошкин зачислен в оркестр при дворе Петра III как ученик. В балетную труппу имп. театров принята танцовщица	F. M. Dubjanski wird geboren. Der deutsche Geiger und Komponist D. Springer wird als Konzertmeister in die Hofkapelle aufgenommen (er bleibt bis 1772 im Dienst). I. E. Changoschkin wird als Schüler in das Orchester am Hof von Peter III. aufgenommen.

	В. Михайлова (находилась на службе до 1785 г.).	Die Tänzerin W. Michailowa wurde in die Ballettruppe der kaiserlichen Theater aufgenommen (sie war bis 1785 im Dienst).
1761 Янв. 16 16. Jan.	Указ о переводе части труппы театра Московского университета в петербургский Российский театр.	Dekret über die Verlegung eines Teils des Ensembles des Moskauer Universitätstheaters an das Russische Theater St. Petersburg.
Июль 13 13. Juni	Указ о смещении А. П. Сумарокова с должности директора Российского театра.	Dekret über die Entlassung von A. P. Sumarokow aus dem Amt des Direktors des Russischen Theaters.
Авг. 5 5. Aug.	Родился Е. И. Фомин. Рус. музыкант В. Ф. Трутовский принят на придворную службу в качестве лакея.	J. I. Fomin wird geboren. Der russische Musiker W. F. Trutowski wurde als Lakai in den Hofdienst aufgenommen.
1762  Сент. 9 9. Sept.  1763 Сент. 1 1. Sept.	В. Манфредини назначен придворным капельмейстером (служил в этой должности до 1769 г.). В рус. труппу имп. театров принята актриса и певица А. М. Михайлова (служила до 1799 г.). Указ Екатерины II о приглашении в Россию франц. оперной труппы.  В. А. Пашкевич определен на службу во второй («бальный») придворный оркестр в качестве скрипача.	W. Manfredini wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er bekleidete dieses Amt bis 1769).  Die Schauspielerin und Sängerin A. M. Michailowa wurde in die russische Truppe des kaiserlichen Theaters aufgenommen (sie diente bis 1799). Dekret von Katharina II. über die Einladung einer französischen Operntruppe nach Russland.  W. A. Paschkewitsch wurde als Geiger in das zweite („Ball“-)Hoforchester berufen.
Сент. 1 1. Sept.	В придворный оркестр принят на службу скрипач и композитор Н. Г. Поморский. Придворный хор переименован в Придворную певческую капеллу. В состав итал. оперной труппы вошли рус. певцы Е. Белоградская (служила до 1764 г.) и Г. Марцинкевич.	Der Geiger und Komponist N. G. Pomorski wurde in die Hofkapelle berufen. Der Hofchor wurde in „Hofsängerkapelle“ umbenannt. Zur italienischen Operntruppe gehörten die russischen Sänger J. Belogradskaja (bis 1764) und G. Marzinkewitsch.
1764 Февр. Febr.  Лето Sommer	Д. С. Бортнянский выступил в роли Адмета в опере Г. Раупаха «Альцеста». В Петербург прибыла франц. оперная труппа во главе с актером и музыкантом П. Рено.	D. S. Bortnjanski trat als Admet in G. Raupachs Oper „Alceste“ auf.  Eine französische Operntruppe unter der Leitung des Schauspielers und Musikers P. Renaud trifft in St. Petersburg ein.

<p>Окт.</p> <p>1766</p> <p>Апр. April</p> <p>Сент. 22 22. Sept.</p> <p>Дек. 12 12. Dez.</p>	<p>Танцовщик Т. Бубликов направлен в Вену для совершенствования в танцевальном искусстве (находился там до 1766 г.). Начало деятельности театральной труппы в Омске. Организация музыкальных классов при Академии художеств в Петербурге. В музыкальные классы при Академии художеств поступил П. А. Скоков. И. Е. Хандошкин начал преподавать игру на скрипке в музыкальных классах Академии художеств. Приезд в Россию итал. певицы Т. Колонна.</p> <p>Указ о публичных спектаклях в придворном театре в Петербурге в течение летнего сезона.</p> <p>В Петербург прибыл итал. композитор Б. Галуппи, занявший должность придворного капельмейстера (служил до сент. 1768 г.). Указ о назначении В. И. Бибикова директором Российского театра.</p>	<p>Der Tänzer T. Bublikow wurde nach Wien geschickt, um seine Tanzkünste zu verbessern (er blieb dort bis 1766).</p> <p>Die Gründung der Theatergruppe in Omsk. Organisation von Musikkursen an der Akademie der Künste in St. Petersburg.</p> <p>P. A. Skokow trat in die Musikklasse der Akademie der Künste ein.</p> <p>I. J. Chandoschkin begann, das Geigenspiel in den Musikklassen der Akademie der Künste zu unterrichten.</p> <p>Ankunft der italienischen Sängerin T. Colonna in Russland.</p> <p>Dekret über öffentliche Aufführungen im Hoftheater in St. Petersburg während der Sommersaison.</p> <p>Der italienische Komponist B. Galuppi traf in St. Petersburg ein und übernahm den Posten des Hofkapellmeisters (er diente bis September 1768).</p> <p>Dekret über die Ernennung von W. I. Bibikow zum Direktor des Russischen Theaters.</p>
<p>1766</p> <p>Окт. 13 13. Okt.</p>	<p>Открытие театра в Новгороде. Отъезд М. С. Березовского в Италию для совершенствования в музыкальном искусстве. Утвержден «Стат всем принадлежащим к театру людям».</p>	<p>Eröffnung des Theaters in Nowgorod. M.S. Beresowskis Abreise nach Italien, um sich in der Kunst der Musik zu verbessern.</p> <p>Genehmigung des „Statuts für alle Mitglieder des Theaters“.</p>
<p>Дек. 20 20. Dez.</p>	<p>Основание дирекции имп. театров и назначение И. П. Елагина директором придворных театров и музыки. Родился С. А. Дегтярев. В. Ф. Трутовский произведен в камер-музыканты на</p>	<p>Die Gründung der Direktion der kaiserlichen Theater und die Ernennung von I. P. Elagin zum Direktor der Hoftheater und der Musik.</p> <p>S. A. Degtjarew wird geboren. W. F. Trutowski wurde als Hoflautenspieler zum Kammermusiker befördert.</p>



	<p>должность придворного лютниста. Приезд в Россию итал. балетмейстера Г. Анджолини (находился на придворной службе до 1772 г.).</p>	<p>Ankunft des italienischen Ballettmeisters G. Angiolini in Russland (er stand bis 1772 im Dienst des Hofes).</p>
<p>1767 Янв. 9 9. Jan.</p> <p>Янв. 12 12. Jan.</p>	<p>Распоряжение дирекции имп. театров о назначении пожизненной пенсии в размере 1500 р. в год придворному лютнисту Т. Белоградскому. Распоряжение дирекции о назначении «особого жалованья» придворному концертмейстеру Л. Мадонису и камер-музыканту В. Ф. Трутовскому. Е. И. Фомин зачислен в музыкальные классы при Академии художеств. Певец Е. Г. Сечкарев начал преподавать в Академии художеств (работал до 1770 г.)</p>	<p>Anordnung der Direktion der kaiserlichen Theater über die Bewilligung einer lebenslangen Rente von 1500 Rubel pro Jahr für den Hoflautenspieler T. Belogradski.</p> <p>Anordnung der Direktion über die Ernennung eines „Sondergehalts“ für den Hofkonzertmeister L. Madonis und den Kammermusiker W. F. Trutowski.</p> <p>J. I. Fomin schrieb sich für den Musikunterricht an der Akademie der Künste ein. Der Sänger J. G. Setschkarew beginnt seine Lehrtätigkeit an der Akademie der Künste (er arbeitet bis 1770).</p>
<p>ок. 1768 etwa 1768</p>	<p>Приезд в Россию нем. композитора и дирижера С. Жоржа (Георге).</p>	<p>Ankunft des deutschen Komponisten und Dirigenten S. Georges (George) in Russland.</p>
<p>1768</p>	<p>Г. Ф. Раупах возвратился в Петербург и назначен капельмейстером и композитором балетной музыки (служил до 1778 г.). В Петербург прибыл итал. композитор Т. Траэтта, приглашенный на должность придворного капельмейстера (служил до 1775 г.). Итал. балетмейстер Ф. Морелли поступил на придворную службу. Отъезд в Италию Д. С. Бортнянского для совершенствования в музыкальном искусстве.</p>	<p>G. F. Raupach kehrte nach St. Petersburg zurück und wurde zum Kapellmeister und Komponisten von Ballettmusik ernannt (er diente bis 1778). Der italienische Komponist T. Traetta traf in St. Petersburg ein und wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er diente bis 1775).</p> <p>Der italienische Ballettmeister F. Morelli trat in den Dienst des Hofes.</p> <p>Abreise nach Italien von D. S. Bertnjanski, um sich in der Kunst der Musik zu verbessern.</p>
<p>1769 Июль 12 12. Juli</p>	<p>Родился композитор А. Н. Титов.</p>	<p>Der Komponist A. N. Titow wird geboren.</p>
<p>1770</p>	<p>Родился композитор Д. Н. Кашин. Родился композитор С. Н. Титов.</p>	<p>Der Komponist D. N. Kaschin wird geboren. Der Komponist S. N. Titow wird geboren.</p>

1771 Май 1 1. Mai	Певец и актер В. М. Черников принят в рус. труппу имп. театров.	Der Sänger und Schauspieler W. M. Tschernikow wurde in die russische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen.
Май 15 15. Mai	М. С. Березовский получил звание академика Болонской филармонической академии.	M. S. Beresowski wurde der Titel eines Akademikers der Philharmonischen Akademie von Bologna verliehen.
Дек. 14 14. Dez.	Нем. скрипач Ф. Тиц принят на службу в первый придворный оркестр.	Der deutsche Geiger F. Tietz wird in die erste Hofkapelle berufen.
Дек. Dez.	Приезд в Петербург англ. оперной труппы во главе с импресарио Фишером.	Ankunft der englischen Operntruppe unter der Leitung von Impresario Fisher in St. Petersburg.
1772 Май 1 1. Mai	В придворную рус. труппу принят певец И. П. Петров.  Х. Вевер начал нотопечатание в Университетской типографик в Москве. Учреждение первого в России Музыкального клуба (просуществовал до 1777 г.).	Der Sänger I. P. Petrow wurde in das Hofensemble der russischen Theatergruppe aufgenommen. Ch. Wever begann mit dem Notendruck in der Universitätsdruckerei in Moskau.  Gründung des ersten Musikvereins in Russland (bestand bis 1777).
1773 Янв. 9 9. Jan.	В Москве открыта первая музыкальная школа (основатели — И. и М. Керцелли).	Die erste Musikschule wird in Moskau eröffnet (I. und M. Kerzelli sind die Gründer).
Июнь 1 1. Juni	Скрипач Л. П. Ершов принят на службу во второй придворный оркестр. Выход из печати «Клавикордной школы» Г. С. Лелейна (пер. с нем. студента Московского университета Ф. Гоблитца).	Der Geiger L. P. Jerschow wurde für den Dienst in der zweiten Hofkapelle angenommen.  Die Veröffentlichung von G. S. Leleins „Klavichordschule“ (aus dem Deutschen übersetzt von F. Goblitz, einem Studenten der Moskauer Universität).
1773 Авг. 14 14. Aug.	В. А. Пашкевич получил место преподавателя пения в музыкальных классах Академии художеств (служил . до окт. 1774 г.). В Петербург прибыла новая франц. оперная труппа. Композитор И. Керцелли занял место капельмейстера оркестра в театре на Знаменке в Москве.	W. A. Paschkewitsch erhält eine Stelle als Gesangslehrer in den Musikklassen der Akademie der Künste (er dient bis Oktober 1774).  Eine neue französische Operntruppe kommt nach St. Petersburg. Der Komponist I. Kerzelli wird Kapellmeister des Orchesters am Snamenka Theater in Moskau.

	<p>В певческую школу графа Шереметева принят С. Дегтярев.</p> <p>В Livorno (Италия) в театре «Сан-Себастьяно» поставлена опера М. С. Березовского «Демофонт».</p>	<p>S. Degtjarew wurde in die Gesangsschule des Grafen Scheremetew aufgenommen.</p> <p>In Livorno (Italien) wurde im Theater „San Sebastiano“ die Oper „Demophon“ von M. S. Beresowski aufgeführt.</p>
<p>1774 Нояб.- дек. Nov.- Dez.</p>	<p>Вышел из печати первый в России нотный журнал «Музыкальные увеселения» (Москва).</p> <p>В Петербург из Италии возвратился М. С. Березовский.</p> <p>На обучение в школу графа Шереметева принята П. Ковалева (Жемчугова).</p> <p>В Петербург прибыл итал. скрипач А. Лолли (находился на придворной службе до 1777 г.).</p> <p>Место учителя игры на клавесине в Академии художеств занял М. Бунин, учитель Е. И. Фомина и П. А. Скокова (преподавал до 1777 г.).</p> <p>Ф. Морелли поступил учителем танцев в Московский университет (служил до 1779 г.).</p>	<p>Die erste russische Notenzeitschrift „Musikalische Unterhaltungen“ (Moskau) erscheint.</p> <p>M. S. Beresowski kehrte aus Italien nach St. Petersburg zurück.</p> <p>P. Kowalewa (Schemtschugowa) wurde in die Schule des Grafen Scheremetew aufgenommen.</p> <p>Der italienische Geiger A. Lolli kam nach St. Petersburg (er war bis 1777 im Dienst des Hofes).</p> <p>Die Stelle des Cembalolehrers an der Akademie der Künste übernahm M. Bunin, Lehrer von J. I. Fomin und P. A. Skokow (er lehrte bis 1777).</p> <p>F. Morelli trat als Tanzlehrer in die Moskauer Universität ein (bis 1779).</p>
<p>1775 Янв. 1. 1. Jan.</p>	<p>В первый оркестр принят нем. скрипач и композитор О. Э. Тевес (ум. в Петербурге в 1800 г.).</p>	<p>Der deutsche Geiger und Komponist O. E. Tewes (gest. 1800 in St. Petersburg) wurde in das erste Orchester aufgenommen.</p>
<p>Авг.—дек. Aug.—Dez.</p>	<p>Гастроли в Москве франц. оперной труппы.</p>	<p>Tournee des Französischen Opernhauses in Moskau.</p>
<p>Между 1775 и 1780 Zwischen 1775 und 1780</p>	<p>Приезд в Россию чеш. композитора и пианиста И. Прача (ум. в Петербурге в 1818 г.).</p>	<p>Ankunft des tschechischen Komponisten und Pianisten I. Pratsch in Russland (gest. 1818 in St. Petersburg).</p>
<p>1778 Июнь Juni</p> <p>Нояб. 26 26. Nov.</p>	<p>Приезд в Петербург итад. композитора Дж. Паизиелло, приглашенного на должность придворного капельмейстера.</p> <p>В Венеции, в театре «Сан-Бенедетто» исполнена опера Д. С. Бортнянского «Креонт».</p>	<p>Ankunft des italienischen Komponisten G. Paisiello in St. Petersburg, der auf den Posten des Hofkapellmeisters berufen wird.</p> <p>In Venedig, im Theater „San Benedetto“, wurde die Oper „Creonte“ von D. S. Bortnjanski aufgeführt.</p>

	<p>Открытие в Москве «вольного» театра М. Меддокса (на Знаменке). Вышел из печати сборник В. Ф. Трутовского «Собрание простых русских песен с нотами», ч. 1. Пб.</p> <p>В Петербург возвратился балетмейстер Г. Анджолини (служил до 1779 г.).</p>	<p>Eröffnung des Moskauer „freien“ Theaters M. Meddox (in der Snamenka).</p> <p>W. F. Trutowskis „Sammlung einfacher russischer Lieder mit Noten“, Teil 1, St. Petersburg, ist vergriffen.</p> <p>Der Ballettmeister G. Angiolini kehrte nach St. Petersburg zurück (er diente bis 1779).</p>
<p>1777</p> <p>Янв. 1 1. Jan.</p> <p>Март 22 22. März</p>	<p>Родился С. И. Давыдов.</p> <p>Скончался М. С. Березовский.</p>	<p>S. I. Dawydow wird geboren.</p> <p>M. S. Beresowski ist gestorben.</p>
<p>Нач. апр. Anf. April</p>	<p>В Петербург приехал итал. скрипач Ф. Сартори.</p>	<p>Nach St. Petersburg kam der italienische Geiger F. Sartori.</p>
<p>Весна Frühling</p>	<p>Приезд в Россию итал. певца Дж. Компануччи (ум. в Петербурге в 1782 г.).</p>	<p>Ankunft des italienischen Sängers G. Companucci in Russland (gest. 1782 in St. Petersburg).</p>
<p>Сент. 1 1. Sept.</p>	<p>Назначение Г. Ф. Раупаха руководителем музыкальных классов Академии художеств. Открытие театра в Калуге и Туле.</p> <p>Приезд в Россию нем. клавесиниста, пианиста и композитора И. Г. В. Пальшай (ум. в Петербурге в 1815 г.).</p>	<p>Ernennung von G. F. Raupach zum Leiter der Musikklassen an der Akademie der Künste.</p> <p>Eröffnung des Theaters in Kaluga und Tula.</p> <p>Ankunft des deutschen Cembalisten, Pianisten und Komponisten I. G. W. Palschau (gest. 1815 in St. Petersburg) in Russland.</p>
<p>Дек. 9 9. Dez.</p> <p>Дек. 26 26. Dez.</p>	<p>Первое собрание в Петербурге нового Музыкального («Нового музыкального общества»), просуществовавшего до 1792 г.</p> <p>В Модене (Италия) в придворном театре поставлена опера Д. С. Бортнянского «Квинт Фабий».</p>	<p>Die erste Versammlung des neuen Musikalischen («Neuen Musikalischen Vereins») in Sankt Petersburg, der bis 1792 existierte.</p> <p>In Modena (Italien) wurde im Hoftheater die Oper „Quintus Fabius“ von D. S. Bortnjanski aufgeführt.</p>
<p>1778</p>	<p>Выход из печати II части «Собрания простых русских песен с нотами» В. Ф. Трутовского.</p> <p>Открытие в Москве музыкальной школы для крепостных (основатели—К. и А. Россовские и И. Марцеус). В Петербург прибыл итал. певец, клавеснист и композитор А. Б. Сартори. Учреждение в Петербурге антрепренерами М. Маттео и</p>	<p>Veröffentlichung von Teil II der „Sammlung einfacher russischer Lieder mit Noten“ von W. F. Trutowski.</p> <p>Eröffnung einer Musikschule für Leibeigene in Moskau (gegründet von K. und A. Rossowski und I. Marzeus).</p> <p>Ankunft des italienischen Sängers, Cembalisten und Komponisten A. B. Sartori in St. Petersburg.</p> <p>Gründung einer privaten italienischen Oper in St. Petersburg durch die</p>

<p>ок. etwa 1779</p> <p>1779 Май 19 19. Mai</p>	<p>А. Ореччио частной Итальянской оперы. На должность учителя пения, а также «для сочинения музыки» в Смольный институт принят композитор Дж. Франчискони. Приезд в Петербург итал. певца Х. Арнабольди (Комаскино). В Россию прибыл фравц. скрипач, дирижер и композитор Л. А. Пезибль (ум. в Петербурге в 1781 г.). Постановка оперы Д. С. Бортнянского «Алкид» в театре «Сан-Самуэль» в Венеции. В московском театре Меддокса начал службу скрипач и композитор М. М. Соколовский.</p> <p>Итал. композитор и скрипач К. Каноббио прибыл в Петербург и поступил в первый придворный оркестр.</p>	<p>Unternehmer M. Matteo und A. Oreccio. Der Komponist G. Francesconi wurde als Lehrer für Gesang und «zum Komponieren von Musik» in das Smolny-Institut aufgenommen.</p> <p>Ankunft des italienischen Sängers Ch. Arnaboldi (Comaschino) in St. Petersburg. L. A. Paisible (gest. 1781 in St. Petersburg), ein deutscher Geiger, Dirigent und Komponist, trifft in Russland ein. Aufführung der Oper „Alcide“ von D. S. Bortnjanski im Theater „San Samuel“ in Venedig.</p> <p>Der Violinist und Komponist M. M. Sokolowski begann seinen Dienst am Meddoux-Theater in Moskau.</p> <p>Der italienische Komponist und Geiger C. Canobbio kam nach St. Petersburg und wurde Mitglied des ersten Hoforchesters.</p>
<p>Май 21 21. Mai</p>	<p>Указ об увольнении директора имп. театров и музыки И. П. Елагина и о назначении на его место В. И. Бибикова.</p>	<p>Dekret über die Entlassung des Direktors der Kaiserlichen Theater und Musik, I. P. Elagin, und die Ernennung von W. I. Bibikow als seinen Nachfolger.</p>
<p>Июнь 29 29. Juni</p>	<p>Дебют П. Жемчуговой в театре Шереметева в Кускове (в опере Гретри «Испытание дружбы»).</p> <p>Начало деятельности в Петербурге «вольного» театра К. Книппера в здании Деревянного театра на Царицыном лугу. Трушу возглавил И. А. Дмитриевский, музыкальную часть— В. А. Пашкевич.</p> <p>В труппу театра Книппера приняты актеры и певцы А. М. Крутицкий, Анна Крутицкая, Я. Колмаков.</p> <p>Выход из печати III части «Собрания русских простых</p>	<p>Debüt von P. Schemtschugowa am Scheremetew-Theater in Kuskowo (in Gretrys Oper „Die Freundschaft auf der Probe“).</p> <p>Der Beginn des „freien“ Theaters von K. Knipper in St. Petersburg im Gebäude des Holztheaters auf der Zarizyny-Wiese. Die Truppe wurde von I. A. Dmitrewski geleitet, der musikalische Teil von W. A. Paschkewitsch.</p> <p>Die Schauspieler und Sänger A. M. Krutziki, Anna Krutzikaja und J. Kolmakow wurden in die Theatertruppe von Knipper aufgenommen. Veröffentlichung von Teil III der „Sammlung russischer einfacher Lieder mit Noten“ von W. F. Trutowski.</p>

	<p>песен с нотами» В. Ф. Трутовского.</p> <p>Д. С. Бортнянский возвратился из Италии в Петербург и получил место капельмейстера Придворной певческой капеллы.</p> <p>Для совершенствования музыкального образования в Италию направлен П. А. Скоков.</p> <p>А. Б. Сартори получил должность учителя музыки и капельмейстера в Академии художеств.</p>	<p>D. S. Bortnjanski kehrte aus Italien nach St. Petersburg zurück und wurde zum Kapellmeister der Hofkapelle ernannt.</p> <p>P. A. Skokow wurde nach Italien geschickt, um die musikalische Ausbildung zu verbessern.</p> <p>A. B. Sartori erhielt die Stelle eines Musiklehrers und Kapellmeisters an der Akademie der Künste.</p>
<p>конец Ende 1779?</p> <p>ок. etwa 1780</p> <p>1780 Февр. 26 26. Febr.</p>	<p>В Россию приехала итал. певица А. Давиа (де Бернуччи; находилась на службе в Петербурге до авг. 1787 г.).</p> <p>В Россию прибыл издатель и композитор-любитель Б. Т. Брейткопф (ум. в Петербурге в 1820 г.).</p> <p>Пожар в театре Меддокса в Москве, уничтоживший здание и театральное имущество.</p>	<p>Die italienische Sängerin A. Davia (de Bernucci; sie stand bis August 1787 im Dienst von St. Petersburg) kam nach Russland.</p> <p>Der Verleger und Amateurkomponist B. T. Breitkopf (gest. 1820 in St. Petersburg) kommt nach Russland.</p> <p>Ein Brand im Meddox-Theater in Moskau, bei dem das Gebäude und das Eigentum des Theaters zerstört wurden.</p>
<p>Март 16 16. März</p>	<p>В придворный оркестр принят скрипач И. Ф. Яблочкин, ученик И. Е. Хандошкина.</p>	<p>Der Violinist I. F. Jablotschkin, ein Schüler von I. E. Chandoschkin, wurde in das Hoforchester aufgenommen.</p>
<p>Июль Juli</p> <p>Лето Sommer</p>	<p>Набор в театр Меддокса новых актеров и актрис.</p> <p>Прибытие в Петербург новой франц. труппы «Les petits comédiens du Bois de Boulogne».</p>	<p>Anwerbung neuer Schauspieler und Schauspielerinnen für das Meddox-Theater.</p> <p>Ankunft einer neuen französischen Truppe „Les petits comédiens du Bois de Boulogne“ in St. Petersburg.</p>
<p>Осень Herbst Дек. 30 30. Dez.</p>	<p>В Петербург приехал нем. кларнетист И. Вер.</p> <p>Открытие Нового здания театра Меддокса — Петровского театра в Москве.</p> <p>И. Прач начал преподавать фортепиано в Смольном институте (находился в этой должности до 1795 г.).</p> <p>Открытие театра в Вологде.</p> <p>В Петербург прибыл итал. композитор и капельмейстер Ф. Торелли (находился на</p>	<p>Der deutsche Klarinettist J. Bähr kam nach St. Petersburg.</p> <p>Eröffnung des neuen Gebäudes des Meddox-Petrowski-Theaters in Moskau.</p> <p>I. Pratsch begann, am Smolny-Institut Klavier zu unterrichten (er blieb in dieser Position bis 1795).</p> <p>Eröffnung des Theaters in Wologda.</p> <p>Der italienische Komponist und Kapellmeister F. Torelli kam nach St.</p>

	<p>придворной службе до 1783 г.). В итал. труппу имп. театров принят певец Дж. Б. Ристори (служил до 1789 г.).</p> <p>В Петербург возвратился скрипач А. Лолли (находился на службе до 1783 г.). В Россию прибыл чеш. композитор и фаготист А. Булландт (ум. в Петербурге в 1821 г.). С. Жорж получил место дирижера Петровского театра (находился на службе до 1782 г.). В Москву прибыл нем. виолончелист и контрабасист И. Г. Фациус; поступил в оркестр графа Н. П. Шереметева.</p>	<p>Petersburg (er war bis 1783 im Dienst des Hofes). Der Sänger G. B. Ristori wurde in die italienische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen (er diente bis 1789). Der Geiger A. Lolli kehrte nach St. Petersburg zurück (er war bis 1783 im Dienst). Der tschechische Komponist und Fagottist A. Bullandt (gest. 1821 in St. Petersburg) kommt nach Russland. S. Georges bekam eine Stelle als Kapellmeister des Petrowski-Theaters (er war bis 1782 in diesem Dienst). Der deutsche Cellist und Kontrabassist I. G. Fazius kommt nach Moskau und wird Mitglied des Orchesters von Graf N. P. Scheremetew.</p>
<p>1780-1783 1781 Апр. 30 30. April</p>	<p>Деятельность театральной труппы в Харькове.</p> <p>Указ Екатерины II о возобновлении контракта с Дж. Паизиелло еще на 4 года.</p>	<p>Aktivitäten der Theatergruppe in Charkow.</p> <p>Dekret von Katharina II. über die Verlängerung des Vertrags mit G. Paisiello um weitere 4 Jahre.</p>
<p>Нояб. Nov.</p> <p>1782 Кон. янв. или нач. февр. Ende Jan. oder Anf. Febr.</p>	<p>В Петербург прибыл нем. контрабасист И. Кемпфер. На службу в Петровский театр поступил итал. композитор А. Галетти (ум. в Москве в 1793 г.). В Петербурге концертировали итал. скрипач и композитор Дж. Б. Виотти и его учитель Г. Пуньяни. Выход из печати «Собрания наилучших Российских песен», изданных Ф. Мейером.</p> <p>Исполнение в Неаполе кантаты П. Скокова по случаю прибытия вел. кн. Павла Петровича.</p>	<p>Der deutsche Kontrabassist I. Kempfer trifft in St. Petersburg ein. Der italienische Komponist A. Galetti (gest. 1793 in Moskau) wird Mitglied des Petrowski-Theaters. Der italienische Geiger und Komponist G. B. Viotti und sein Lehrer G. Pugnani gaben Konzerte in St. Petersburg. Veröffentlichung der „Sammlung der besten russischen Lieder“, herausgegeben von F. Meyer. Aufführung der Kantate von P. Skokow in Neapel anlässlich der Ankunft des Großfürsten Paul Petrowitsch.</p>
<p>Осень Herbst</p>	<p>Е. И. Фомин окончил Академию художеств и направлен в Болонскую</p>	<p>J. I. Fomin schloss die Akademie der Künste ab und wurde an die Musikakademie von Bologna</p>

<p>1782-1783 1783 Апр. 26 26. Apr.</p>	<p>Академию музыки для совершенствования. В Петербурге издан труд Дж. Паизиелло «Правила хорошем аккомпанемента на клавесине», поев. вел. кн. Марии Федоровне на итал. языке. Начало деятельности валторниста С. Д. Карелина как мастера музыкальных инструментов. Ф. Морелли занял место балетмейстера в Петровском театре в Москве (служил до 1796 г.). Приезд в Россию скрипача и композитора И. Ярновича (Жарновика; ум. в Петербурге в 1804 г.). В Петербург возвратился на службу балетмейстер Г. Анджолинн (работал до 1786 г.). Деятельность в Москве нем. композитора М. Стабингера. Указ о проведении концертов и спектаклей в Царском Селе.</p>	<p>geschickt, um seine Fähigkeiten zu verbessern.</p> <p>G. Paisiellos Werk «Regeln der guten Begleitung auf dem Cembalo», das der Großfürstin Maria Fjodorowna gewidmet ist, wurde in St. Petersburg in italienischer Sprache veröffentlicht.</p> <p>Der Beginn der Tätigkeit des Hornisten S. D. Karelin als Meister der Musikinstrumente.</p> <p>F. Morelli übernahm die Stelle des Ballettmeisters am Petrowski-Theater in Moskau (er diente bis 1796).</p> <p>Ankunft des Violinisten und Komponisten I. Jarnowitsch (Scharnowik; gestorben 1804 in St. Petersburg) in Russland. Der Ballettmeister G. Anjolinin kehrte nach St. Petersburg zurück, um dort Dienst zu tun (er arbeitete bis 1786).</p> <p>Aktivitäten des deutschen Komponisten M. Stabinger in Moskau.</p> <p>Dekret über die Veranstaltung von Konzerten und Theaterstücken in Zarskoje Selo.</p>
<p>Май 10 10. Mai</p>	<p>В первый придворный оркестр приняты скрипач Д. Яриович и кларнетист И. Вер (служил до 1790 г.).</p>	<p>Der Geiger D. Jariowitsch und der Klarinettist J. Bähr (diente bis 1790) wurden in die erste Hofkapelle aufgenommen.</p>
<p>Май 21 21. Mai</p>	<p>В Москве на Рогожском поле открыт новый «воксал», где летом устраивались театральные представления труппы Петровского театра.</p>	<p>In Moskau wurde auf dem Rogoscher Feld ein neuer „Voxal“ eröffnet, in dem im Sommer Theateraufführungen der Petrowski-Theatertruppe stattfanden.</p>
<p>Июль 12 12. Juli</p>	<p>Указ об учреждении Театрального комитета «для управления придворными и городскими театрами и музыкой».</p>	<p>Dekret über die Einrichtung des Theaterausschusses „zur Verwaltung der Hof- und Stadttheater und der Musik“.</p>
<p>Июль 17 17. Juli</p>	<p>Указ об увольнении директора театров и музыки В. И. Бибикова.</p>	<p>Dekret über die Entlassung des Direktors für Theater und Musik W. I. Bibikow.</p>
<p>Авг. 16 16. Aug.</p>	<p>Постановление Театрального комитета о назначении</p>	<p>Beschluss des Theaterausschusses über die Ernennung von</p>



	инспекторами театров: Российского — И. Дмитревского, Французского — А. Флоридора, Немецкого — К. Фиала, Итальянской оперы-буффа — В. Маркетти; инспектором музыки — Дж. Паизиелло.	Theaterinspektoren: Russisch - I. Dmitrewski, Französisch - A. Floridor, Deutsch - K. Fiala, Italienische Opera- Buffa - V. Marchetti; Inspektor der Musik - J. Paisiello.
Авг. 19 19. Aug.	Постановление комитета о назначении Дж. Паизиелло инспектором Итальянской оперы, «как буфф, так и серьезной».	Beschluss des Komitees zur Ernennung von G. Paisiello zum Inspektor der italienischen Oper, „sowohl buffa als auch seria“.
Авг. 23 23. Aug.	В. А. Пашкевич получил звание камер-музыканта и переведен на службу в первый придворный оркестр.	W. A. Paschkewitsch wurde zum Kammermusiker befördert und in die erste Hofkapelle versetzt.
Сент. 1 1. Sept.	Певец и актер М. Я. Волков принят в рус. труппу имп. театров.	Der Sänger und Schauspieler M. J. Wolkow wurde in die russische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen.
Сент. 24 24. Sept.	Открытие в Петербурге Большого, или Каменного театра.	Eröffnung des Bolschoi oder Steinernes Theater in St. Petersburg.
Окт. 24 24. Okt.	Указ о назначении кн. Н. А. Голицына заведующим музыкальной частью и оркестрами; И. С. Мятлева — заведующим Итальянской оперой и балетом; А. В. Олсуфьева — Российским театром.	Dekret zur Ernennung von Fürst N. A. Golizyn zum Leiter der Musik und der Orchester; I. S. Mjatlew zum Leiter der Italienischen Oper und des Balletts; A. W. Olsufjew zum Leiter des Russischen Theaters.
Окт.	Открытие театра и театрального пансиона при Московском воспитательном доме (директор — Э. Ванжура).	Eröffnung eines Theaters und einer Theaterpension im Moskauer Waisenhaus (Direktor - E. Wanschura).
Дек. 28 28. Dez.	Композитор А. Сапиенца получил место учителя пения в петербургском Театральном училище (преподавал до 1785 г.)	Der Komponist A. Sapienza erhält eine Stelle als Gesangslehrer an der St. Petersburger Theaterschule (er unterrichtet bis 1785)
1783	М. Керцелли и А. Диль основали в Москве музыкальную школу. А. Булландт (Бюлан) принят в придворный оркестр как фаготист. Скрипач Ф. Сартори поступил в оркестр Петровского театра (служил до 1787 г.)	M. Kerzelli und A. Diehl gründen eine Musikschule in Moskau. A. Bulandt (Bjulan) wird als Fagottist in die Hofkapelle aufgenommen. Der Geiger F. Sartori wird Mitglied des Orchesters des Petrowski-Theaters (bis 1787).

<p>1784 Янв. 1 1. Jan.  Март 1 1. März</p>	<p>Пианист и композитор барон Э. Ванжура получил место музы кального руководителя в Московском воспитательном доме.</p> <p>И. Прач получил место «преподавателя клавикордов в Театральном училище в Петербурге.</p> <p>Итал. композитор Дж. Сарти приглашен в Петербург на должность придворного капельмейстера.</p>	<p>Der Pianist und Komponist Baron E. Wanschura wird zum Musikdirektor des Moskauer Waisenhauses ernannt.</p> <p>I. Pratsch erhielt eine Stelle als „Lehrer für Clavichord an der Theaterschule in St. Petersburg“.</p> <p>Der italienische Komponist G. Sarti wurde als Hofkapellmeister nach St. Petersburg eingeladen.</p>
<p>Март 10 10. März</p>	<p>Указ о прибавке жалования российским актерам и актрисам.</p>	<p>Dekret über die Erhöhung der Gehälter russischer Schauspieler und Schauspielerinnen.</p>
<p>Май 1 1. Mai</p>	<p>Указ о проведении спектаклей в Петербурге в летний период (с мая по сентябрь); «...играть на Малом театре в воскресенье — российским, в среду — немецким, в четверг — французским актерам, в субботу же на Каменном театре или итальянскую или российскую комическую оперу».</p>	<p>Dekret über die Abhaltung von Aufführungen in St. Petersburg in der Sommerzeit (von Mai bis September); „...im Maly-Theater am Sonntag russische, am Mittwoch deutsche, am Donnerstag französische Schauspieler, am Samstag im Steintheater italienische oder russische komische Oper zu spielen“.</p>
<p>Май Mai Сент. Sept.</p>	<p>Приезд в Петербург итал. певицы Л. Р. Тоди.</p> <p>Указ о проведении спектаклей в Петербурге с 15 сентября: «представлять... на Каменном театре оперы, во вторник итальянские, а в пятницу российские; на Деревянном — комедии и трагедии, в среду немецкие, в четверг французские, в понедельник же, в рассуждении при дворе учрежденного спектакля, если понадобится для публики, представлять по очереди французским и немецким труппам, поелику российские имеют в каждую неделю два спектакля».</p>	<p>Ankunft des italienischen Sängers L. R. Todi in St. Petersburg.</p> <p>Dekret über die Abhaltung von Aufführungen in St. Petersburg ab 15. September: „zu präsentieren ... im Steinernen Theater - Opern, dienstags italienische und freitags russische; im Hölzernen Theater - Komödien und Tragödien, mittwochs deutsche, donnerstags französische, montags, in Anbetracht der am Hofe eingerichteten Aufführung, wenn es für das Publikum notwendig ist, abwechselnd französische und deutsche Truppen zu präsentieren, da die russischen in jeder Woche zwei Aufführungen haben“.</p>

Сент. 24 24. Sept.	В первый придворный оркестр принят итал. скрипач Ф. Тарди (ум. в Петербурге в 1818 г.).	Der italienische Geiger F. Tardi (gest. 1818 in St. Petersburg) wurde in die erste Hofkapelle aufgenommen.
Нояб. 1 1. Nov.	Итал. балетмейстер Дж. Канциани получил место учителя танцев в петербургском Театральном училище.	Der italienische Ballettmeister G. Canziani erhielt eine Stelle als Tanzlehrer an der Theaterschule in St. Petersburg.
Нояб. Nov.	Э. Ванжура назначен инспектором музыкальных классов при Петровском театре в Москве. В Россию прибыл итал, композитор Дж. Астаритта и получил место капельмейстера Петровского театра в Москве.	E. Wanschura wurde zum Inspektor der Musikklassen am Petrowski-Theater in Moskau ernannt.  Der italienische Komponist G. Astaritta kam nach Russland und wurde zum Kapellmeister des Petrowski-Theaters in Moskau ernannt.
1785 Февр. 20 20. Febr.	Камер-музыкант И. Е. Хандошкин назначен на должность «начальника Екатеринославской Академии музыки», которую собирался открыть кн. Г. А. Потемкин.	Der Kammermusiker I. J. Chandoschkin wurde zum „Leiter der Jekaterinoslawer Musikakademie“ ernannt, die von Fürst G. A. Potjomkin eröffnet wurde.
Апр. 2 2. April	Скрипач А. М. Сыромятников занял должность камер-музыканта, вместо И. Хандошкина.	Der Geiger A. M. Syromjatnikow übernahm den Posten des Kammermusiklers anstelle von I. Chandoschkin.
Сент. 26 26. Sept.	В итал. оперную труппу в Петербурге принят певец Л. Маркези (Маркезини; находился на службе до 1787 г.).	Der Sänger L. Marchesi (Marchesini; er war bis 1787 im Dienst) wurde in die italienische Operntruppe in St. Petersburg aufgenommen.
Окт.	В Петербурге вышел из печати «Музыкальный журнал для дам» Э. Ванжуры («Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dedié aux dames, par B. W. amateur»).	Das „Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dedié aux dames, par B. W. amateur“ von E. Wanschura wurde in St. Petersburg veröffentlicht.
Нояб. 29 29. Nov.	Е. И. Фомин получил звание «иностранного маэстро композитора» Болонской филармонической академии. Композитор Ф. Тиц назначен учителем музыки вел. кн. Александра Павловича.	J. I. Fomin wird von der Philharmonischen Akademie in Bologna der Titel „ausländischer Maestro-Komponist“ verliehen. Der Komponist F. Tietz wurde zum Musiklehrer des Großfürsten Alexander Pawlowitsch ernannt.

1786 Янв. 2 2. Jan.	Приезд в Петербург франц. балетмейстера Ш. Ле Пика.	Ankunft des französischen Ballettmeisters Ch. Le Pic in St. Petersburg.
Янв. 15 15. Jan.	Открытие театра Эрмитажа в Петербурге.	Eröffnung des Eremitage-Theaters in St. Petersburg.
Февр. 14 14. Febr.	Указ о назначении «управляющим зрелищами и музыкою» С. Ф. Стрекалова, а Российским театром—В. И. Бибикова.	Dekret über die Ernennung von S. F. Strekalow zum „Leiter für Unterhaltung und Musik“ und des Russischen Theaters - W. I. Bibikow.
Апр. 1 1. Apr.  Весна Frühling	Итал. музыкант Ф. Далль'Окка принят в первый придворный оркестр в качестве виолончелиста (служил до авг. 1787 г; ум. в Петербурге в 1841 г.). В Россию прибыл итал. оперный либреттист Ф. Лоретта, последний из придворных поэтов (ум. в Петербурге в 1801 г.).	Der italienische Musiker F. Dall'Occa wurde als Cellist in das erste Hoforchester aufgenommen (er diente bis August 1787 und starb 1841 in St. Petersburg).  Der italienische Opernlibrettist F. Loretta, der letzte der Hofdichter (gestorben 1801 in St. Petersburg), kam nach Russland.
Осень Herbst Нояб. 18 18. Nov.	В Петербург из Италии возвратился Е. И. Фомин. Окончивший петербургское Театральное училище танцовщик И. И. Вальберх принят солистом в балетную труппу. В Россию прибыл О. А. Козловский и вступил в русскую армию, под командование кн. Г. А. Потемкина. Дж. Сартти возглавил капеллу кн. Г. А. Потемкина. Композитор и дирижер Дж. Астаритта прибыл в Петербург из Москвы.	J. I. Fomin kehrte aus Italien nach St. Petersburg zurück. Der Tänzer I. I. Walberch, Absolvent der St. Petersburger Theaterschule, wurde als Solist in die Ballettkompanie aufgenommen.  O. A. Koslowski kam in Russland an und trat in die russische Armee ein, die unter dem Kommando von Fürst G. A. Potjomkin stand.  G. Sarti leitete die Kapelle des Fürsten G. A. Potjomkin. Der Komponist und Dirigent G. Astaritta traf aus Moskau in St. Petersburg ein.
1787 Янв. 27 27. Jan.	Исполнение в Неаполе, в доме кн. П. М. Скавроиского кантаты П. Скокова «L'Asilo d'amore («Убежище любви»), на текст П. Метастазियो.	Aufführung der Kantate „L'Asilo d'amore“ („Heiligtum der Liebe“) von P. Skokow nach einem Text von P. Metastasio in Neapel im Haus des Fürsten P. M. Skawroiski.
Февр. 1 1. Febr.	Скрипач Л. П. Ершов назначен капельмейстером на придворных балах.	Der Violinist L. P. Jerschow wurde zum Kapellmeister bei Hofbällen ernannt.
Март	Открытие М. Стабингером музыкальной школы в Москве.	M. Stabinger eröffnet Musikschule in Moskau.

Март 15 15. März	Дж. Каициани получил место придворного балетмейстера (находился в должности до 1791 г.).	G. Kaitiani wurde zum Hofballettmeister ernannt (er hatte dieses Amt bis 1791 inne).
Июль 17 17. Juli	Ф. Морелли открыл в Москве частную танцевальную школу.	F. Morelli eröffnete eine private Tanzschule in Moskau.
Сент. 1 1. Sept.	В труппу петербургского Российского театра приняты новые актеры и певцы: Я. Воробьев, А. Воробьева, П. Рябчикова, Вас. Шарапов и Л. Камушков. Открытие театров в Тамбове, Рязани, Воронеже, Иркутске. Выход из печати «Драмматического словаря» (Москва). Композитор и органист А. Евсташио стал капельмейстером Петровского театра в Москве. Д. С. Бортнянский сочинил квинтет для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели. Основание Ф. Сартори музыкального магазина в Саратове и Пензе.	Neue Schauspieler und Sänger werden in das Ensemble des Russischen Theaters St. Petersburg aufgenommen: J. Worobjew, A. Worobjewa, P. Rjabtschikowa, Was. Scharapow und L. Kamuschkow. Eröffnung von Theatern in Tambow, Rjasan, Woronesch und Irkutsk.  Erscheinen des „Dramen Wörterbuchs“ (Moskau). Der Komponist und Organist A. Jewstaschio wurde Kapellmeister des Petrowski-Theaters in Moskau.  D. S. Bortnjanski komponierte ein Quintett für Klavier, Harfe, Violine, Viola da Gamba und Cello.  Gründung des Musikgeschäfts F. Sartori in Saratow und Pensa.
1788 Окт. 24 24. Okt.	В Неаполе, в театре «Сан-Карло», поставлена опера П. А. Скокова «Ринальдо». Е. И. Фомин сочинил оперу «Американцы» на текст И. А. Крылова (поставлена в 1800 г.). В Петербург приехала итал. певица А. Поцци (находилась на службе до 1790 г.).	In Neapel, im Theater „San Carlo“, wurde die Oper „Rinaldo“ von P. A. Skokow aufgeführt. J. I. Fomin komponierte die Oper „Die Amerikaner“ nach einem Text von I. A. Krylow (Aufführung 1800).  Die italienische Sängerin A. Pozzi kam nach St. Petersburg (sie war bis 1790 im Dienst).
1789 Янв. 23 23. Jan.	В Неаполе, в доме кн. П. М. Скавроиского, исполнена кантата П. Скокова, сочиненная по случаю взятия Очакова.	In Neapel wurde im Haus des Fürsten P. M. Skawroiski eine Kantate von P. Skokow aufgeführt, die anlässlich der Gefangennahme von Otschakow komponiert worden war.
Март 1 1. März	В. А. Пашкевич назначен концертмейстером второго придворного оркестра.	W. A. Paschkewitsch wurde zum Konzertmeister der zweiten Hofkapelle ernannt.
Март 3 3. März	Указ о назначении «управляющими зрелищами и музыкой» П. А. Соймонова и	Dekret über die Ernennung von P. A. Soimonow und A. W. Chrapowizki (anstelle von S. F. Strekalow) zu

	А. В. Храповицкого (вместо С. Ф. Стрекалова).	„Leitern des Schauspiels und der Musik“.
Авг. Aug.	Открытие публичного театра в Харькове. В Петербург прибыл итал. композитор Д. Чимароза, приглашенный на должность придворного капельмейстера (находился на службе до 1791 г.). В. М. Черников назначен инспектором рус. оперы. Н. Г. Поморский получил место репетитора рус. труппы имп. театров. В Москву прибыл скрипач и дирижер И. А. Фейер и поступил на службу в капеллу гр. Н. П. Шереметева. Из Италии в Россию возвратился П. А. Скоков и получил место учителя пения в Московской театральной школе.	Eröffnung des öffentlichen Theaters in Charkow. Der italienische Komponist D. Cimarosa traf in St. Petersburg ein und wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er diente bis 1791).  W. M. Tschernikow wurde zum Inspektor der russischen Oper ernannt. N. G. Pomorski bekam einen Platz als Tutor in der russischen Truppe der kaiserlichen Theater. Der Violinist und Dirigent I. A. Feyer kam nach Moskau und schloss sich der Kapelle des Grafen N. P. Scheremetew an. P. A. Skokow kehrte aus Italien nach Russland zurück und erhielt eine Stelle als Gesangslehrer an der Moskauer Theaterschule.
1790 Янв. 29 29. Jan.	Открытие театра в Симбирске. Дебют певицы Е. С. Сандуновой на сцене Эрмитажного театра (в опере «Дианино древо» Мартин-и-Солера).	Eröffnung des Theaters in Simbirsk.  Debüt der Sängerin J. S. Sandunowa auf der Bühne des Eremitage-Theaters (in der Oper „Der Baum der Diana“ von Martin-y-Soler).
Сент. 1 1. Sept.	На придворную службу принят «для участия в концертах и игры в пьесах, идущих в Эрмитаже» франц. арфист Ж. Б. Кардон (до 1793 г.).	Der französische Harfenist J. B. Cardon (bis 1793) wurde in den Dienst des Hofes gestellt, um „an Konzerten teilzunehmen und bei den in der Eremitage stattfindenden Aufführungen zu spielen“.
Окт. 1 1. Okt.	Композитор В. Мартин-и-Солер назначен капельмейстером придворных театров и учителем пения в петербургском Театральном училище (находился на службе до 1794 г.).	Der Komponist W. Martin-y-Soler wurde zum Kapellmeister der Hoftheater und zum Gesangslehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt (er war bis 1794 in diesem Dienst).
Окт. 6 6. Okt.	Указ об уплате В. А. Пашкевичу за музыкальные срчинения и за труды «сверх должности».	Dekret über die Bezahlung von W. A. Paschkewitsch für musikalische Kompositionen und für Arbeit „über den Posten hinaus“.

<p>ок. etwa 1791</p> <p>1791 Февр. Febr. Апр. 28 28. Apr.</p>	<p>Выход из печати сборника Н. Львова — И. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (Пб.). Д. С. Бортнянский сочинил Концертную симфонию для арфы, двух скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота и фортепиано.</p> <p>Возвращение Дж. Сарти на придворную службу в Петербург.</p> <p>Певец И. П. Петров получил должность режиссера рус. оперы, а несколько позже — инспектора петербургского Театрального училища.</p> <p>В рус. труппу имп. театров принята певица Е. С. Сандунова.</p> <p>В Петербург из Киева приехал музыкальный издатель И. Д. Герстенберг (жил в Петербурге до 1796 г.).</p> <p>Н. В. Юсупов назначен директором имп. театров.</p> <p>Праздник в Таврическом дворце по случаю взятия Измаила, на котором впервые был исполнен полонез О. А. Козловского «Гром победы раздавайся» на слова Г. Р. Державина.</p>	<p>Veröffentlichung der Sammlung von N. Lwow - I. Pratsch „Sammlung der russischen Volkslieder mit ihren Stimmen“ (St. Petersburg).</p> <p>D. S. Bortnjanski komponierte die Konzertsymphonie für Harfe, zwei Violinen, Viola da Gamba, Cello, Fagott und Klavier.</p> <p>Rückkehr von G. Sarti in den Hofdienst nach St. Petersburg.</p> <p>Der Sänger I. P. Petrow wurde zum Direktor der russischen Oper und wenig später zum Inspektor der St. Petersburger Theaterschule ernannt. In die russische Truppe der kaiserlichen Theater wurde die Sängerin J. S. Sandunowa aufgenommen.</p> <p>Der Musikverleger I. D. Gerstenberg (der bis 1796 in St. Petersburg lebte) kam aus Kiew nach St. Petersburg.</p> <p>H. W. Jussupow wurde zum Direktor der kaiserlichen Theater ernannt. Fest im Krimpalast anlässlich der Eroberung von Ismail, bei dem erstmals die Polonaise „Donner des Sieges bricht hervor“ von O. A. Koslowski zu den Worten von G. Derschawin aufgeführt wurde.</p>
<p>Май 21 21. Mai</p>	<p>Закрытие Немецкого театра в Петербурге.</p>	<p>Schließung des Deutschen Theaters in St. Petersburg.</p>
<p>Окт. 27 27. Okt.</p>	<p>Указ о назначении И. А. Дмитревского на должность режиссера «над всеми российскими зрелищами».</p> <p>Приезд О. А. Козловского в Петербург.</p> <p>В рус. труппу имп. театров принята певица и актриса М. Айвазова (находилась на службе до 1798 г.).</p>	<p>Dekret zur Ernennung von I. A. Dmitrewski zum Direktor „über alle russischen Schauspiele“.</p> <p>Ankunft von O. A. Koslowski in St. Petersburg.</p> <p>Die Sängerin und Schauspielerin M. Aiwasowa wurde in die russische Truppe des kaiserlichen Theaters aufgenommen (sie war bis 1798 im Dienst).</p>
<p>1792 Нояб. 1 1. Nov.</p>	<p>Открытие нового Музыкального клуба в Петербурге.</p>	<p>Eröffnung eines neuen Musikclubs in Petersburg.</p>

<p>Нояб. Nov.</p> <p>1793</p> <p>Весна Frühling</p>	<p>В Россию прибыл нем. пианист и композитор И. Геслер (ум. в 1822 г. в Москве). Е. И. Фомин сочинил музыку к мелодраме Я. Б. Княжнина «Орфей». Приезд в Петербург итал. театрального художника П. Гонзаги. Ш. Ле Пик получил должность придворного хореографа. В рус. труппу имп. театров принята актриса и певица Е. Кротова.</p> <p>Основание И. Д. Герстенбергом одного из первых русских музыкальных издательств в Петербурге. И. Геслер определен в придворные пианисты к вел. кн. Александру Павловичу. Певец и актер А. М. Крутицкий назначен инспектором рус. труппы в Петербурге.</p>	<p>Der deutsche Pianist und Komponist I. Häßler (gest. 1822 in Moskau) trifft in Russland ein.</p> <p>J. I. Fomin komponierte die Musik zum Melodrama von J. B. Knjaschnins „Orpheus“. Ankunft des italienischen Theaterkünstlers P. Gonsaga in St. Petersburg. Ch. Le Pic wird zum Hofchoreographen ernannt.</p> <p>In die russische Truppe des kaiserlichen Theaters wurde die Schauspielerin und Sängerin J. Krotowa aufgenommen. I. D. Gerstenberg gründete in St. Petersburg einen der ersten russischen Musikverlage.</p> <p>I. Häßler wurde zum Hofpianisten des Großfürsten Alexander Pawlowitsch ernannt. Der Sänger und Schauspieler A. M. Krutizki wurde zum Inspektor der russischen Truppe in St. Petersburg ernannt.</p>
<p>1794</p> <p>Март 11 11. März</p>	<p>В Академия художеств исполнена кантата П. А. Скокова «Торжествуйте, музы, ныне».</p>	<p>In der Akademie der Künste wurde die Kantate von P. A. Skokow „Triumphieret jetzt, Musen“ aufgeführt.</p>
<p>Март März</p> <p>Окт. 1 1. Okt.</p>	<p>В первый придворный оркестр принят скрипач И. Дубровский. Скрипач Л. П. Ершов назначен преподавателем музыки в петербургское Театральное училище. Е. С. Сандунова переехала в Москву, где начала свою деятельность в Петровском театре. В Москву переехал пианист И. Геслер. И. И. Вальберх назначен инспектором балетной труппы и учителем танцев в петербургском Театральном училище.</p>	<p>Der Geiger I. Dubrowski wurde in das erste Hoforchester aufgenommen.</p> <p>Der Violinist L. P. Jerschow wurde zum Musiklehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt.</p> <p>J. S. Sandunowa zog nach Moskau, wo sie ihre Arbeit am Petrowski-Theater aufnahm.</p> <p>Der Pianist I. Häßler zog nach Moskau.</p> <p>I. I. Walberch wurde zum Inspektor der Ballettkompanie und Tanzlehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt.</p>



<p>1795 Авг. 26 26. Aug.</p>	<p>В Россию прибыл итал. контрабасист А. Д. Далль'Окка (ум. в 1833 г. в Петербурге). В Россию прибыл итал. композитор и дирижер К. Поцци.  П. Пинуччи занял место балетмейстера Петровского театра в Москве (служил до 1799 г.). Приезд в Петербург итал. оперной труппы во главе с композитором и дирижером Дж. Асгариттой (в 1799 г. труппа перешла в ведение дирекции имп. театров). А. Сапиенца приглашен учителем пения в Театральное училище (преподавал до конца жизни; ум. в Петербурге в 1829 г.). Издана I часть журнала «Магазин музыкальных увеселений» (Москва). Петербурге вышла из печати «Карманная книга для любителей музыки на 1795 год» (содержит шесть «российских песен» Ф. М. Лубянского). Издан «Музыкальный журнал Итальянского театра в С.-Петербурге» («Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo»...).</p>	<p>Der italienische Kontrabassist A. D. Dall'Occa (gest. 1833 in St. Petersburg) trifft in Russland ein.  Der italienische Komponist und Dirigent C. Pozzi trifft in Russland ein.  P. Pinucci wurde Ballettmeister des Petrowski-Theaters in Moskau (er diente bis 1799).  Ankunft einer italienischen Operntruppe unter der Leitung des Komponisten und Dirigenten G. Asgaritta in St. Petersburg (1799 wurde die Truppe der Leitung der kaiserlichen Theater unterstellt). A. Sapienza wurde eingeladen, an der Theaterschule Gesang zu unterrichten (er unterrichtete bis an sein Lebensende; er starb 1829 in St. Petersburg). Veröffentlichung von Teil I der Zeitschrift „Magazin der Musikunterhaltung“ (Moskau). Das „Taschenbuch für Musikliebhaber von 1795“ (mit sechs „Russischen Liedern“ von F. M. Lubjanski) wurde in St. Petersburg veröffentlicht.  Veröffentlichung der „Musikalischen Zeitschrift des italienischen Theaters in St. Petersburg“ („Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo“...).</p>
<p>1796 Авг. 1 1. Aug.  Авр. 4 4. Aug. Авг. 16 16. Aug.</p>	<p>Итал. композитор Ф. Антонолини начал службу в Петербурге. Трагически погиб Ф. М. Лубянский. Балетмейстер и танцовщик И. Аблец принят в петербургскую балетную труппу.</p>	<p>Der italienische Komponist F. Antonolini trat seinen Dienst in St. Petersburg an. F. M. Lubjanski starb auf tragische Weise. Der Ballettmeister und Tänzer I. Ablez wird in die St. Petersburger Ballettkompanie aufgenommen.</p>
<p>Сент. 8 8. Sept.</p>	<p>В Петербурге начал службу итал. певец А. Тестори.</p>	<p>Der italienische Sänger A. Testori begann seinen Dienst in St. Petersburg.</p>

<p>1797 Янв. 1 1. Jan.  Февр. Febr.  Март 9 9. März Сент. 1 1. Sept.  Сент. 16 16. Sept.</p>	<p>Д. С. Бортнянский назначен на пост директора вокальной музыки и управляющего Придворной певческой капеллы. В. Мартиз-и-Солер получил должность учителя музыки в петербургском Театральной училище и в Смольном институте. В рус. труппу имп. театров принята певица Е. В. Михайлова. Вышла из печати «Карманная книга для любителей музыки на 1796 год» (Петербург). В Петербурге издана книга И. Гинрихса «Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки». На придворную службу поступил австр. капельмейстер, композитор и пианист А. Эберль.</p> <p>В балетную труппу имп. театров принята танцовщица А. Тукманова. Указ Павла I о поручении «придворных спектаклей с принадлежащей к тому музыкой» ведению директора спектаклей. Позволение «давать спектакли на городских театрах за деньги». Скончался В. А. Пашкевич.</p> <p>В первый придворный оркестр принят на службу контрабасист И. Кемпфер. Е. И. Фомин назначен на должность «репетитора партий и композитора». В Москву прибыл чеш. композитор и виолончелист Ф. К. Блима. Ф. Антолини получил место дирижера итальянских спектаклей.</p>	<p>D. S. Bortnjanski wurde zum Direktor für Vokalmusik und Leiter der Hofkapelle ernannt. W. Martin-y-Soler wurde zum Musiklehrer an der St. Petersburger Theaterschule und am Smolny-Institut ernannt.</p> <p>Die Sängerin J. W. Michailowa wurde in die russische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen. Das „Taschenbuch für Musikliebhaber für 1796“ (St. Petersburg) wird veröffentlicht. I. Hinrichs Buch „Die Anfänge, Erfolge und der gegenwärtige Stand der Hornmusik“ wurde in St. Petersburg veröffentlicht. Der österreichische Kapellmeister, Komponist und Pianist A. Eberl trat in den Hofdienst ein.</p> <p>In die Balletttruppe des kaiserlichen Theaters wurde die Tänzerin A. Tukmanowa aufgenommen. Dekret von Paul I. über die Übertragung von „höfischen Spielen mit dazugehöriger Musik“ an den Schauspieldirektor. Erlaubnis, „Aufführungen an Stadttheatern gegen Geld zu geben“.</p> <p>W. A. Paschkewitsch ist verstorben.</p> <p>Die erste Hofkapelle stellte den Kontrabassisten I. Kempfer ein.</p> <p>J. I. Fomin wurde zum „Repetitor und Komponisten“ ernannt.</p> <p>Der tschechische Komponist und Cellist F. K. Blima trifft in Moskau ein.</p> <p>F. Antonolini wurde zum Dirigenten der italienischen Produktionen ernannt.</p>
<p>1797— 1798</p>	<p>Вышел из печати «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных</p>	<p>I. Gerstenbergs „Liederbuch, oder Vollständige Sammlung alter und neuer russischer Volks- und anderer</p>

1798 Апр. 1 1. Apr.	и протчих песен» И. Герстенберга в Ф. Дитмара.	Lieder“ von F. Dietmar wurde veröffentlicht.
Лето Sommer	В балетную труппу имп. театров поступили франц. балетмейстер и танцовщик П. Шевалье и балетмейстер О. Пуаро. В Петербург прибыл итал. композитор В. Манфредини (ум. здесь 5 авг. 1799 г.). Композитор Ф. К. Блима сочинил оперу «Старинные святки» (пост, в 1800 г. в Москве). В Петербург прибыл нем. пианист и композитор Ф.-И. Гиммель.	In die Ballettruppe der kaiserlichen Theater traten der französische Choreograph und Tänzer P. Chevalier und der Choreograph O. Poirot ein.  Der italienische Komponist V. Manfredini (gest. hier am 5. Aug. 1799) kommt in St. Petersburg an. Der Komponist F. K. Blima komponierte die Oper „Alte Weihnacht“ (1800 in Moskau veröffentlicht).  Der deutsche Pianist und Komponist F.-H. Himmel trifft in St. Petersburg ein.
Кон. Ende 1798	Приезд в Петербург итал. композитора и дирижера К. А. Кавоса.	Ankunft des italienischen Komponisten und Dirigenten C. A. Cavos in St. Petersburg.
1799 Янв. 1 1. Jan.	В балетную труппу имп. театров поступила балерина Е. И. Колосова.	In die Ballettruppe des kaiserlichen Theaters trat die Ballerina J. I. Kolossowa ein.
Февр. 4 4. Febr.	Указ об увольнении директора имп. театров Н. В. Юсупова и назначении на его место гр. Н. П. Шереметева.	Dekret über die Entlassung des Direktors der Kaiserlichen Theater N. W. Jussupow und die Ernennung von Graf N. P. Scheremetew als seinen Nachfolger.
Март 1 1. März	В Петербург прибыл франц. композитор и дирижер А. Парис.	Der französische Komponist und Dirigent A. Paris trifft in St. Petersburg ein.
Апр. 1 1. Apr.	К. А. Кавос получил должность дирижера придворного оркестра.	C. A. Cavos wurde zum Dirigenten der Hofkapelle ernannt.
Апр. April	Указ о назначении Л. А. Нарышкина главным директором имп. театров.	Dekret über die Ernennung von L. A. Naryschkin zum Generaldirektor der kaiserlichen Theater.
Сент. 18 18. Sept.	О. А. Козловский получил должность инспектора музыки.	O. A. Koslowski wurde zum Inspektor für Musik ernannt.
Нояб. 9 9. Nov.	П. Шевалье назначен хореографом имп. театров и «композитором балетов». Композитор Д. Н. Кашин начал работу в Московском университете.	P. Chevalier wurde zum Choreografen der kaiserlichen Theater und zum „Ballettkomponisten“ ernannt. Der Komponist D. N. Kaschin beginnt seine Arbeit an der Moskauer Universität.

	Итал. композитор К. Поцци назначен капельмейстером Петровского театра в Москве. На должность балетмейстера Петровского театра принят Дж. Саломони (вместо П. Пинуччи).	Der italienische Komponist C. Pozzi wird zum Kapellmeister des Petrowski-Theaters in Moskau ernannt. J. Salomoni wird als Ballettmeister des Petrowski-Theaters eingestellt (anstelle von P. Pinucci).
--	--	--

II. Музыкальный театр

II. Musiktheater

(Übersetzung auf Anfrage)

1701	Ноябрь		Первый «школьный спектакль» в московской Славяно-греко-латинской академии.
1702			Постановка «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского.
1702—1706			Спектакли первого русского театра И. Х. Куеста—О. Фюрста в Москве, на Красной площади («Комедии хоромина»).
1707—1710			Спектакли в театре царевны Натальи Алексеевны в селе Преображенском под Москвой.
1711—1716			Спектакли в театре царевны Натальи Алексеевны в Петербурге.
1721			«Духовный регламент» Петра I с обращением к руководителям школ «делать комедии» два раза в год.
1731			
Февр. 26	М. Имп. дворец, ит. тр.		<i>Веласко и Тилла</i> , интермедия. Муз. Дж. Дрейера (?).
Март 7	Там же		<i>Пимпине</i> , интермедия. Муз. Дж. Бунни или Т. Альбиони.
Март 14	Там же		<i>Серпилла и Байокко, или Муж-весельчак и жена-святоша</i> , интермедия. Муз. Дж. Орландини, текст А. Сальви (?).
Март 28	Там же		<i>Лидия и Иркано</i> , интермедия.
Май 2	Там же		<i>La preziosa ridicola</i> (Смешная жеманница), интермедия. Муз. Дж. Орландини, текст Тротти.
Авг. 15	Там же		<i>Astrolog</i> (Астролог), интермедия. Муз. Ч. Гаспарини.
Нояб. 30	М. Имп. дворец, ит. тр.		<i>Каландро</i> , ком. опера. Муз. Дж. Ристори.
1733			
	Пб. Ит. тр.		<i>L'impresario delle Canarie</i> (Импресарио с Канарских островов), интермедия. Муз. Л. Лео (?), текст П. Метастазо.
	Там же		<i>Пурсоньяк и Грилетта</i> , интермедия. Муз. Дж. Орландини или А. Хассе.
	Там же		<i>Il vecchio avaro</i> (Старый скупец), интермедия.

- 1734
- Пб. Ит. тр. *L'ammalato immaginario* (Мнимый больной), интермедия. Муз. Ф. Ковти.
- Там же *L'artigiano gentiluomo* (Ремесленник-дворянин), интермедия. Муз. А. Хассе, текст А. Сальви.
- Там же *La finta tedesca* (Немецкое притворство), интермедия. Муз. А. Хассе.
- Там же *Il marito geloso* (Ревнивый муж), интермедия. Муз. Дж. Орландини.
- Там же *Дон Табаррано и Шинтилла* (Крестьянка), интермедия. Муз. А. Хассе, текст А. Бельмура.
- 1735
- Пб. Ит. тр. *La serva scaltra, ovvero La Moglia a forza* (Хитрая служанка, или Жена поневоле), интермедия. Муз. А. Хассе.
- 1736
- Янв. 29
- Пб. Зимний дворец
- Нояб. 16
- Пб. *La forza dell'amore e dell'odio* (Сила любви и ненависти), опера-серия. Муз. Ф. Арайи.
- Пб. *L'ortolano* (Огородник), интермедия. Муз. Дж. Вуини (?).
- 1737
- Янв. 29
- Пб. Зимний дворец
- Il finto Nino, ovvero La Semiramide riconosciuta* (Притворный Нин, или Узнавшая Семирамида), опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазно.
- 1738
- Янв. 29
- Пб. Зимний дворец
- Атраксеркс*, опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазно.
- 1742
- Май 29
- М. Имп. дворец
- Большой придворный спектакль по случаю коронации Елизаветы Петровны. Исп.: *La Clemenza di Tito* (Милосердие Тита), опера-серия. Муз. Х. Гассе, текст П. Метастазно; *Россия по печали паки обрадованная*, пролог. Муз. Л. Мадониса и Д. Далольо, текст Я. Штелина; *Золотое яблоко на пиршестве богов и суд Париса*, аллегорический балет. Муз. Д. Далольо или Л. Мадониса; *Радость народов при появлении Астреи на российском горизонте и возвращение золотого века*, аллегорический балет. Муз. Д. Далольо (?). Оба балета в пост. Ж. Ланде.
- 1744
- Апр. 26
- М. *Селевк*, опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
- 1745
- Авг. 21
- Пб. Фр. тр. *Союз любви и брака*, театральное представление по случаю бракосочетания нем. принцессы Софии Доротен с вел. кн. Петром Федоровичем; *Принцесса Элиды*, комедия-балет Мольера; *Зенеида*, комедия Л. де Каюзака; *Цветок*, балет.
- Авг. 24 или 25
- Пб. *Сципион*, опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
- Купидон и Психея*, балет. Пост. А. Ринальди.
- 1746
- Февр. 9
- Пб. Ит. тр. *Le fils ivrogne* (Сын-пьяница), интермедия.

1747			
Апр. 26	Пб.		<i>Митридат</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1748			
Апр. 26	Пб.		<i>L'assalto della pace</i> (Прибежище мира), праздничное представление в 2-х ч. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1750			
Июль 1	Петергоф		<i>La preziosa ridicola</i> (Смешная жемьяница), интермедия. Муз. Дж. Орландини (?)
Июль 22	Петергоф		<i>Ливьетта и Траколло</i> , интермедия. Муз. Дж. Перголези, текст Т. Марини.
Нояб. 28	Пб.		<i>Беллерофонт</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1751			
Апр. 28	Пб.		<i>Евдоксия Венчанная, или Теодор II</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1753			
Апр. 29	М.		<i>Беллерофонт</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
Окт. 24	М.		<i>Евдоксия Венчанная, или Теодор II</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1755			
Февр. 27	Пб.		<i>Цефал и Прокрис</i> , опера. Муз. Ф. Арайи, текст А. П. Сумарокова; <i>Вакханки</i> , <del>балет</del> дивертисмент. Пост. А. Ринальди.
Июнь 18	Ораниенбаум		<i>Amor prigionero</i> (Плененный Амур), диалог. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазо.
Дек. 18	Пб.		<i>Александр в Индии</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазо.
1757			
Окт. 10	Пб.		<i>Il giocatore</i> (Игрок), интермедия. Муз. Дж. Перголези, П. Аулетта, Дж. Орландини и Дж. Вунни.
Дек. 3	Пб. Тр. Локатели		<i>Il ritiro degli dei</i> (Убежище богов), драматическое представление с танцами. Муз. Ф. Цопписа, текст Дж. Локатели.
1758			
Нач. янв.	Пб. Тр. Локатели		<i>Lo speciale</i> (Аптекарь), опера-буффа. Муз. Д. Фискьетти, текст К. Гольдони. Пост. и муз. балетов К. Велуци.
Февр. 14	Пб. Тр. Локатели		<i>La ritornata da Londra</i> (Возвращение из Лондона), опера-буффа. Муз. Д. Фискьетти, текст К. Гольдони.
Июнь 28	Петергоф		<i>Альцеста</i> , опера. Муз. Г. Раупаха, текст А. П. Сумарокова.
Лето	Пб. Тр. Локатели		<i>Il marito geloso</i> (Ревнивый муж), интермедия. Муз. Ф. Цопписа или Рутини, текст А. Деиза.
Лето	Пб. Тр. Локатели		<i>Il mondo della luna</i> (Лунный мир), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Лето	Пб. Тр. Локатели		<i>Il negligente</i> (Небрежный), опера-буффа. Муз. П. Рутини, текст К. Гольдони. Пост. и муз. балетов К. Велуци.

Сент. 5	Пб. Тр. Локателли	<i>Il filosofo di campagna</i> (Деревенский философ), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Осень	Пб. Тр. Локателли	<i>La cascina</i> (Сыроварня), опера-буффа. Муз. Дж. Сколари, текст К. Гольдони.
Нояб. 25 или 26	Пб. Тр. Локателли	<i>Didona abbandonata</i> (Покинутая Дидона), опера-серия. Муз. Ф. Цопписса, текст П. Метастазно.
Дек. 17	Пб. Тр. Локателли	<i>Il giudizio d'Aminta</i> (Суд Аминты), опера-серия. Муз. Ф. Цельбея, текст Л. Лаццарони.
1759		
Янв. 29	Пб. Тр. Локателли	<i>Аркадия в Бренте</i> , опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони; <i>Любовь врага</i> , <i>Маскарад</i> , балеты.
Кон. янв.	М. Тр. Локателли	<i>La calamita de'cuori</i> (Сердечное бедствие), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Весна	М. Тр. Локателли	<i>Il mondo alla roversa, ossia Le donne che comandano</i> (Мир наизуворот, или Женщины командуют), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Июль 5	М. Тр. Локателли	<i>La favola dei tre gobbi</i> (Сказки о трех горбунах), интермедия. Муз. Л. В. Чампи, текст К. Гольдони.
Июль 16	М. Тр. Локателли	<i>Граф Карамелла</i> , опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Сент.	Пб.	<i>Прибежище добродетели</i> , опера-балет. Муз. Г. Раупаха, текст А. П. Сумарокова, пост. Ф. Гильфердинга.
Окт. 25	Пб. Тр. Локателли	<i>La Maestra</i> (Учительница), опера-буффа. Муз. Дж. Кокки, текст А. Паломби; <i>Добродетель царицы цветов</i> , балет.
Дек. 3	М. Тр. Локателли	<i>Il ragazzo glorioso</i> (Славный безумец), опера-буффа. Муз. Дж. Кокки, текст А. Виллано (?).
1760		
Февр. 29 или Апр. 29	Пб.	<i>Победа Флоры над Бореем</i> (вариант назв.: Возвращение весны), мифологический балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердинга.
Сент. 5	Пб. Тр. Локателли	<i>Галатя</i> , героическая пастораль. Муз. Ф. Цопписса, текст П. Метастазно.
Окт. 29	Пб.	<i>Армида и Крестьянская ярмарка, или Рекрутский набор</i> , балеты.
Дек. 13	Пб.	<i>Сироз</i> , опера-серия. Муз. Г. Раупаха, текст П. Метастазно. Муз. балетов И. Старцера.
	Оранненбаум	<i>Semiramide riconosciuta</i> (Узнанная Семирамида), опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст П. Метастазно.
Сент.	Пб.	<i>Новые лавры</i> , пролог по случаю тезоименитства императрицы Елизаветы Петровны и в ознаменование победы при Франкфурте... Муз. Г. Раупаха и И. Старцера, текст А. П. Сумарокова.
1761		
Февр. 7 или 8	Пб.	<i>Le cinesi</i> (Китайцы), театральное представление. Муз. К. В. Глюка, текст П. Метастазно; <i>Суд Париса</i> , героический балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Кальцевара.
Февр. 23	Пб. Тр. Локателли	<i>La conversazione</i> (Разговор), опера-буффа. Муз. Дж. Сколари, текст К. Гольдони.
Апр. 23	Пб. Тр. Локателли	<i>Bertoldo alla corte</i> (Бертольдо при дворе), опера-буффа. Муз. Л. В. Чампи, текст К. Гольдони; с «двумя балетами, из коих один новый и называется „Разбитие корабля у Баварских берегов“».

Авг.	Ораниенбаум	<i>Прометей и Пандора</i> , героический балет-пантомима. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Кальцеваро.
Окт. 8	Пб. Тр. Локателли	<i>I bagni d'Abano</i> (Абанские купанья), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи и Дж. Бертони, текст К. Гольдони; <i>Викториею венчаный победитель</i> , балет.
1762		
Июнь 3	Пб.	<i>La race degli eroi</i> (Мир героев), опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лацарони (придворный спектакль по случаю заключения мира с Пруссией).
Окт. 10	М.	<i>Бедный Юрка</i> , балет. Муз. И. Старцера, пост. Г. Чезаре.
Окт. 20	М.	<i>Амур и Психея</i> , балет-пантомима. Муз. В. Манфредини, пост. Ф. Гильфердинга.
Нояб. 24	М.	<i>Олимпиада</i> , опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст П. Метастазиио; <i>Осмеянный деревенский сеньор</i> ; <i>Мсть бога любви</i> , балеты. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердинга.
1763		
Янв. 25	М.	<i>Сражение любви и разума</i> , балет. Муз. Д. Шпрингера, пост. Ф. Гильфердинга; <i>Возращение богини весны</i> , балет. Муз. И. Старцера (?), пост. Ф. Гильфердинга.
Апр. 27	М.	<i>Цифал и Прокрис</i> , опера. Муз. Ф. Арайи, текст А. П. Сумарокова.
Сент. 26	Пб.	<i>Пигмалион, или Оживленная статуя</i> , балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердинга.
Нояб. 24	Пб.	<i>Carlo Magno</i> (Карл Великий), опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лацарони. <i>Аполлон и Дафна, или Возращение Аполлона на Парнас</i> , мифологический балет. Муз. И. Старцера.
1764		
Февр. 6	Пб.	<i>Ацис и Галатя</i> , мифологический балет. Муз. И. Старцера, пост. Гильфердинга.
Сент. 26	Пб. Фр. тр.	<i>Le forgeron</i> (Кузнец), ком. опера. Муз. Ф. А. Филлора, текст Ф. А. Кетана.
Сент.	Пб. Фр. тр. (?)	<i>L'arbre enchanté, ou Le tuteur duré</i> (Волшебное дерево, или Одураченный опекун), опера. Муз. К. В. Глюка (?), текст Ж. Ваде.
Окт. 7	Пб. Фр. тр.	<i>La fête d'amour, ou Lucas et Colnette</i> (Праздник любви, или Лука и Колинетта), ком. опера. Текст Ш. С. Фавара.
Нояб. 1	Пб. Фр. тр.	<i>Les deux chasseurs et la laitière</i> (Два охотника и молочница), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома.
Нояб. 28	Пб. Фр. тр.	<i>On ne s'aule jamais de tout</i> (Всего не предусмотришь); ком. опера. Муз. П. А. Монсинь, текст М. Ж. Седена.
1765		
Янв. 3	Пб. Фр. тр.	<i>Аннетта и Любен</i> , ком. опера. Муз. Б. Блеза, текст К. А. Вуазенона и М. Ж. Фавар.
Апр. 21	Пб.	<i>Les Troqueurs</i> (Менялы), ком. опера. Муз. А. Дюверня, текст Ж. Ваде.
Нояб. 25	Пб. Фр. тр.	<i>Soliman second, ou Trois sultanes</i> (Солиман второй, или Три султанши), ком. опера. Муз. П. Жибера, текст Ш. С. Фавара.



Дек. 15	Пб. Фр. тр.	<i>Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour</i> (Любовный каприз, или Нинетта при дворе), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст М. Ж. Фавар.
1766		
Янв. 2	Пб. Фр. тр.	<i>La soirée des boulevards</i> (Вечер на бульварах), «смешанное представление с песнями и танцами». Текст Ш. С. Фавара.
Нач. февр.	Пб.	<i>Didona abbandonata</i> (Покинутая Дидона), опера-сериа. Муз. В. Галуппи, текст П. Метастазно. <i>Любовники, спасшиеся от кораблекрушения; Скульптор из Карфагена</i> , балеты-пантомимы. Муз. В. Мафредини, пост. П. Гранже и Л. Парадиза.
Сент. 26	Пб.	<i>Il re pastore</i> (Король-пастух), опера-буффа. Муз. В. Галуппи, текст П. Метастазно; <i>Отъезд Эней, или Покинутая Дидона</i> , героический балет. Муз. В. Галуппи, пост. Г. Анджоллини.
Окт. 28	Пб.	<i>Хромой рыцарь</i> , балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердингга.
1767		
Янв. 31	Пб.	<i>Китайцы в Европе</i> , балет. Муз. (?) и пост. Г. Анджоллини.
Лето	М.	<i>Le governantia astuta ed il tifone sciocco e geloso</i> (Хитрая служанка и глупый ревнивый опекун), опера-буффа. Муз. В. Галуппи, текст К. Гольдони; <i>Александр</i> , балет-пантомима. Муз. К. В. Глюка, пост. Г. Анджоллини; <i>Вознагражденное постоянство</i> , балет. Муз. В. Мафредини, пост. Г. Анджоллини.
Дек. 26	М.	<i>Рождественские увеселения</i> , балетный дивертисмент. Муз. и пост. Г. Анджоллини.
1768		
Апр. 21	Пб.	<i>Ифигения в Тавриде</i> , опера-сериа. Муз. В. Галуппи, текст М. Кольтеллини.
Нояб. 29	Пб.	<i>Побежденный предрассудок</i> , большой аллегорический балет-пантомима. Муз. (?) и пост. Г. Анджоллини.
	Пб. Фр. тр.	<i>Le suisse</i> (Лохань), ком. опера. Муз. Ж. П. Рено
1769		
Нач. янв.	Пб.	<i>L'isola disabitata</i> (Необитаемый остров), опера. Муз. Т. Траэтты, текст П. Метастазно.
Апр. 21	Пб.	<i>Олимпиада</i> , опера-сериа. Муз. Т. Траэтты, текст П. Метастазно.
Сент. 22	Пб.	<i>Армида и Рено</i> , героический балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. Г. Анджоллини.
1770		
Сент. 22	Пб.	<i>Антигон</i> , опера-сериа. Муз. Т. Траэтты, текст П. Метастазно; <i>Прибежище Купидона</i> , балет. Муз. Г. Раупаха, пост. Г. Анджоллини.
Сент. 24		<i>Новые аэроавты</i> , балет. Муз. Д. Шпрингера, пост. Г. Анджоллини.
1771		
Дек. 6	Пб. Англ. тр.	<i>The padlock</i> (Замок), ком. опера. Муз. Ч. Дибдина, текст И. Бикерстаффа.
Дек. 31	Пб. Англ. тр.	<i>Мидас</i> , англ. опера-баллада. Муз. составлена из популярных арий, текст К. О'Хара.

1772		
Апр. 28	Пб. Англ. тр.	<i>Love in a village</i> (Любовь в деревне), ком. опера. Муз. составлена из популярных арий, аранжировка Т. Арна, текст И. Бикерстаффа.
Май 5	Пб. Англ. тр.	<i>The maid of the mill</i> (Мельничиха), ком. опера. Муз. аранжирована С. Арнольдом, текст И. Бикерстаффа.
Авг. 26	Царское Село	<i>Амюта</i> , ком. опера. Муз. неизв. автора, текст М. Попова.
Нояб. 11	Пб.	<i>Антигона</i> , опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст М. Кольтеллини.
	Пб.	<i>Семира</i> , трагический балет-пантомима. Муз. и пост. Г. Анджелини.
	Пб.	<i>Андромеда</i> , героический балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. П. Гранже.
1773		
Сент. 29	Пб.	<i>Амур и Психея</i> , опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст М. Кольтеллини.
Нояб. 2	Пб. Смольный ин-т	<i>La zépha radiona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Перголези, текст Дж. А. Федерико, фр. пер. П. Борена.
	Пб.	<i>Энай и Лавиния</i> , героическая балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. А. Петро.
1774		
Янв. 31	Пб. Фр. тр.	<i>Замира и Азор</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Апр. 24	Пб.	<i>Армида</i> , опера-серия. Муз. А. Сальери, текст М. Кольтеллини.
Нояб. 28	Пб.	<i>Люций Вер</i> , опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст А. Дзено; <i>Юпитер и Селема</i> , балет. Муз. Г. Раупаха, Пост. Т. Бубликова (?).
Дек. 8	Пб. Дворец С. К. Нарышкина	<i>Альцеста</i> , опера. Муз. Г. Раупаха, текст А. П. Сумарокова; <i>Диана и Индишон</i> , охотничий балет. Муз. Г. Раупаха (?).
1775		
Февр. 5	Пб. Смольный ин-т	<i>Le sorcier</i> (Колдун), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст А. Пуансине.
Июль 19	Там же	<i>La rosier de Salency</i> (Избранница из Соланси), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст А. де Пезе.
Авг. 1	М. Фр. тр.	<i>Жюли</i> , ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
Сент. 2	М. Фр. тр.	<i>L'île des foux</i> (Остров сумасшедших), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома.
Окт. 23	М. Фр. тр.	<i>Le tableau parlant</i> (Говорящая картина), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Л. Ансома.
Нояб. 25	Пб. Смольный ин-т	<i>L'amant déguisé, ou Le jardinier supposé</i> (Перодевший любовник, или Мнимый садовник), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст Ш. С. Фавара.
Дек. 6	М. Фр. тр.	<i>L'erreur d'un moment</i> (Мгновенное заблуждение), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
1776		
Янв. 2	Пб. Смольный ин-т	<i>Le coq de village</i> (Деревенский петух), водевиль с ариями. Текст Ш. С. Фавара.
Янв. 12	Там же	<i>Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour</i> (Любовный каприз, или Нинетта при дворе), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст М. Ж. Фавар.

Янв. 23	Пб. Кадет. корпус	<i>Le roi et le fermier</i> (Король и фермер), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Л. Ансома.
Янв. 31	Там же > >	<i>Les deux chasseurs et la laitière</i> (Два охотника и молочница), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст М. Ж. Седена.
Сент. 23	Пб.	<i>Tesey и Ариадна</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджоллини.
Дек. 10	Пб. Дом кн. Вяземского	<i>La serva padrona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Перголеззи, текст Дж. А. Федерико; <i>Пигмалион</i> , балет. Муз. гр. Стенбока. Исп.: Г. Бубликов и В. Михайлова.

1777

Янв. 8	М. Тр. Мед-докса	<i>Перерождения</i> , ком. опера. Муз. Д. А. Зорина.
Янв. 14	Пб. Дом гр. Орлова	<i>La pozze d'amora</i> (Брак по любви), театр. представление. Муз. Дж. Паизиелло (?).
Янв. 17	Пб.	<i>Ниттети</i> , опера-серна. Муз. Дж. Паизиелло, текст П. Метастазю.
Февр. 25	Пб. Смольный ин-т	<i>Les pêcheurs</i> (Рыбаки), ком. опера. Муз. Ф. Госсека, текст А. Н. де Ласалья.
Июнь 24	Там же > >	<i>Замира и Азор</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Июль 2	Пб. Фр. посольство	<i>Пигмалион</i> , мелодрама. Муз. О. Куанье, текст Ж. Ж. Руссо.
Июль 28	Пб.	<i>Le maître en droit</i> (Учитель права), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст П. Лемонье.
Сент. 24	Пб.	<i>Китайский сирота</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджоллини (по пьесе Вольтера)
Окт. 24	Пб.	<i>Лючinda и Арמידоро</i> , театр. действо. Муз. Дж. Паизиелло, текст М. Кольтеллини.
Дек. 12	Пб. Дворец кн. Потемкина	<i>La sorpresa delli dei</i> (Сюрприз богов), серенада. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Локателли.
Дек. 26	Пб. Нем. т-р Княппера	<i>Die Nacht</i> (Ночь; в ориг.: <i>La notte critica</i> ), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст К. Гольдони.
Дек. 29	Там же > >	<i>Замира и Азор</i> , зингшпиль. Муз. Г. Баумгартена, текст К. Шуберта.
Кон. дек.	Пб. Дом гр. Орлова М. Т-р Мед-докса Там же Там же	<i>La bottega del caffè</i> (Кофейня), интермедия. Муз. Дж. Паизиелло, текст К. Гольдони. <i>Деревенской ворожея</i> , интермедия. Муз. И. Керцелли, текст В. И. Майкова. <i>Деревенский праздник, или Увещанная добродетель</i> , «пастушеская драма». Муз. М. Керцелли, текст В. И. Майкова. <i>Любовник-колдун</i> , ком. опера. Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николаева.

1778

Янв. 4	Пб. Нем. т-р	<i>Das gute Mädchen</i> (Добрая дочка, в ориг.: <i>La buona figliuola</i> ), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст К. Гольдони, нем. пер. И. Эшенбурга.
Янв. 15	Там же > >	<i>Jubelhochzeit</i> (Веселая свадьба), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Янв. 18	Там же > >	<i>Роберт и Каллиста</i> (в ориг.: <i>La sposa fedele</i> , Верная супруга), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст П. Кьяри, нем. пер. И. Эшенбурга.
Янв. 21	Там же > >	<i>Das Rosenfest</i> (Праздник роз), зингшпиль. Муз. Э. Вольфа, текст Г. Хеермана (по «Избраннице из Саланси» А. де Пезе).
Янв. 23	Там же > >	<i>Der Deserteur</i> (Дезертир), зингшпиль. Муз. К. Штегмана.

Янв. 25	Там же	<i>Die Dorfschultheißen</i> (Деревенские посланцы), зингшпиль. Муз. Э. Вольфа, текст Г. Хеермана.
Янв. 26	Пб.	<i>Ахилл на Скиросе</i> , опера-серия. Муз. Дж. Паянелло, текст П. Метастазю.
Янв. 29	Пб. Нем. т-р	<i>Der Krieg</i> (Война), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Февр. 1	Там же	<i>Das Redende Gemälde</i> (Говорящая картина), зингшпиль. Муз. К. Штегмана, текст по Л. Ансому.
Февр. 3	Там же	<i>Der Dorfbarbier</i> (Деревенский цирюльник), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса (по «Блему-сапожнику» М. Ж. Седена).
Февр. 9	Там же	<i>Der Kaufmann von Smyrna</i> (Купец из Смирны), зингшпиль. Муз. К. Штегмана или Ф. Холя.
Февр. 15	Там же	<i>Die Apotheke</i> (Аптека), зингшпиль. Муз. К. Неефе, текст И. Энгеля.
Февр. 16	Там же	<i>Басса из Туниса</i> , зингшпиль. Муз. Ф. Холя, текст К. Генша.
Февр. 18	Там же	<i>Эраст и Лючия</i> (в орг.: <i>Сербетта</i> ), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля, нем. пер. И. Эшенбурга.
Апр. 13	Там же	<i>Das verstellte Kammermädchen</i> (Служанка-притворщица), ком. опера. Муз. Г. Латинла, текст Дж. Барлотти.
Май 20	Там же	<i>Lottchen am Hofe</i> (Лоттен при дворе), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Июнь 14	Пб. Смольный ин-т	<i>La colonie</i> (Колония; вариант назв.: <i>L'isola d'amore</i> , Остров любви), комедия с музыкой. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери.
Июль 5	Пб. Нем. т-р	<i>Das Grab des Müßli, oder Die zwei Geizigen</i> (Могила муфтия, или Двое скупых), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст А. Майснера.
Июль 12	Пб. Нем. т-р	<i>Die Ungebetenen Gäste</i> (Неврошенные гости), зингшпиль. Муз. Н. Мюле (?).
Июль 30	Там же	<i>Die Muse</i> (Муза), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст Д. Шиблера.
Июль	М. Т-р Меддокса	<i>Приказчик</i> , «драматическая пастельга с голосами». Муз. Ф. Дарся, текст Н. П. Николаева.
Авг. 16	Пб. Нем. т-р	<i>Die Dorfgala</i> (Деревенский праздник), ком. опера. Муз. А. Швейцера, текст Ф. В. Готтера.
Окт. 23	Пб.	<i>Le déserteur</i> (Дезертир), драма с музыкой. Муз. П. А. Монсинья, текст М. Ж. Седена.
Окт. 24	Пб. Ит. тр.	<i>La Frascatana</i> (Фраскатанка), опера-буффа. Муз. Дж. Паянелло, текст Ф. Ливиньи.
Окт. 25	Пб. Нем. т-р	<i>Die Liebe auf dem Lande</i> (Деревенская любовь), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Нояб. 14	Там же	<i>Линдор и Исмена</i> , зингшпиль. Муз. Н. Мюле, текст Ф. Зодена фон Зассанфарта.
Нояб. 14	Пб. Ит. тр.	<i>La vera costanza</i> (Истинная верность), опера-буффа. Муз. П. Анфосси, текст Ф. Путтини.
Дек. 20	Пб. Нем. т-р	<i>Der Fassbinder</i> (Бочар), зингшпиль. Муз. И. Рема (?).
Дек. 26	Пб. Ит. тр.	<i>La locanda</i> (Постановка), опера-буффа. Муз. Дж. Гаццанига, текст Дж. Бертати.
	М. Т-р Меддокса	<i>Розана и Любим</i> , «драмма с голосами». Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николаева.
1779		
Янв. 11	М. Т-р Шераметева	<i>Башмаки золотистого цвета</i> (Les souliers mordorés), ком. опера. Муз. А. Фризери, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Янв. 20	М. Т-р Меддокса	<i>Мальчик-колдун, обманщик и сват</i> , ком. опера. Муз. М. М. Соколовского, текст А. О. Аблесимова.

Янв. 23	Пб. Ит. тр.	<i>La Contessina</i> (Графиня), опера-буффа. Муз. Ф. Гассмана или Дж. Астаритты, текст М. Кольтеллини (по К. Гольдони).
Янв. 31	Пб. Нем. т-р	<i>Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los</i> (Заколдованные женщины, или Разбуженный дьявол), зингшпиль. Муз. И. Штандфусса и И. Гиллера, текст К. Вайса.
Февр. 3	Пб. Ит. тр.	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Панзиелло, текст Дж. Бертати.
Февр. 7	М. Т-р Шереметева	<i>Художник, влюбленный в свою модель</i> (Le peintre amoureux de son modèle), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуня, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. Г. Воробьевского.
Апр. 14	Пб. Нем. т-р	<i>Die Jagd</i> (Охота), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Апр. 21 (?)	Пб.	<i>Дон Фальконе</i> , интермедия. Муз. Н. Поммелли.
Апр.	М. Т-р Меддокса	<i>Счастье по жеребью</i> , ком. опера. Текст А. О. Аблесимова.
Май 20	Пб. Ит. тр.	<i>La buona figliuola</i> (Добрая дочка), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст К. Гольдони.
Июнь 13 или 17	Царское Село	<i>Дмитрий</i> , опера-сериа. Муз. Дж. Панзиелло, текст П. Метастазо.
Июнь 28	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Сестры-соперницы</i> (Les sœurs rivales), ком. опера. Муз. Р. Дебросса, пер. с фр. В. Г. Воробьевского.
Июнь 29	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Испытание дружбы</i> (L'amitié a l'épreuve), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ш. С. Фавара, пер. с фр. В. Г. Воробьевского.
Июнь 29	Пб. Ит. тр.	<i>L'incognita perseguitata, ossia la Giannetta</i> (Преследуемая незнакомка или Джанетта), опера-буффа. Муз. П. Анфосси, текст Дж. Петроселлини.
Авг. 19	Царское Село	<i>L'idolo cinese</i> (Китайский идол), опера-буффа. Муз. Дж. Панзиелло, текст Дж. Лоренци.
Авг. 22	Пб. Нем. т-р	<i>Ариадна на Наксосе</i> , мелодрама. Муз. И. Бенди, текст И. Х. Брандеса.
Авг. 22	М. Т-р Меддокса	<i>Пигмалион, или Сила любви</i> , «драма с музыкою». Муз. Н. Г. Поморского, текст В. И. Майкова (по Ж. Ж. Руссо).
Лето	Царское Село	<i>Lo sposo burlato</i> (Ворчливый муж), опера-буффа. Муз. Дж. Панзиелло, текст Дж. Кастри.
Сент. 25	Пб. Ит. тр.	<i>Le gelosie villane</i> (Деревенская ревность), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст Т. Гранди.
Нояб. 7	Пб.	<i>Несчастье от кареты</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжнина.
Нояб. 16	Пб. Ит. тр.	<i>La forza delle donne</i> (Сила женщин), опера-буффа. Муз. П. Анфосси, текст Дж. Бертати.
Дек. 20	Пб. Вольный т-р	<i>Несчастье от кареты</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжнина.
Дек. 22	Пб.	<i>Le tonnellar</i> (Бочар), ком. опера. Муз. Ф. Госсекса, текст Ф. А. Кетана.
	М. Воспит. дом	<i>Добрые солдаты</i> , ком. опера. Муз. Г. Раупаха, текст М. М. Хераскова.
1780		
Февр. 17	Пб. Вольный т-р	<i>Добрые солдаты</i> , ком. опера. Муз. Г. Раупаха, текст М. М. Хераскова.
Февр. 20	М. Т-р Меддокса	<i>Аркас и Ириса</i> , ком. опера. Муз. М. Керцелли, текст В. И. Майкова.
Февр. 29	М.	<i>Деревенской ворожея</i> , ком. опера. Муз. М. Керцелли, текст В. И. Майкова.

Май 10	М. Воксал	<i>Два охотника и молочница</i> (Les deux chasseurs et la laitière), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома, пер. с фр. З. А. Крыжановского.
Май 25	Могилев	<i>La finta amante</i> (Мнимая любовница), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло (придворный спектакль по случаю встречи Екатерины II с австр. императором Иосифом II).
Май 27	Могилев	<i>La Frascatana</i> (Фраскатанка), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Ф. Ливинья.
Май 29	Могилев	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Бертата.
Июнь 4	М. Воксал	<i>Говорящая картина</i> (Le tableau parlant), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Л. Ансома, пер. с фр. К. Хилкова.
Июль 5	М. Воксал	<i>Минутное заблуждение</i> (L'erreur d'un moment), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля, пер. с фр. К. Хилкова.
Июль 22	М. Воксал	<i>Пустельга</i> (в ориг.: Прикащик), ком. опера. Муз. Ф. Дарси, текст Н. П. Николаева.
Июль 26	М. Воксал	<i>Несчастье от кареты</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжинна.
Лето	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский</i> , опера-пастораль. Муз. составлена из фр. ком. опер, текст В. Колычева.
Окт. 11	Пб. Вольный т-р	<i>Гулянье, или Кусковский садовник</i> , ком. опера. Муз. И. Керцелли, текст В. Колычева.
Нояб. 5	М. (?) Т-р Шереметева	<i>Le industrie amogose</i> (Любовные ухищрения), опера-буффа. Муз. Б. Оттани, текст Дж. Бертата.
Нояб.	Пб. Смольный ин-т	<i>Изобличенный колдун, или За безделку ссора</i> , ком. опера.
Нояб. 24	Пб.	<i>Колония, или Остров любви</i> , опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Нояб. 25	Пб.	<i>Les trois fermiers</i> (Три фермера), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
Дек. 6	Пб. Вольный т-р	<i>Храм общей радости</i> , придворный спектакль с музыкой Ф. Торелли и В. А. Пашкевича, текст Дж. Бригонци.
Дек. 30	М. Петров, т-р	<i>Алкид на распутье</i> , опера-серия. Муз. Дж. Паззелло, текст П. Метастазо.
Дек. 30	М.	<i>Розана и Любим</i> , драма с голосами. Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николаева.
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Школа колдовства</i> , балет-пантомима. Муз. И. Старцера и Л. Парадиза (?), пост. Л. Парадиза.
		<i>Матросские шутки</i> , ком. опера. Муз. С. Жоржа (Георге), текст «любителя литературы» (П. И. Фонвинна?).
		<i>Колокольчик</i> (La clochette), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. А. Лешинна или В. Г. Вороблевского.
1781		
Янв. 17	Пб. Вольный т-р	<i>Дом Жуан</i> , балет. Муз. К. Каноббио, пост. Ф. Розетти.
Янв.	Пб. Нем. т-р	<i>Медя</i> , мелодрама. Муз. И. Венды, текст Ф. В. Готтера.
Февр. 3	Пб. Вольный т-р	<i>Мальчик, колдун, обманщик и сват</i> , ком. опера. Муз. М. М. Соколовского, текст А. О. Аблесимова.
Февр. 7	М. Т-р Шереметева	<i>Дезертер</i> , ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.

Апр. 18	Пб. Смольный ин-т	<i>Сильвен</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Май 8	М. Петров, т-р	<i>Арлекин, сделанный колдуном из сожаления</i> , пантомима с пением и танцами. Муз. А. Галетти.
Июнь 24	Пб. Смольный ин-т	<i>L'amant jaloux</i> (Ревнивый любовник), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Т. д'Эля.
Авг. 30	Царское Село	<i>La serva padrona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. А. Федерико.
Сент. 23	Пб. Ит. тр.	<i>I cavalieri erranti</i> (Странствующие рыцари), опера-буффа. Муз. Т. Траэтты, текст Дж. Бертати.
Нояб. 24	Пб.	<i>Орфей</i> , мелодрама. Муз. Ф. Торелли, текст Я. Б. Княжнина.
Дек. 4	Пб. Смольный ин-т	<i>La fête du village</i> (Деревенский праздник), ком. опера. Муз. Л. В. Дезормери, текст Л. Дорвинья.
Дек. 8	Пб. Ит. тр.	<i>La pazza in contrasto</i> (Свадебный спор), опера-буффа. Муз. Дж. Валентини, текст Дж. Бертати.
Дек. 18	Пб. Ит. тр.	<i>Il marito indolente</i> (Равнодушный жених), опера буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст К. Маццолы (?).
1781 (?)	Кусково, Т-р Шереметева	<i>Лауретта</i> , ком. опера. Муз. Ж. Мсро, текст Мальцевля.
1782	Пб.	<i>Il curioso indiscreto</i> (Излишнее любопытство), опера-буффа. Муз. П. Анфосси (?).
Янв. 17	Пб. Смольный ин-т	<i>La serva padrona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. А. Федерико.
Апр. 13	Пб. Вольный т-р	<i>Шастие от приезда господина, или Награжденное усердие земледельца</i> , ком. опера. Текст А. О. Аблесимова.
Апр. 14	М. Петров т-р ит. тр.	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Бертати.
Апр. 22	Там же	<i>Торжество приятностей нежного пола</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Апр. 27	Там же	<i>Новое семейство</i> , ком. опера. Муз. Фрейляха, текст С. К. Вязмитинова.
Май 3	Там же	<i>La finta amante</i> (Мнимая любовница), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Кастри (?).
Май 22	М. Воксал	<i>Скупой</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжнина.
Май 25	М. Воксал ит. тр.	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Бертати.
Июнь 2.	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Добрая дочка</i> , опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 7	М. Петров. т-р	<i>Поход с непремных квартир</i> , ком. опера. Муз. М. Эккеля, текст А. О. Аблесимова.
Июнь 8	Пб.	<i>Пустынник</i> , ком. опера.
Июнь 22	Пб.	<i>Тунисский паша</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Июль 31	М. Воксал	<i>Охотница, или Птицеловка</i> , ком. опера. Рус. пер. И. А. Дмитриевского.
Авг. 16	М. Воксал	<i>Притворная смерть Арлекина, или Обманутый Панталон</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Сент. 4	М. Петров. т-р	<i>Притворная злость любви</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Сент. 15	Пб.	<i>Il barbiere de Sivilla, ovvero La precauzione inutile</i> (Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Петроселлини (по комедии Бомарше).
Сент. 16	М. Петров. т-р	<i>Il cavaliere per amore</i> (Рыцарь по любви), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст Дж. Петроселлини.

Сент. 26	Там же	<i>Тига</i> , малая опера.
Окт. 25	Там же	<i>Il finto pazzo per amore</i> (Минный дурак по любви), опера-буффа. Муз. М. Стабингера, текст Т. Мариани (?).
Нояб. 2	Там же	<i>Земира и Азор</i> , ком. опера Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтея.
Нояб. 24	Пб.	<i>Орфей и Эвридика</i> , опера К. В. Глюка, текст Р. Кальпабджи.
Дек. 4	Пб. Смольный ин-т Кусково. Т-р Шереметева	<i>La belle Arsène</i> (Прекрасная Арсени), ком. опера. Муз. П. А. Мюссинья, текст П. С. Фавара.
		<i>Два сальфа</i> ( <i>Les deux sultans</i> ), ком. опера. Муз. М. А. Дезожье, текст В. Иибера, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
	Нижний Новгород	<i>Петрусов, или Вор в саду</i> , опера. Пер. с нем. Ф. Генша.

1783

Февр. 13	М. Петров. т-р	<i>Земира и Азор</i> , балет по опере Гретри. Пост. Ф. Морелли (?).
Февр. 19	Там же	<i>Перерождение</i> , ком. опера. Муз. Д. А. Зорьяна.
Февр. 22	Там же	<i>Два скупых</i> ( <i>Les deux avares</i> ), ком. опера Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ш. Ж. Фенуйо де Фальбера, пер. с фр.
Апр. 27	Там же	<i>Точильщик</i> , ком. опера. Текст Н. П. Николева.
Авг. 6	М. Воксал	<i>Бочар</i> ( <i>Le tonnelier</i> ), ком. опера. Муз. Ф. Госсекса, текст Н. М. Одина и Ф. А. Кетана, пер. с фр. Ф. Генша.
Сент. 24	Пб. Каменный т-р	<i>Il mondo della luna</i> (Лунный мир), опера-буффа. Муз. Дж. Пампьялло, текст К. Гольдони.
Окт. 25	М. Петров. т-р	<i>Санктпетербургский гостиниый двор</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Нояб. 5	Там же	<i>Деревенская простота</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (?).
Нояб. 15	Там же	«Новый большой балет Ф. Морелли, состоящий из охотников и пастухов, с новыми декорациями».
	Пб. Смольный ин-т	<i>L'amoureux de quinze ans, ou La double fête</i> (Любовь в пятнадцать лет, или Двойной праздник), ком. опера. Муз. Ж. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, текст П. Ложона.
	Пб.	<i>L'Astratto, ovvero Il giocatore fortunato</i> (Рассеянный, или Счастливыи игрок), опера-буффа. Муз. Н. Пиччини, текст Дж. Петрелли.

1784

Янв. 11	М. Петров. т-р	<i>Буря, или Несчастливый путь</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Янв. 31	Пб.	<i>Мужья, женихи своих жен</i> , ком. опера. Муз. А. Булявдта (?), текст Я. Б. Князевца.
Февр. 2	М. Воспит. дом	<i>Морские разбойники, или Арлекин, сделавшийся счастливым в невольничестве</i> , пантомима; <i>Велера и Адонис</i> , балет.
Апр. 27	М. Петров. т-р	<i>Счастливыи и несчастливый фонтан</i> , балет. Пост. Дж. Садомони.
Май 19	М. Воксал	<i>Кузнец</i> ( <i>Le maréchal-ferrant</i> ), ком. опера. Муз. А. Филидора, текст Ф. А. Кетана, пер. с фр. З. А. Крыжановского.
Май 21	Там же	<i>Калиф на час</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича (?), текст Д. П. Горчакова.
Авг. 18	Там же	<i>Роза и Колаз</i> , ком. опера. Муз. П. А. Мюссинья, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. М. Сушковой.



Лето	Царское Село	<i>La dama immaginaria</i> (Мнимая дама), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст П. А. Вальякка.
Нояб. 2	М. Петров. т-р	<i>La jée Urgèle, ou Ce que plaît aux dames</i> (Фев Юржель, или Что приятно дамам), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Ш. С. Фавара и Ш. Вуазенона.
Нояб. 7	Пб. Рус. тр.	<i>Ярманка</i> (Der Dorfjahrmärkt), ком. опера. Муз. И. Бенды, текст Ф. В. Готтсера, пер. с нем.
Нояб. 24	М. Петров. т-р	<i>Дон Жуан</i> , балет. Пост. Дж. Саломони.
Нояб. 28	Пб. Каменный т-р	<i>Henry IV, ou La bataille d'Ivry</i> (Генрих IV, или Сражение при Иври), опера. Муз. Ж. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, текст Б. Розуа.
Нояб. 28	М. Петров. т-р фр. тр.	<i>Аннетта и Любен</i> , ком. опера. Муз. Б. Влеза, текст Ш. С. Фавара и М. Ж. Фавар.
Дек. 4	Там же	<i>Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия</i> (вариант назв.: <i>Опекун учитель, или Любовь хитрее злокаенщи</i> ), ком. опера. Текст П. П. Николаева.
Дек. 6	Там же	<i>Диана и Эндимион</i> , балет. Муз. и пост. Ф. Морелли.
Дек. 12	Там же	<i>Солиман Второй или Три султанши</i> (вариант назв.: <i>Три султанши</i> ), комедия с хорами и балетами. Муз. П. Жибера (?), текст Ш. С. Фавара, пер. с фр.
Дек.	М. Т-р Шереметева	<i>Серальские ревности</i> , «турецкий балет». Муз. и пост. Ф. Морелли.
	Пб.	<i>Инфанта Заморы</i> (L'infante de Zamora), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Н. Э. Фрамери, пер. с ит. И. А. Крылова.
	Пб.	<i>Сбитеньщик</i> , ком. опера. Муз. А. Буллаццата, текст Я. Б. Княжпина.
ок. 1784	Пб.	<i>Оù amant consolati</i> (Утешенные любовники), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти.
1785		<i>La contadina in corte</i> (Крестьянка при дворе), опера-буффа. Муз. А. Саккини.
Янв. 4	М. Петров. т-р фр. тр.	<i>Le deux chasseurs et la laitière</i> (Два охотника и молочница), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома.
Янв. 9.	Там же	<i>Кузнец-лекарь</i> (Le maréchal-ferrant), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст Л. Ансома и Ф. А. Кетана, пер. А. И. Дмитриева.
Янв. 12	Пб. Фр. тр.	<i>Le déserteur</i> (Дезертир), драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, М. Ж. Седена.
Янв. 18	М. Петров. т-р, фр. тр.	<i>Le cadé dupé</i> (Обманутый кади), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Ж. А. Лемонье.
Янв. 18	Там же	<i>Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адонису</i> , балет. Муз. Дж. Астаритты, пост. Ф. Морелли.
Янв.	Пб.	<i>Идалида</i> , опера-серна. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
Февр. 5	М. Петров. т-р	<i>Движущаяся картина, или Механик</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Февр. 11	Там же, фр. тр.	<i>Le déserteur</i> (Дезертир), драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена.
Февр. 26	Там же	<i>Тунисский паша</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Май 25	М. Воксал	<i>Изобличенный колдун, или За бездельку ссора</i> , опера с хорами и балетами.
Июнь 4	М. Петров. т-р	<i>Щедрая турецкая невеста</i> , балет.

Июнь 19	М. Воксал	<i>Любовная ссора</i> , малая опера.
Июнь 29	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Разлука, или Отъезд псовой охоты</i> , ком. опера.
Июль 16	М. Петров. т-р	<i>Храм Венеры</i> , балет. Пост. И. Шваба.
Июль 23	Там же	<i>Взаимное благоденствие</i> , балет. Пост. И. Шваба.
Сент. 22	Там же	<i>Санчо-Панса губернатором в острова Баратарии</i> (Sancho Pança dans les îles), ком. опера. Муз. Ф. А. Филандора, текст А. Пуансине, пер. с фр. В. А. Левшина, <i>Беглец</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (по опере Монсиньи?).
Окт. 1	Там же	<i>Изобличенный колдун, или За безделку ссора</i> , опера с хорами и балетами.
Окт. 19	Пб. Каменный т-р	<i>L'amor notaio</i> (Любовь нотариуса), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти (?). <i>I figli eredi</i> (Мнимые наследники), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст Дж. Бергати.
Нояб. 9	М. Петров. т-р	<i>Любовь между оружием, или Женщина, подговаривающая воинов к любви</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Нояб.	М. Т-р Шереметева	<i>Браки самнитян</i> (Les mariages Samnites), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст В. Розуа, пер. с фр. В. Г. Вороблевского (?).
	Пб.	<i>L'amore artigiano</i> (Любовь ремесленника), опера-буффа. Муз. К. Каноббио или Ф. Гассмана, текст К. Гольдони.
	Пб. Рус. тр.	<i>Прекрасная Арсена</i> (La belle Arsène), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Ш. С. Фавара, пер. с фр. С. Н. Сандунова.
	Пб. Ит. тр.	<i>Fra i due litiganti, il terzo gode</i> (Двое ссорятся, третий радуется), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст К. Гольдони.
1785(?)		
	Пб.	<i>Двойное превращение</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджоллини.
ок. 1785		
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Альцеста</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
	Там же	<i>Цефал и Прокрис</i> , опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
после 1785		
	Там же	<i>Панурге на острове Фонарей</i> (Panurge dans l'île des lanternes), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри.
	Там же	<i>Эхо и Нарцисс</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
1786		
Янв. 14	М. Петров. т-р	<i>Щастливая томя</i> , ком. опера. Муз. М. Стабингера, текст Д. П. Горчакова.
Янв. 15	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Армида и Ринальдо</i> , опера-серия. Муз. Дж. Сарти, текст М. Кольтеллини.
Февр. 9	М. Петров. т-р	<i>Оставленная Дидона</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджоллини (?).
Февр. 13	Там же	<i>Любовь Эльмиры и Томира</i> , балет.
Февр. 16	Там же	<i>Варзина, или Награжденная верность</i> , «трагический балет». Пост. Ф. Морелли (?).
Апр. 19	Пб. Каменный т-р	<i>Февей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.

Апр. 22	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Фавей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
Май 14	М. Петров. т-р	<i>Торжество гонимой невесты</i> , балет.
Июнь 3	Там же	<i>Деревенский праздник</i> , балет.
Июнь 28	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Фавей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
Июнь (кок.)	Павловск	<i>La fête du seigneur</i> (Праздество сеньора), ком. опера. Муз. Д. С. Бортнянского, текст Г. И. Чернышева (?).
Июль 5	М. Воксал	<i>Черевики</i> (Les sabots), ком. опера. Муз. Э. Р. Дунн, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Левшина.
Авг. 9	Там же	<i>Садовники</i> (Les jardiniers), ком. опера. Муз. Продана, текст Б. Давеня, пер. с фр. В. А. Левшина.
Сент. 22	Там же	<i>Генрих IV</i> , опера. Муз. Ж. П. Э. Мартини-Шваркендорфа, текст Б. Розуа, пер. с фр. В. А. Левшина; <i>Дон Жуан</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (?).
Сент. 22 или 23	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Кастор и Поллукс</i> , опера. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
Окт. 4	М. Петров. т-р	<i>Черевики</i> (Les sabots), ком. опера. Муз. Э. Р. Дунн, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Левшина.
Окт. 11	Гатчина	<i>Le faucon</i> (Сокол), ком. опера. Муз. Д. С. Бортнянского, текст Ф. Г. Лаферьера.
Окт. 12	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Радость Душеньки</i> , «лирическая комедия, последующая балетом». Текст И. Богдановича.
Нояб. 13	М. Петров. т-р	<i>Обманутый жених</i> , балет.
Нояб. 24	Тамбов. Дворец губернатора	Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища. Муз. Г. Раупаха (хор из оперы «Альцеста») и Ф. Юравшенко, текст Г. Р. Державина.
Нояб. 27	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Новгородской богатырь Боеславец</i> , ком. опера. Муз. Е. И. Фомина, текст Екатерины II.
Нояб. 27	М. Петров. т-р	<i>Ацис и Галатя</i> , «пастиший балет». Пост. Ф. Морелли.
Дек. 2	Там же	<i>Баба-Яга</i> , ком. опера. Муз. М. Стабингера, текст Д. П. Горчакова.
Дек. 7	Там же	<i>Молодой сицилианец, или Выигранное сражение</i> , балет. Пост. А. Козелли.
Дек. 10	М. Т-р Шереметева	<i>Алина, королева Голкондская</i> , опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена.
ок. 1786	Пб. (?)	<i>Новое семейство</i> , ком. опера. Муз. О. Тереса, текст И. А. Крылова.
	Пб. (?)	<i>Хлор-царевич, или Роза без шипов</i> , ком. опера. Текст Д. Хвостова.
	Пб. Ит. тр.	<i>La scuola di gelosi</i> (Школа ревнивых), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст К. Маццолы.
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Ифигения в Тавриде</i> , опера. Муз. К. В. Глюка, текст Н. Ф. Жилярда.
1786 вян нач. 1787	Пб. Ит. тр.	<i>L'amor constante</i> (Постоянная любовь), опера-буффа. Муз. Д. Чинмарозы.
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Армида</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
1787		
Янв. 11	М. Петров. т-р	<i>Положение Телемака</i> , балет. Муз. Евсташно, пост. Ф. Морелли.
Янв. 25	Там же	<i>Мальники, или Молодой влюбленный офицер</i> , балет.

Янв. 27	Там же	<i>Сбитеньщик</i> , ком. опера. Муз. А. Булланята, текст Я. Б. Княжнина.
Февр. 3	Там же	<i>Торговка французскими чепчиками</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Апр. 4	Там же	<i>Притворная любовница</i> (вариант назв.: <i>Простаков с притворной любовницей</i> ; <i>La finta amante</i> ), опера-буффа. Муз. Дж. Павзинелло, текст Дж. Б. Кастри (?), пер. с ит.
Апр. 16	Там же	<i>Полигимния</i> , «большая музыкальная драма с балетом и хором певчих».
Июль 1	Там же	<i>Счастливая Россия, или Двадцатипятилетний юбилей</i> , пролог «с новыми балетами и хорами певчих», Муз. А. Булланята, текст М. М. Хераскова.
Июль 2	Там же	<i>Александр и Колпасе</i> , балет. Пост. Ш. Ле Пика.
Июль 4	Там же (Воксал?)	<i>Дровосек, или Три желания</i> ( <i>Le bûcheron, ou Les trois souhaits</i> ), ком. опера. Муз. Ф. А. Филлidora, пер. с фр.
Июль 7	Там же	<i>Дезертир</i> , балет. Пост. Ш. Ле Пика.
Сент. 28	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Храбрый и смелый витязь Ахридеичь</i> (вариант назв.: <i>Иван Царевичь</i> ), ком. опера. Муз. Э. Вавжурн, текст Екатерины II.
Окт. 11	Павловск	<i>Le fils rival, ou La moderne Stratonice</i> (Сын-соперник, или Новая Стратоника), ком. опера. Муз. Д. С. Боргнианского, текст Ф. Г. Лаферьера.
Окт. 17	М. Петров. т-р	<i>Женщина-философка, или Торжествующая любовь</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Окт. 20	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Служанка-госпожа</i> ( <i>La serva padrona</i> ), опера-буффа. Муз. Дж. Павзинелло, текст Дж. А. Федерико, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Нояб. 8	Пб. (?)	<i>Ямщики на подставе, или Игрище мещанская</i> , ком. опера. Муз. Е. И. Фомына, текст Н. А. Львова.
Дек. 20	М. Петров. т-р	<i>Пигмалион и Галатея</i> , драма (по Руссо). Муз. М. Стабингера.
	Пб. (?)	<i>I capricci in amore</i> (Капризы любви), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты.
	М. (?)	<i>Нескромные признания</i> ( <i>Les aveux indiscrets</i> ), ком. опера. Муз. П. А. Монсинь, текст Рибадьера, пер. с фр. В. А. Левшина.
1787(?)	Кусково. Т-р Шереметева Там же	<i>Данаида</i> , опера-трагедия. Муз. А. Сальери, текст Ф. Леблена де Рулле в Л. Т. Чули.
	Там же	<i>Дидона</i> , опера-сериа. Муз. Н. Пиччини, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
	М. (?)	<i>Добродетельный волшебник</i> , ком. опера.
1788		
Февр. 14	М. Петров. т-р	<i>Неудачная женитьба</i> , опера. Муз. М. Стабингера, пер. с ит.
Февр. 21	Там же	<i>Адель де Понтье</i> , трагический балет. Пост. Ф. Морелли.
Февр. 24	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>La felicità inaspettata</i> (Неожиданное счастье), пасторальная кантата с балетами. Муз. Д. Чимарози, текст Ф. Моретти.
Февр. 27	М. Т-р П. М. Волковского	<i>Сильвен</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля, пер. с фр. В. А. Левшина.
Апр. 27	М. Петров. т-р	<i>Эльмира и Томира</i> , балет. Пост. А. Казелля (?).
Май 21	М. Воксал	<i>Цыганка</i> , ком. опера. Муз. А. Булланята (?).
Июнь 11	Там же	<i>Нанета и Лука</i> ( <i>Nanette et Lucas, ou La paysanne singeuse</i> ), ком. опера. Муз. Д'Эрбена, текст Н. Э. Франмера, пер. с фр.

Сент. 22 (Нояб. 24?) Окт. 4	Пб. Т-р Эр- митаж (?) М. Петров. т-р	<i>La vergine del sole</i> (Дева солнца), опера-серия. Муз. Д. Чимарозы. <i>Нечаянное возвращение</i> (в ориг.: <i>Le sorcier</i> ; Кол- дун), опера. Муз. Ф. А. Филлидора, текст А. Пуан- сине, пер. с фр. В. А. Левшина.
Окт. 19(?)	Пб. Т-р Эр- митаж Кусково. Т-р Шераметева М. Петров. т-р	<i>Una cosa rara</i> (Редкая вещь), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте. <i>Ложный лорд</i> ( <i>Le faux lord</i> ), опера-буффа. Муз. Н. Пещини, пер. с ит. В. Г. Воробьевского. <i>Аптекарь и доктор</i> ( <i>Der Apotheker und der Doktor</i> ), эпиграма. Муз. К. Диттерсдорфа, текст Г. Стефа- ни, пер. с нем. Ф. Розанова.
1769		
Янв. 1	М. Петров. т-р	<i>Двойное превращение, или Веселой баумачник</i> , ком. опера. Текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Лев- шина.
Янв. 29	Пб. Т-р Эр- митаж	<i>Горе-Богатырь Косометович</i> , ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Екатерины II и А. В. Храповицкого.
Февр. 2	М. Петров. т-р	<i>Владисан</i> , трагедия с хорами. Текст Я. Б. Княжин- на.
Апр. 18	Пб. Камен- ный т-р	<i>Две невесты</i> ( <i>Le donne rivali</i> ), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, пер. с ит.
Апр. 27	Там же	<i>Дезертер, или Женщина вероюла</i> , балет.
Апр. 27	М. Петров. т-р	<i>Счастливая встреча</i> , «серьезная итальянская опера с балетами и хорами».
Май 25	Пб. Дерев. т-р	<i>Осмеленный скупец</i> ( <i>L'avaro deluso</i> ), опера-буффа. Муз. А. Саккини, текст А. Андрен, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 1	Там же > >	<i>Редкая вещь</i> ( <i>Una cosa rara</i> ), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 15	Там же > >	<i>Училище ревнивых</i> ( <i>La scuola de' gelosi</i> ; вариант назв.: <i>Школа ревнивых</i> ), опера-буффа. Муз. А. Саль- ери, текст К. Маццолы, пер. с ит. И. А. Дмитриев- ского.
Июнь 29	Там же	<i>Притворно сумасшедшая</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Я. Б. Княжинна.
Июль 1	М. Воксал	<i>Служанка-госпожа</i> ( <i>La serva padrona</i> ), опера-буф- фа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. А. Федерико, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июль 6	Пб. Дерев. т-р	<i>Два скупых</i> ( <i>Les deux avares</i> ), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ш. Ж. Фенуйо де Фальбера, пер. с фр. Э. А. Крыжановского.
Сент 4	Там же	<i>Длинное дерево, или Торжествующая любовь</i> ( <i>L'ar- bore di Diana</i> ), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Со- лера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриев- ского.
Сент. 6	Там же	<i>Владисан</i> , трагедия с хорами. Текст Я. Б. Княжин- на.
Сент. 20	М. Петров. т-р	<i>Служанка-госпожа</i> ( <i>La serva padrona</i> ), опера-буф- фа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. А. Федерико, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Сент. 23	Пб. Дерев. т-р	<i>Мельник, балет</i> (по опере М. М. Соколовского). Пост. О. Пуаро.
Сент. 27	Пб. Т-р Эр- митаж	<i>Клеопатра</i> , опера-серия. Муз. Д. Чимарозы, текст Ф. Моретти.
Окт. 9	Пб. Камен- ный т-р	<i>Дезертер</i> , драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Левшина или А. Ф. Малиновского.

Окт. 14	М. Петров. т-р	<i>Рыбаки</i> (Les pêcheurs), ком. опера. Муз. Ф. Госсекка, текст А. Н. де Ласаля, пер. с фр. В. А. Левшина.
Нояб. 9	Пб. Каменный т-р	<i>Ариадна и Бахус</i> , балет. Муз. К. Каноббио, пост. Дж. Канциани.
Нояб. 23	Пб. Дом А. С. Строганова	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , ком. опера. Муз. Н. М. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье (любовельский спектакль).
1789 (?)	Пб.	<i>Два барона</i> (I due baroni di Rocca Azzurra), ком. опера. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы, пер. с ит. В. М. Черникова.
1790		
Янв. 7	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Песнолюбие</i> (вариант назв.: <i>Меломания</i> ), ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст А. Храповицкого.
Июль 17	Пб. Дерев. т-р	<i>Ложный лорд</i> (Le faux lord), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст Дж. М. Пиччинни, пер. с ит.
Авг. 16		<i>Севильский цирюльник, или Бесплодная предосторожность</i> (Il barbiere de Sevilla), опера-буффа. Муз. Дж. Павзелло, текст Дж. Петроселли по комедии Бомарше, пер. с ит. И. Вьена.
Сент. 11	М. Петров. т-р	<i>Деревенская картина, или Хитрость деревенских любовников</i> , балет.
Сент. 17	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье, пер. с фр. В. Г. Вороблевского (?).
Сент. 22	М. Петров. т-р	<i>Купидон-пустынник</i> (L'amour ermite), «анакронтическая комедия с хорами, арями и балетамя» неизв. автора, пер. с фр.
Окт. 22	Пб. Т-р Эрмитаж;	<i>Начальное управление Олега</i> , историческое представление с хорами и балетамя. Муз. К. Каноббио.
Окт. 27	Каменный т-р	В. А. Пашкевича и Дж. Сарти, текст Вильгельм II.
Нояб. 6	М. Петров. т-р	<i>Обманутый Арабкин</i> , балет.
Нояб. 12	Пб. Дерев. т-р	<i>Колония, или Новое селение</i> (La colonie), ком. опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. А. В. Храповицкого.
Нояб. 27	М. Петров. т-р	<i>Любовники, покровительствуемые Дианой</i> , балет.
1791		
Янв. 16	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Федул с детьми</i> , ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера и В. А. Пашкевича. Текст Екатерины II и А. В. Храповицкого.
Янв. 23	М. Петров. т-р	<i>Несчастные супруги, или Счастливая встреча</i> , балет-пантомима. Муз. М. Стабнигера, пост. Ф. Морелли.
Апр. 21	Там же	<i>Деревенская забава</i> , балет.
Май 14	Пб. Каменный т-р	<i>Венецианская ярманка</i> (La fiera di Venezia), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. Боккерини, пер. с ит. И. Вьена.
Июнь 8	М. Воксал	<i>Анюта и Любим</i> (возм., в орг.: Аннетта и Любен), ком. опера. Муз. Б. Блеза, текст Ш. С. Фавара и М. Ж. Фавар, пер. с фр.
Сент. 9	Пб. Каменный т-р	<i>Пирамо и Тизбе</i> , трагический балет. Муз. К. Каноббио, пост. Дж. Канциани.
Дек. 7	Пб.	<i>Пигмалион</i> , мелодрама. Муз. Я. Бенды, текст Ф. В. Готтера (по Руссо), пер. с нем. В. И. Майкова.

	Пб.	<i>Колдун, ворожея и сваха</i> , ком. опера. Муз. Е. И. Фомина (?), текст И. Юкина.
	с. Покровское Т-р В. И. Щербатова	<i>Кто старое помянет, тому глаз вон</i> , ком. опера. Муз. И. Кесслера, текст В. А. Левшина.
1792		
Янв. 11	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Блез и Бабетта</i> , ком. опера. Муз. А. Н. Дезеда, текст Ж. М. Монвеля.
Янв. 22	М. Петров. т-р	<i>Триумф Александра Великого по побеждении Дария</i> , «большой серьезный балет сочинения Д. Лячарда».
Февр. 2	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Как прослывешь, так и прослынешь</i> , ком. опера. Муз. А. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Февр. 6	М. Петров. т-р	<i>Дианчино дерево</i> , ком. опера «с новыми балетами и хорами певчих». Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Февр. 9	Там же	<i>Взятый Очакова</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Июнь 20	М. Воксал	<i>Колокольчик (La clochette)</i> , ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. А. Левшина.
Нояб. 8	М. Петров. т-р	<i>Обманутый скупец (L'avaro deluso)</i> , опера-буффа. Муз. А. Саккини, текст А. Андреа, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Дек. (ков.)	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Покинутая Дидона</i> , «трагический балет». Муз. В. Мартин-и-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
1793		
Нач. года	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Оракул</i> , «серьезный балет». Муз. В. Мартин-и-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
Февр. 21	М. Петров. т-р	<i>Сумасшедшие</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (?).
Май 25	М. Воксал	<i>Столяр (Il falegname)</i> , опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы, пер. с ит.
Июль 19	Там же	<i>Обвороженное дерево, или Обманутый opiekун (L'arbre enchante, ou Le tuteur duré)</i> , ком. опера. Муз. К. В. Глюка, текст Ж. Ваде, пер. с фр.
Сент. 23	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Амур и Психея</i> , балет. Муз. В. Мартин-и-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
Нояб. 27	М. Петров. т-р	<i>Живописец</i> , балет.
	М. (?)	<i>Покровительница сердец</i> , ком. опера. Муз. неизв. автора, текст И. Иванова.
	Павловск	<i>Inno a Cerere</i> (Гимн Церере), опера. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
	Пб. Нем. т-р.	<i>Der Apotheker und der Doktor</i> (Аптекарь и доктор), зингшпиль. Муз. К. фон Диттерсдорфа, текст Д. Стефани.
	Там же	<i>Дон Жуан</i> , опера. Муз. В. Моцарта, текст Л. да Понте.
	Там же	<i>Das Rothe Kappchen</i> (Красная шапочка), зингшпиль. Муз. К. фон Диттерсдорфа, текст Д. Стефани.
	Там же	<i>Die Zauberflöte</i> (Волшебная флейта), зингшпиль. Муз. В. Моцарта, текст И. Шиканедера.
	М. (?)	<i>Король на охоте</i> , ком. опера. Муз. И. Керцелли, текст В. А. Левшина.
1794		
Янв. 19	М. Петров. т-р	<i>Хитрая чепечница</i> , комический балет. Пост. К. Сабони.
Янв. 26	Там же	<i>Несчастное приключение Генриетты и Дениса от своего путешествия</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.

Февр. 13	Там же	Пигмалион, мелодрама. Муз. И. Бенды, текст Ф. В. Готтера (по Руссо), пер. с нем. В. И. Майкова.
Май 14	М. Воксал	Обманутый кади (Le cadí duré) ком. опера. Муз. П. А. Монсинья, текст Ж. А. Лемонье, пер. с фр.
Май 16	М. Петров.	Венера, помогающая дружеству, балет.
Авг. 20	Т-р Пб. Таврич. дворец. фр. тр.	Камилла, или Подземелья, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье.
Сент. 14	М. Петров. т-р	Колония, или Новое селение (La colonie), ком. опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. А. В. Храповицкого.
Сент. 24 Окт. 6	Там же Пб. Т-р Эрмитаж	Нечаянное благополучие от огня и бури, балет. Мнимые философы (I filosofi immaginari), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Бертати, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
<b>ок. 1794</b>		
	Кусково. Т-р Шереметева	Аземия, или Дикари, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст А. де ля Шабосьера, пер. с фр. В. А. Левшина.
	Пб. Т-р Эрмитаж (?)	Il credulo (Легковерный), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. М. Днодати.
	Пб. (?)	Джанина и Бертардоне, опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Ф. Ливинья.
	Пб. Т-р Эрмитаж	La modista raggratrice, ossia La scuffiara' (Модистка-обманщица, или Чепечница), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци.
	М. Т-р И. Колычева	Три свадьбы втрое, или Как аукнется, так и откликнется, ком. опера. Муз. Ф. Керцелли, текст А. Желтова.
1794 или 1795	Пб. (?)	Нина, или Безумная от любви, опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци.
<b>1796</b>		
Янв. 11	М. Петров. т-р	Обкраденный скупой, балет. Пост. Ф. Морелли.
Янв. 21	Там же	Притворно сумасшедшая, ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Я. Б. Квяжинна.
Янв. 24	Пб. Дерев. т-р, фр. тр.	Les deux petits Savoyards (Два маленьких савояра), ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье.
Февр. 2	Пб. Каменный т-р	Gli Zingari in fiera (Цыганская ярмарка), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Паломбы.
Февр. 9	Пб.	Il matrimonio segreto (Тайный брак), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Бертати.
Февр. 5	М. Петров. т-р	Орфей, мелодрама, «с принадлежащими к ней балетами и хорами адских фурий; музыка хором в древнем греческом вкусе и во всей мелодраме сочинения г. Фоминна, которая принята в С.-Петербурге с отменной благосклонностью».
Февр. 9	Пб. Каменный т-р	L'impressario in angustie (Импресарио в лужде), опера-буффа. Муз. Д., Чимарозы, текст Дж. М. Днодати.
Апр. 12	Пб. Т-р Эрмитаж	L'italiana in Londra (Итальянка в Лондоне), ин-термедия. Муз. Д. Чимарозы.
Апр. 15	Пб. Дерев. т-р	Деревенский маркиз (Il marchese villano; вариант назв.: Крестьянин-маркиз), опера-буффа. Муз. Л. Карузо, текст П. Кьяри, пер. с ит. В. А., Левшина.



Апр. 19	М. Петров. т-р	<i>Редкая вещь</i> (Una cosa rara), опера-буффа. Муз. В. Мартини-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 7	Пб. Дерев. т-р, фр. тр.	<i>L'amant statue</i> (Влюбленная статуя), ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ф. Дефонтена.
Июнь 11	Пб. Дерев. т-р, фр. тр.	<i>Рено д'Аст</i> , ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ж. Б. Раде и П. Барре.
Июнь 21	Там же	<i>Ричард Львиное Сердце</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Июль 4	Пб. Каменный т-р	<i>Трубочист князь и князь трубочист</i> (Lo srazzascapino principe), опера-буффа. Муз. М.-А. Портогалло, текст Дж. М. Фолла, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июль 22	Останкино. Т-р Шереметева	<i>Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила</i> , опера. Муз. О. А. Козловского, текст П. С. Потемкина.
Июль 27	Пб. Дерев. т-р	<i>La dot</i> (Приданое), ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ф. Дефонтена.
Авг. 20	Там же, фр. тр.	<i>La melomanie</i> (Меломания), ком. опера. Муз. М. С. Шампейна, текст Гранже.
Авг. 31	Там же, фр. тр.	<i>Служанка-госпожа</i> , опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. А. Федерико, фр. пер.
Сент. 17	Там же, фр. тр.	<i>L'amant jaloux</i> (Ревнивый влюбленный), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Т. д'Эля.
Сент. 26	М. Петров. т-р	<i>Алексей и Наталья</i> , опера. Пер. с фр. А. Ф. Малиновского.
Окт. 3	Там же	<i>Купидоновы забавы, или Влюбленный прикащик</i> , балет.
Окт. 9	Пб. Т-р Эрмитаж ит. тр.	<i>La pastorella pavile</i> (Благородная пастушка), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дзини.
Нояб. 15	М. Петров. т-р	<i>Венецианская ярмарка</i> (La fiera di Venezia), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. Боккерини, пер. с ит.
Дек. 27	М. Петров. т-р	<i>Федя с детьми</i> , ком. опера. Муз. В. Мартини-и-Солера и В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
ок. 1795		
	Пб. Т-р Эрмитаж. фр. тр.	<i>Les Chinois</i> (Китайцы), ком. опера. Муз. Дж. Салетти, текст Ш. С. Фавара.
	Литвиново. Т-р В. И. Щербатова	<i>Молодые поскорее старых могут обмануть</i> , лирическая комедия с музыкой И. Керцелли, текст В. А. Левшина.
	Пб. Т-р Эрмитаж, ит. тр.	<i>L'amor contrastato, ossia La molinara</i> (Любовь с препятствиями, или Мельничиха), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Паломбы.
	Там же	<i>La villanella rapita</i> (Похищенная крестьянка), опера-буффа. Муз. Ф. Бианки, текст Дж. Бергати.
	Там же	<i>La ballerina amante</i> (Влюбленная балерина), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст К. Казини.
1796		
Янв. 12	Пб. Каменный т-р, ит. тр.	<i>La ballerina amante</i> (Влюбленная балерина), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст К. Казини.
Янв. 21	М. Петров. т-р	<i>Два охотника</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 4	Там же	<i>Арлекин под покровительством феи</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 8	Пб. Дерев. т-р	<i>Les amours de Bayard, ou Le chevalier sans peur et sans reproche</i> (Любовники из Байарда, или Рыцарь

		без страха и упрека), ком. опера. Муз. М. С. Шампейна, текст Ж. М. Монвеля.
Февр. 12	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Мартовские свадьбы</i> , «героико-лирическое празднество», с музыкой и балетами.
Февр. 14	М. Петров. т-р	<i>Деревенские утренние увеселения при восхождении солнца</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 18	Там же	<i>Училище Пьеро</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 21	Там же	<i>Ревность трех султанов</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
		<i>Обманутый деревенский доктор</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Февр. 26	Пб. Дерев. т-р	<i>Смешное с ползным, или День рождения стихотворца</i> , комедия с хорами и балетом. Текст Н. Ф. Эмина.
Апр. 23	М. Петров. т-р	<i>Кузнец и лекарь</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Май 11	Там же	<i>Дом сумасшедших</i> (возможно, имеется в виду: <i>Остров сумасшедших; L'Île des fous</i> ), ком. опера. Муз. Э. Р. Дунн.
Май 15	Пб. Дерев. т-р	<i>Сумасброды, или Рыбачка</i> ( <i>La bella pescatrice</i> ), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дэнни, пер. с ит. И. А. Дмитревского.
Май 19	Пб. Каменный т-р	<i>Благотельный ерубиян</i> ( <i>Il burbero di buon senso</i> ), опера-буффа. Муз. В. Мартини-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. Виена.
Июнь 7	Там же (?)	<i>Нина, или От любви сумасшедшая</i> ( <i>Nina, ossia La ragazza che amò</i> ), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци (?) по комедии В. Ж. Марсолье, пер. с ит. И. А. Дмитревского.
Июнь 30	Там же	<i>Ринальд д'Аст</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Дж. Карпани.
Июль 14	Там же	<i>I visionari</i> ( <i>Мечтатели</i> ), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст Дж. Бергати.
Сент. 1	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Пальмира, царица Персидская</i> , героико-романтическая драма. Муз. А. Сальери, текст Дж. де Гамерра.
Сент. 16	Пб. Каменный т-р	<i>Le nozze contadini</i> ( <i>Сельские свадьбы</i> ), опера-буффа. Муз. Дж. Николони.
Сент. 24	М. Петров. т-р	<i>Башишник и бочар</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Окт. 12	Пб. Каменный т-р	<i>Дидона</i> , опера-серия. Муз. Дж. Пуччини, текст П. Метастазо.
	Пб. (?)	<i>Любовь с наградой</i> , ком. опера.
	с. Ясново-Т-р Д. Е. Столыпина	<i>Оленька, или Первоначальная любовь</i> , ком. опера. Муз. О. А. Коаловского, текст А. Белосельского-Белозерского.
1797		
Май 3	М. Петров. т-р	<i>Аполлон с музами</i> , пролог с хорами певчих и балетами.
Май 15	Там же	<i>Мельник</i> , балет. Пост. П. Пинуччи, с декорациями П. Гонзага.
Июнь 29	Павловск	<i>Le quiproquo, ou Le volage fixé</i> ( <i>Недоразумение, или Постоянное непостоянство</i> ), ком. опера. Муз. Ф. А. Филандора, текст де Мустона.
Июль 15	М. Петров. т-р	<i>Любовная шутка</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Июль 29	Пб. Каменно-остр. т-р. ит. тр.	<i>La pastorella nobile</i> ( <i>Благородная пастушка</i> ), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дэнни.
Сент. 1.	Там же	<i>Нина, или От любви сумасшедшая</i> , опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци (?), пер. с ит. И. А. Дмитревского.

Сент. 8	М. Петров. т-р	<i>Турок, торгующий невольниками</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Сент. 9	Гатчина. Фр. тр.	<i>Рено д'Аст</i> , опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. Б. Раде и П. Барре.
Сент. 4 или 18	Гатчина. Ит. тр.	<i>La lanterna di Diogene</i> (Фонарь Диогена), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст Дж. Паломбы.
Сент. 18	Пб. Каменный т-р	<i>Ринальд д'Аст</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астарятты, текст Дж. Карпани, пер. с ит.
Окт. 15	Гатчина. Ит. тр.	<i>Зенобия в Пальмире</i> , опера-серия. Муз. П. Анфосси, текст Дж. Сертора.
Окт. 26	М. Петров. т-р	<i>Прачки</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Нояб. 4	Там же	<i>Титово милосердие</i> , балет по драме Я. Б. Княжнина. Пост. П. Пинуччи.
	Гатчина. Фр. тр.	<i>Аземия, или Дикари</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака.
ок. 1797	Пб. (?)	<i>Стратоника</i> , опера. Муз. Э. Мегюля.
1798		
Янв. 15 или 19	Пб. Т-р. Эр-митаж	<i>La festa del villaggio</i> (Деревенский праздник), ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера (?).
Янв. 16	Пб. Каменный т-р	<i>Араб (II того)</i> , опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. де Гамерра.
Апр. 9	Пб. Каменный т-р, ит. тр.	<i>I due supposte conli, ossia Lo sposo senza moglie</i> (Два минных графа, или Муж без жены), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст А. Анелли.
Апр. 22	Пб. Каменный т-р	<i>Оберон</i> (Oberon, König der Elfen), ком. опера. Муз. П. Враницкого, текст Ф. С. Зеблер, пер. с нем. И. Яковича.
Апр. 25	М. Петров. т-р	<i>Увеселения в Серале</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Апр. 28	Там же	<i>Ревнивый муж</i> (Il marito geloso), опера-буффа. Муз. Дж. Панзиелло.
Май 17	Пб. Каменный т-р	<i>Ярополк и Олег</i> , трагедия с хорами. Муз. Е. И. Фомина, текст В. Озерова.
Май 19	Там же	<i>Chi dell' altrui si veste...</i> (Кто переодевается...), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы.
Июнь 11	М. Петров. т-р	<i>Крестьянин-маркиз, или Колбасники</i> (Il marchese villano), опера-буффа. Муз. Л. Карузо, текст П. Кьяри, пер. с ит. В. А. Левшина.
Июнь 25	Пб. Каменный т-р	<i>Алексис и Жюстен</i> , ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
Июнь 29	М. Петров. т-р	<i>Счастливого кораблекрушение</i> , «американский балет». Пост. П. Пинуччи.
Авг. 18	Пб. Каменный т-р, ит. тр.	<i>Le due gemelle</i> (Близнецы), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст Дж. Паломбы.
Авг. 24	Гатчина. Фр. тр.	<i>La fausse magie</i> (Ложная магия), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Сент. 2	Пб. Каменный т-р (?)	<i>Три фермера</i> (Les trois fermiers), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда.
Сент. 6	Гатчина.	<i>Ариадна на о. Наксос</i> , лирическая драма. Муз. Ж. Ф. Эдельмана, текст П. Л. Моленя.
Сент. 9	Фр. тр. Там же	<i>L'érgeive villageoise</i> (Деревенское испытание), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст П. Ж. Дефоржа.
Сент. 20	М. Петров. т-р	<i>Два савояра</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Сент. 22	Гатчина. Фр. тр.	<i>La soirée orageuse</i> (Беспокойный вечер), ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. Б. Раде.

Окт. 11	Пб. Т-р Эр-митаж, фр. тр.	<i>Рауль Синяя Борода</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Окт. 16	Там же » »	<i>Ambroise, ou Voilà ta journée</i> (Амбруаз или Вот мой день), ком. опера. Муз. Н. Далеирака, текст Ж. М. Монвеля.
Окт. 25	Там же	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеирака, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 28	М. Петров. т-р	<i>Орфей и Эвридика</i> , балет. Пост. П. Пивуччи.
Нояб. 4	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Андромеда</i> , опера-серна. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
Нояб. 15	М. Петрова. т-р	<i>Трубочист князь и князь трубочист</i> (в орг.: <i>Lo sprazzacastipno principe</i> ), опера-буффа. Муз. М. Портогалло, текст Дж. Фоппа, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Нояб. 19	Пб. Каменный т-р	<i>Le petit matelot, ou La mariage impromptu</i> (Маленький матрос, или Неожиданная женитьба), ком. опера. Муз. П. Гаво, текст Ш. Пигол-Лебрена.
	Пб. Т-р Эр-митаж, ит. тр.	<i>Андромаха</i> , опера-серна. Муз. Дж. Паизиелло, текст А. Сальви.
	Там же » »	<i>I due gobbi</i> (Двое горбатых), опера-буффа. Муз. М. Портогалло, текст К. Машини.
	Там же » »	<i>I nemici generosi, ossia Il duello per complimento</i> (Великодушные враги, или Состязание в комплиментах), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы.
1799		
Янв. 19	М. Петров. т-р	<i>Анюта и Лизон</i> , драматическая пантомима. Пост. П. Пивуччи.
Янв. 30	Пб. Каменный т-р	<i>Новый Вертер</i> , балет-пантомима. Муз. А. Н. Титова, пост. И. И. Вальберха.
Кон. янв. или нач. февр.	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Танкред, героический</i> балет-пантомима. Муз. В. Мартини-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
Февр. 14	М. Петров. т-р	<i>Ариадна на о. Наксос</i> , лирическая драма. Муз. Ж. Ф. Эдельмана, текст П. Л. Молеа.
Февр. 15	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Александр</i> , опера-серна. Муз. Ф. Гиммеля, текст Ф. Моретти.
Февр. 18	Пб. или Гатчина	<i>Le prisonnier, ou La ressemblance</i> (Плешник, или Сходство), ком. опера. Муз. Д. делла Мариа, текст А. Дуваля.
Апр. 25	Пб. Каменный т-р, фр. тр.	<i>Эдип в Колоне</i> , лирическая трагедия. Муз. А. Саккини, текст Н. Ф. Жюльярда.
Апр. 30	Там же	<i>Камилла, или Подземелье</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеирака, текст Б. Ж. Марсолье.
Май 4	М. Петров. т-р	<i>Дезертер, или Беглой солдат</i> , драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. А. Ф. Мянковского.
Июнь 12	Там же	<i>Три богини соперницы, или Двойкой суд Парисов</i> , лирическая комедия с хорами и балетами. Муз. К. Ж. Ф. Пропнака, балеты Дж. Саломони, текст П. А. Пивкса, пер. с фр.
Июль 17	М. Воксая	<i>Тайна (Le secret)</i> , ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глики.
Июль 18	Пб. Каменный т-р, фр. тр.	<i>Les prétendus</i> (Женихи), ком. опера. Муз. Ж. Б. Лемуана, текст де Шабана.

Авг. 16	М. Петров. т-р	<i>Тайна</i> , ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глинки.
Авг. 28	Гатчина.	<i>Le magnifique</i> (Великолепный), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Сент. 18	Там же	<i>Поль и Виргиния</i> , опера. Муз. Р. Крейцера, текст Э. Фервьера.
Сент. 20	М. Петров. т-р	<i>Влюбленный волшебник, или Амур, спасающий любовников</i> , балет. Пост. Д. Саломони.
Окт. 15	Гатчина	<i>Эней в Лацио</i> , опера-серна. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
Окт. 21	Там же	<i>Возвращение Фетиды</i> , балет. Муз. А. Париса, пост. П. Шевалье.
Нояб. 7	Пб. Нем. тр.	<i>Der Tempel der Unsterblichkeit</i> (Храм бессмертия), аллегорический пролог. Муз. хоров Э. Эрбеля, текст Рейнбека.
Нояб. 10	М. Петров. т-р	<i>Две невесты</i> ( <i>Le donne rivali</i> ), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, пер. с ит.
Дек. 2	Гатчина	<i>Le roturier et le moulin</i> (Яблоня и мельница), ком. опера. Муз. Ж. Б. Лемуана, текст М. Ж. Форжуа.
Дек. 8	М. Петров. т-р	<i>Аполлон и Дафна</i> , балет. Пост. Дж. Саломони.
Дек. 15	Там же	<i>Рено д'Аст</i> , опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ж. В. Раде и П. И. Варре, пер. с фр. Д. Коркина.
Дек. 19	Там же	<i>Ленси</i> , «лирическая трагедия с хорами и балетами диких американцев». Муз. К. Поцци, текст П. А. Плавильщикова.
Дек. 30	М. Петров. т-р	<i>Жюль, или Странная предприимчивость</i> , ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глинки.
	Пб. (?)	<i>Винетта, или Тарас в улье</i> , ком. опера. Муз. А. Вулландта, текст К. Дамского.
	Пб. Т-р Эр- митаж (?)	<i>Индийская семья в Англии</i> , опера. Муз. Дж. Сартти, текст маркиза Кастельно (по А. Коцебу).
	М. Т-р П. М. Волконского	<i>Любовное волшебство</i> , ком. опера. Текст И. М. Долгорукова.

### III. Концертная жизнь

1722		Регулярные выступления оркестра герцога Голштинского в доме советника Бассевича в Москва.
1731		
Март 30	М. Имп. дворец	Концерт певцов итал. труппы.
Апр. 29	Там же	Исп.: <i>Верность и преданная любовь</i> , кантата. Муз. Дж. Ристори или Дж. Верокаи, текст Р. М. Фантази; Кантата на день коронации императрицы Анны Иоанновны. Муз. Дж. Верокаи, текст А. Вольского.
Июль 25	Там же	Исп.: Серенада на 3 голоса на тезоименитство польского короля Августа II. Муз. Дж. Ристори; <i>E pur bel un regal soglio</i> (Прекрасен царский престол), кантата Дж. Ристори или Дж. Верокаи для одного голоса.
1732		
Авг. 30	Пб.	Изрядный концерт при дворе по случаю дня заключения Ништадтского мира.
1736		
Янв. 27	Пб.	Исп. придворными певцами «застольной кантаты» по случаю дня рождения Анны Иоанновны.

Апр. 28	Пб.	Исп.: <i>La gara dell' amore e del zelo</i> (Спор любви и ревности), кантата Ф. Арайи для двух голосов с хором.
1737		
Авг. 29	Пб.	Концерт итал. артистов при дворе по случаю взятия Очакова.
1739		
Май 6	Пб.	Большой концерт при дворе по случаю званья мира с Турцией, при участии итал. оркестра. Исп. итал. кантаты, сонаты, симфонии.
1746		
Июль 10	Пб. Дом За- гряжского	Концерт приезжего «басиста» («будет петь концерты с музыкой»).
1748		
Окт.	Пб. Дом кв. Гагарина	Концерты «по средам по итальянскому, английскому и голландскому манеру».
1750		
Июнь 24	Петергоф Пб.	Концерт с участием итал. певцов К. Компасси и Н. Гарани. Исп.: <i>La Corona d'Alessandro Magno</i> (Корона Александра Великого), серенада. Муз. Ф. Арайи (?), текст Дж. Бонекки.
1754		
Апр. 25	Пб.	Концерт при дворе во время парадного обеда с участием Л. Мадонна, Д. Даломь, И. Гюбнера, И. Вильде.
1756		
Май-июнь	М. Нем. сло- бода	Концерты в доме Лидкиной.
1757		
Июль 6 или 7	Ораниенбаум	Исп.: <i>Urania vaticinans</i> (Пророчество Урании), кантата с хором Ф. Арайи.
Дек. 9 (?)	Ораниенбаум	Исп.: <i>Juno's vespurgals</i> (Юнона-помощница), кантата Ф. Арайи.
1762		
Сент.	Пб. Дом Гей- са	Концерты нем. арфиста И. Гохбрикера («на гарфе особого рода») по воскресеньям и понедельникам.
1763		
Апр. 21	М.	Исп.: <i>Il consiglio delle Muse</i> (Совет муз), серенада, соч. ко дню рождения Екатерины II. Муз. В. Манфредини или Ф. Цопписа, текст Дж. Локателли.
1764		
во время поста	Пб. Люте- ранская цер- ковь	Исп.: Пассионы Г. Ф. Телемнина.
Июнь 28	Там же	Исп.: <i>Te Deum</i> К.-Х. Грауна.
1765		
Июнь 28	Пб.	Исп.: <i>Le Rivali</i> (Соперники), драматическая кантата

		для 4 голосов. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лаццарони.
Июль 6	Пб. Академия наук	Кантата на открытие Академии наук. Муз. В. Манфредини.
Нояб. 24	Пб. Императорский дворец	Исп.: <i>La virtù liberata</i> (Освобожденная добродетель), кантата для 5 голосов. Муз. Б. Галуппи, текст Л. Лаццарони.
1766		
Март 15	Пб. Католическая церковь	Исп.: Реквием В. Манфредини.
Июнь 28	Пб. Императорский дворец	Исп.: <i>La pace fra la virtù e la bellezza</i> (Союз добродетели и красоты), кантата. Муз. Б. Галуппи, текст П. Метастазιο.
1769		
Во время поста	Дом кн. Вяткинского	Серия концертов по подписке. Организатор—В. Манфредини.
1770		
Во время поста	Пб. Канцлерский дом	Концерты по субботам. Организатор—Д. Шпрингер.
1774		
Во время поста	Пб. Дом Папанелопуля	«Большие итальянские и французские концерты по понедельникам и четвергам».
Март 27	Пб.	Исп.: <i>Stabat Mater</i> Дж. Перголези.
Апр. 2	М. Дом гр. Сиверса	Концерт нем. музыканта И. Фрика, изобретателя стеклянной гармоники.
Окт. 6	Пб. Дом Демутта	Концерт итал. скрипача Ч. Корьера.
Дек. 21	М. Т-р на Знаменке	Концерт Ч. Корьера.
1775		
Апр. 1,4	М. Дом гр. Сиверса	Исп. песен К. Х. Грауна в сопровождении гармоникки.
Апр. 16	Пб.	Концерт с участием итал. певцов Кларя и Дж. Андреоли. Исп. «важные и комические итальянские, французские, немецкие, славнейшими мастерами сочиненные арии».
1776		
Янв. 30	Пб.	Концерты итал. скрипача А. Лолли.
Март, 3, 17	Пб.	
1777		
Март 21	Пб. Дом гр. Ягужинского	Концерты итал. певца Дж. Сандали, с участием инструменталистов. Исп. итал. арии.
Март. 26	М. Дворянский клуб	Концерт скрипача А. Лолли.
Март—окт.	Пб.	Гастроли итал. скрипача и композитора Ф. Фьорилло.
Апр. 4,24	Пб. Дом гр. Ягужинского	Концерты итал. скрипача Ф. Сартори с участием «других виртуозов». Исп. «разные концерты и сонаты».
Сент. 18	Там же	Концерт нем. фаготиста Э. Пулло, с участием нем. клавесиниста В. Пальшау и итал. певца Ф. Порри.
Окт. 2		

Нояб. 30	М. Благородный клуб	Концерт франц. клавесниста и композитора Ф. Ж. Дарси. Исп. его сочинения: симфония, квартет, соната.
Дек. 8	Там же	Концерт фаготиста Э. Пулло.
Дек. 15	М. Дворянский клуб	Концерт скрипача Ф. Сартори. Исп. его сочинения.
Дек. 18	Пб. Дом гр. Ягужинского	Концерт в пользу итал. певца Дж. Андреоли.
1778		
Март 8	Пб. Дом гр. Строганова	Исп.: Stabat Mater Дж. Перголези (итал. артисты).
Окт. 21, 26	Пб.	Концерты франц. скрипача Л. А. Пезибля с участием итал. певцов Бонафини, Компануччи, Баббини, Маркетти и Порри, а также франц. пианистки Ле Саж.
Окт. 2, 23	Пб. Нем. т-р	Концерт итал. певца А. Б. Сартори.
1779		
Февр. 18	Пб. Дом гр. Воронцова	Исп.: Stabat Mater Дж. Перголези.
Февр. 23	Пб. Дом гр. Строганова	Первый из еженедельных концертов Итальянского музыкального общества.
Февр. 26	Пб.	Исп.: Te Deum К. Х. Грауна.
Март 1	Пб. Дворец кн. Потемкина	Концерты Итальянского музыкального общества.
Март 2, 16, 23	Пб. Дворец кн. Потемкина	
Март 5	Пб. Дом гр. Воронцова	Исп.: Salve Regina, оратория И. А. Хассе.
Март 8	Там же	Исп.: La Passione di Giesu Cristo, оратория Н. Йоммелли.
Март 19	Пб. Дом гр. Воронцова	Концерт скрипача Л. А. Пезибля с участием итал. и франц. артистов. Исп. дуэты и трио, концерт для скрипки Пезибля.
Авг. 13	Пб. Академия художеств	Исп. кантата П. А. Скокова.
Окт. 10	Пб. Нем. т-р	Концерт итал. музыкантов.
Окт. 24	Пб.	«Вокальный и инструментальный концерт» с участием певца и пианиста А. Б. Сартори, валторниста Бобринского, певицы Гаук. Исп.: клавикордный концерт (Ф. Э.) Баха, итал. ария, симфония, концерт для валторны.
Нояб. 28	Пб. «Перкинов дом»	Концерт певца Дж. Андреоли.
Дек. 18, 20	Там же	Исп.: Les Israélites sur la montagne d'Orebe (Нараяльские на горе Ороб), оратория Л. А. Пезибля (итал. певцы).
1780		
Март 8, 12	Пб. Нем. т-р	Концерты скрипача и композитора И. Е. Хандошкина; первый — с участием певицы М. Гонзалес и певца А. Б. Сартори. Исп. скрипичный концерт Хандошкина, «русские и итальянские арии».
Март 15	Там же	«Музыкальный концерт».
Март 19, 26	Пб. Дворец Потемкина	Духовные концерты. Организатор — А. Лолли. Во втором из них исп.: кантата и ария из опер Дж. Пакциелло; скрипичные сочинения А. Лолли. В концерте принимали участие скрипач Лолли, а также певцы Комаскино, Габбини и Порри.



Март 20, 27	Пб. Дом Экономич. о-ва	Концерты общества итальянских актеров (первый — с участием певицы А. Давиа). Организатор — М. Маттен.
Март 29	Пб. Нем. т-р	Исп.: <i>Abraham auf Moria</i> (Авраам на Мориа), оратория. Муз. И. Ролля, текст А. Нимейра.
Март 29	М. Иностран- ный клуб	Концерт нем. скрипача Нойстена и его жены — арфистки.
Апр. 5	Там же	Концерт.
Апр. 5	Пб. Дворец Потемкина	Концерт певца Комаскино.
Апр. 9	Там же	Концерт скрипача Ф. Сартори, с участием виолончелиста Горецкого, клавесиниста Э. Пулло и гобойста Мея.
Апр. 12	М. Дом А. С. Салтыковой	Концерт капельмейстера С. Жоржа (Георге), его сына пианиста И. Жоржа, скрипача Л. А. Пезибля и «других виртуозов».
Нояб. 1, 8	Пб. Дом Щербачева	Концерты нем. кларнетиста И. Бера с участием итал. певцов К. Бонафини, Дж. Компануччи, М. Баббини и скрипача Л. А. Пезибля.
Нояб. 20	Пб. Нем. т-р	Концерт чеш. композитора и фаготиста А. Булландта (Бюлана). Исп. свои сочинения.
Дек 6, 13	Пб. Дом Щербачева	Концерты скрипача Л. А. Пезибля.
Дек. 18	М. Дом А. С. Салтыковой	Концерт П. Керцелли, М. Керцелли, Л. Сартори, А. Дилля и И. Фаццуса.
1781		
Янв. 21, 28	М. Дом А. С. Салтыковой	Концерты кларнетиста И. Бера; первый — с участием скрипача И. Фаццуса.
Февр. 21	Пб. Нем. т-р	Концерт композитора и фаготиста А. Булландта. Исп. свои сочинения.
Февр. 26	М. Петров. т-р	Концерт нем. клавесиниста И. Х. Фирнгабера и скрипача Ф. Сартори.
Март 3	Пб. Нем. т-р	Концерт Занебони (мандолина). Исп. свои сочинения.
Март 11, 14	Пб. Т-р у Красного мо- ста	Концерт придворных певцов и музыкантов. Исп. арии и дуэты из опер «Роланд» Н. Пиччинни, «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи и «Избранница из Салапси» А. Гретри. В концерте принимали участие итал. скрипач Г. Пуньяни, нем. виолончелист Д. Бахман и чеш. фаготист А. Булландт.
Март 26, 28	М. Петров. т-р; дом Бе- рарда	Концерты скрипача А. Лолли.
Апр. 15	Пб. Т-р у Красного мо- ста	Концерт Занебони (мандолина) в спектакле «Севильский цирюльник» Бомарше.
Окт. 21, 28	Пб. Дом Щербачева	Концерты англ. скрипача Д. А. Фишера.
Нояб. 11, 18	Там же	Концерты нем. контрабасиста И. Кемпфера при участии придворного оркестра.
Дек. 12	Пб. Дворец Потемкина	Исп.: <i>Il fonte prodigioso di Orebe</i> (Чудесный источник с Ореба), кантата Дж. Панзелло.
1782		
Янв. 5	М. Петров. т-р	Концерты Занебони. Исп.: симфония, концерт соло с вариацией и рондо для мандолины Занебони, а также итал. арии.
Февр. 17	М. Благодород- ный клуб	Первый из еженедельных концертов во время великого поста.
Февр. 15, 18	М. Петров. т-р	Концерты контрабасиста И. Кемпфера.

Февр. 19	Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт нем. музыкантов: скрипача и композитора А. Ф. Тица и пианиста К. Цирлейна.
Февр. 25	М. Петров.	Концерт Занебони.
Февр. 26	т-р Пб. Литеральный кабинет	Первый из еженедельных концертов во время великого поста.
Март 18	Пб. Дом Щербачева	Концерт чеш. арфиста Никиша.
Март 19	Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт певца и клавесиниста А. Б. Сартори.
Апр. 21	М. Петров.	Исп.: <i>Сей славный день</i> , кантата по случаю дня рождения Екатерины II.
Июнь 1	Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт скрипача Д. А. Фишера и контрабасиста Н. Кемпфера.
Окт. 3	Пб. «Перкинов дом»	Концерт швед. придворного музыканта И. Г. Заара (скрипач и певец).
Окт. 27	Пб. Вольный т-р	Концерт нем. скрипача Х. Хейселя и фэготиста А. Булландта (в оперном спектакле).
Нояб. 10	Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт скрипача А. Лолли (в спектакле).

1783

Янв. 3	Пб.	Исп.: <i>Невфай</i> , итал. кантата.
Янв. 14	Пб. Вольный т-р	Исп.: <i>Ариадна на Наксосе</i> , мелодрама Я. Бемды (дирижер А. Булландт).
Март	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>La Passione di Gesu Cristo</i> . Муз. Дж. Павзинелло, текст П. Метастазно.
Март 12	Пб. Вольный т-р	Исп.: <i>Иосиф Узнанный</i> , кантата. Муз. А. Прати, текст П. Метастазно.
Март 12	М. Петров.	Исп.: <i>Самсон</i> , оратория Г. Ф. Генделя.
Март 18	т-р М. «Против дома Салтыковой»	«Большой духовный вокальный и инструментальный концерт» под управлением С. Жоржа.
Март 19	М. Петров. т-р	«Духовный концерт». Исп.: псалмы и молитвы на тексты М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова. В концерте принимали участие итал. певцы А. Орсинья и А. Беччи.
Март 25	Там же	Концерт итал. скрипача Дж. Альбетрацци.
Март 26	Пб. Вольный т-р	Концерт придворного камер-музыканта, виолончелиста Д. Бахмана.
Март 26	М. Петров. т-р	Исп.: <i>Vetulla liberata</i> (Освобожденная Ветилух), оратория. Муз. М. Стабингера, текст П. Метастазно.
Апр. 8	Там же	Концерт певца Жоранфи и «других виртуозов».
Апр. 17	Пб. Вольный т-р	Концерт нем. виолончелиста Гринвича (в оперном спектакле).
Май 27	Там же	Концерт скрипача А. Лолли (в спектакле).
Дек. 21	Пб. Англ. трактир	Концерт флейтистов А. и Ф. Турнеров, венских придворных музыкантов.

1784

Февр. 18	М. Петров. т-р	Концерт франц. скрипачки М. Сирмен.
Февр. 21	Пб. Каменный т-р	Концерт нем. композитора И. Ф. Клефлера, при участии кларнетиста Я. Вера. Исп. «Музыкальное сражение» Клефлера для хора и оркестра.
Февр. 25	М. Петров. т-р	Концерт И. Х. Фирнгабера, при участии скрипача Лидерса. Исп. сочинения Фирнгабера «на английском фортепиано с фэготом, кларнетом и флейтой».

Февр. 27	Там же	Концерт флейтистов А. и Ф. Турнеров.
Март 1	М. Т-р Воспит. дома	Концерт скрипачки М. Сирмен.
Март 5	Пб. Галерный двор	Исп.: <i>La Passione di Giesu Cristo</i> Дж. Панзвелло.
Март 13	М. Петров. т-р	Концерт И. Ф. Клефлера. Исп. его «Музыкальное сражение» для хора и оркестра.
Апр. 4	Пб. Галерный двор	Концерт флейтистов братьев Турнеров.
Апр. 13	Там же	Концерт скрипачки М. Сирмен.
Май 7	Пб. Каменный т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт» при участии скрипачки М. Сирмен.
Май 30	Царское Село	Концерт итал. певицы Л. Р. Тоди.
Июнь 30	М. Католич. церковь	Исп.: <i>Te Deum</i> аббата Педмонти.
Нояб. 2	Пб. Дом Гугета	Концерт скрипачки и певицы М. Сирмен.
Дек. 1	Пб. Каменный т-р	Концерт певицы Л. Тоди.
1785		
Март 10	М. Петров. т-р	Концерт нем. композитора и пианиста Ф. А. Баумбаха.
Март 11	М. Благородный клуб	Открытие концертного сезона.
Март 13	М. Петров. т-р	Концерт клавесниста и певца А. Б. Сартори. Исп.: «новый клавикордный концерт в арии наиславнейших композиторов».
Март 22	М. Редут	Концерт кларнетиста И. Бера с участием И. Фаццуса, М. Керцелли, А. Галетти и А. Баччи. Исп.: симфония для большого оркестра; два концерта для кларнета И. Бера; «Королевская французская охотничья пьеса»; виолончельный концерт И. Фаццуса; квинтет для кларнета, валторны и трех виоль д'амур; концертная симфония и арии. Концерт певицы Л. Тоди.
Март 26	М. Петров. т-р	Концерт 9-летнего М. Демаре.
Март 26	Там же	Концерт кларнетиста И. Бера с участием певицы Н. Соколовской и 11-летнего скрипача Козлова.
Апр. 9	Там же	Исп.: два концерта для кларнета И. Бера, арии и скрипичный концерт И. Ярновича.
Апр. 13	Там же	Концерт певицы Л. Тоди.
Апр. 13	Пб. Дворец Потемкина	Исп.: <i>Господи, воззвах к тебе</i> , оратория Дж. Сарти.
Апр. 25	Там же	Исп.: <i>Miserere mei, Deus</i> (Помилуй мя, боже), псалм № 51. Муз. Дж. Сарти.
Май 2	М. Петров. т-р	Концерт певицы Л. Тоди. Исп. арии Дж. Астаритты.
Сент. 6	Пб.	Первый концерт Музыкального общества.
Окт. 27	Пб. Каменный т-р	Концерт Дж. Катальди (флейта) при участии итал. певцов А. Давна, Г. Жермолли и П. Маццони.
1786		
Март 8	М. Петров. т-р	Исп. оратория М. Стабингера ( <i>Юдифь?</i> ). Исполнители: Дж. Катальди, Н. Соколовская, Виноградова и А. Беччи.
Март 10	Там же	Концерт пианистов братьев М. и П. Демаре.
Март 11	Там же	Концерт в бенефис итал. певца Л. Маркези.
Март 18	Пб. Анячков дом	Концерт австр. валторнистов, братьев И. и А. Бек при участии рогового оркестра князя Потемкина.

Март 25	М. Редут	Концерт И. Керцелли и его учеников. Исп.: «хор на псалм» И. Маркова; фортепианный концерт; виолончельный концерт; концерт для двух скрипок и концерт для валторны.
Апр. 5	М. Петров. т-р	Концерт итал. певца П. Маццони, с участием певицы Виноградовой и пианиста М. Демаре.
Окт. 5	Пб. Каменный т-р	Концерт нем. флейтиста Х. Гартмана при участии итал. певцов А. Давна, П. Маццони, Дж. Бернуччи.
Дек. 14	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Сартори при участии М. Демаре (фортепиано), И. Фацуса (виолончель), Тимлера (гобой), Опица (валторна) и певцов Н. Соколовской и А. Сартори.
Дек. 15, 22	Пб. Апшчков дом	Концерты флейтиста Гартмана; второй — с участием певцов Г. Жермоля и П. Маццони.
Дек. 17	Там же	Концерт чеш. арфиста К. Нимечека.
Дек. 18	Там же	Концерт, «составленный из разных симфоний». Участвовали певцы Л. Тоди, Г. Жермоля и клавишник Миннарелли.
Дек. 28	Там же Пб.	Концерт нем. пианиста И. А. Штейна («боген-гаммерово фортепиано»). Исп.: <i>La scelta d'amore</i> (Выбор любви), кантата. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
1787		
Янв. 30	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Х. Гартмана и «других виртуозов». Исп. различные концерты и арии из «Женитьбы Фигаро» Моцарта.
Февр. 15, 24	Там же	Концерт гобониста Гарентона, члена Шведской королевской академии музыки.
Февр. 17	Там же	Концерт флейтиста Х. Гартмана при участии скрипача и композитора А. Галетти и оркестра под управлением М. Керцелли.
Февр. 21	Там же	Исп. оратория Дж. Сартти, с участием хора певчих, большого оркестра и роговой музыки.
Февр. 22	Там же	Концерт арфиста К. Нимечека и «других виртуозов».
Февр. 24	Там же	Концерт гобониста Гарентона и «других виртуозов».
Февр. 28	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Март 3	Там же	Концерт арфиста К. Нимечека и «других виртуозов».
Март 5	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Х. Гартмана и «других виртуозов».
Март 7	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт» с участием скрипача Дж. Альбертацци, певицы Н. Соколовской и Дж. Каталья, гобониста Гарентона и арфиста К. Нимечека.
Март 12	Там же	Концерт пианиста И. А. Шейна.
Март 14, 18, 21	Там же; Редут	Концерты певицы Л. Тоди.
Март 19	М. Петров. т-р	Концерт нем. клавишника и органиста В. К. Бернгарда. Исп. его сочинения для «английского фортепиано» и органа.
Июнь 28	М. Дом А. Г. Орлова (?)	Концерт флейтиста Х. Гартмана.
Нояб. 16	М. Дом Шокарева	Первый концерт из серии еженедельных концертов по подписке, организованных М. Стабингером и А. Сартори.
Дек. 4	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Х. Гартмана и «других виртуозов». Исп. «разные концерты и русские арии».
Ков. дек.	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>Messa pro defunctis</i> для 4 голосов, скрипки, валторны и баса Д. Чимарозы.

1788

Янв. 24	Пб. Аничков дом	Концерт флейтиста Х. Гартмана с участием придворного оркестра.
Февр. 14	Пб. Зал гр. Строганова	Концерт Х. Гартмана.
Март 6	М. Петров.	Концерт итал. певца-кастрата Барберини с участием его ученика, других музыкантов, оркестра.
Март 7	т-р М. Благородный клуб	Концерт.
Март 15	М. Петров.	Концерт виолончелиста и клавесниста Ф. Далль'Окка, с участием певца М. Зубова, хора и оркестра.
Март 16	т-р М. Редут	Концерт для членов Редута.
Март 17	М. Петров.	Концерт нем. музыкантов К. Фнала (виола да гамба и гобой) и Кноблауха (валторна).
Март 20	Там же	Концерт арфиста Гартмана.
Март 27	Там же	Концерт кларнетиста И. Бера.
Март 29	Там же	Концерт клавесниста Минарелли.
Апр. 3	Пб. Аничков дом	Концерт нем. композитора и органиста Г. И. Фоглера («Латинский церковный концерт, аккомпанируемый огромным оркестром и певьем духовных Российских песен во время которых он [Фоглер] будет играть на фортепиано с органами несколько концертов и Российских песен с многими вариациями»).
Апр. 5	М. Петров.	Концерт арфиста Гартмана.
Апр. 6	т-р Пб. Зал Лиона	Концерт Г. И. Фоглера («Инструментальный концерт в изображениях»).
Май 20 или 22	М. Петров.	Концерты виолончелиста Н. Зигмундовского.
Июнь 6	т-р Пб. Т-р Эрмитаж	Исп.: <i>Atene edificata</i> (Возведение Афин), драматическая кантата для 4-х голосов. Муз. Д. Чимарозы, текст Ф. Моретти. Исп.: А. Поцци, Д. Бруни, Г. Жермолли и Дж. Ристорини.
Июнь 29		Концерты Музыкального клуба.
Сент.	Пб.	

1789

Янв. 28	Пб. Аничков дом	Концерт из сочинений Дж. Астаритты с участием итал. певцов и оркестра «из лучших придворных музыкантов».
Февр. 26	М. Петров.	Концерт клавесниста Ф. Далль'Окка.
Февр. 27	т-р М. Благородный клуб	Первый концерт из серии еженедельных концертов во время великого поста.
Март 1	М. Петров.	Начало еженедельных концертов для членов Редута.
Март 2	т-р Там же	Концерт итал. певца А. Сольци, с участием «Российских музыкантов».
Март 5	Там же	Концерт виолончелиста Ф. Керцелли. Исп. также оратория И. Гайдна «Семь слов спасителя на кресте».
Март 9, 28	Там же	Концерты итал. певицы М. Гаттони (первый — с участием певца М. Зубова).
Март 22	Там же	Концерт скрипача И. Ярновича.
Март 25	Там же	Концерт певца А. Сольци.
Март 30	Там же	Концерт Минарелли, в котором «он будет играть на фортепиано и петь».
Апр. 1	Пб. Аничков дом	Концерт придворного камер-музыканта, кларнетиста И. Гримма при участии «лучших придворных певцов и музыкантов».

Апр. 1	М. Петров. т-р	Большой вокальный и инструментальный концерт при участии «лучших иностранных виртуозов». Исп.: скрипач И. Ярнович, певцы М. Гаттонн, А. Сольда и Барберини, органист А. Евсташио, оркестр из 120 музыкантов и хор певчих. Первый из концертов в Музыкальном клубе.
Сент. 1	Пб.	
1790		
Февр. 11	М. Петров. т-р	Концерт Ф. Далль'Окка («клавцимбалы») в А. Далль'Окка (контрабас).
Февр. 12	М.	Открытие концертного сезона в Благородном клубе.
Февр. 14	М.	Концерт для членов Редута.
Февр. 15	М. Петров. т-р	Концерт итал. певца А. Браура.
Февр. 17	Там же	Большой вокальный и инструментальный концерт с участием «лучших иностранных виртуозов» и более 120 музыкантов и певчих.
Февр. 18	Там же	Концерт нем. виолончелиста К. Гека с оркестром Г. И. Бибикова.
Февр. 22	Там же	Концерт в бенефис композитора М. Стабигера.
Февр. 24	Пб. Зал Люна	«Вокальный и инструментальный концерт» с участием трех оркестров.
Февр. 25	Там же	Концерт нем. скрипача И. А. Фейера с участием хора и оркестра гр. Н. П. Шереметева и роговой музыки гр. А. В. Шереметева.
Март 4	Там же	«Большой инструментальный концерт» под руководством М. Керцеля.
Март 17	М. Редут	Концерт композитора Д. Кашина с участием его ученика певца Н. Матвеева и оркестра Г. И. Бибикова. Исп.: увертюра и фортепьянный концерт Д. Кашина и «арии лучших сочинителей музыки».
Сент. 7	Пб.	Открытие концертного сезона Музыкального клуба.
Окт. 9	Пб. Зал Люна (Аничков дом) Пб.	Концерт пианистки Шульд. Исп.: концерт для фортепьяно Моцарта и концерт собственного сочинения.  Исп.: <i>La delità benefica</i> (Благодетельное божество), кантата. Муз. В. Мартини-и-Солера, текст Ф. Моретти (концерт по случаю заключения мира с Швецией).
1791		
Февр. 8	М. Петров. т-р	Концерт из сочинений Дж. Сартти с участием музыкантов и певцов гр. В. Г. Орлова, Н. П. Шереметева, кн. П. М. Волконского, Г. И. Бибикова и роговой музыки Н. Ф. Колычева.
Март 3	Там же	Концерт клавесниста Ф. Далль'Окка и контрабасиста А. Далль'Окка с участием рус. певцов. Исп. итал. арии и дуэты.
Март 4	М.	Открытие регулярных еженедельных концертов в Благородном клубе.
Март 5	М. Петров. т-р	Концерт певца А. Браура.
Март 8	Там же	Концерт Граля (?).
Март 10	Пб. Благородный клуб	Открытие «духовных концертов» во время великого поста.
Март 10	М. Петров. т-р	Концерт арфистки «г-жи Журши» (Жорж?).
Март 12	Там же	Концерт гуслиста Ф. Евдокимова.
Март 15	Там же	Концерт М. Демаре и его сестры. Исп. сочинения Э. Пулло.

Март 16	Там же	Концерт франц. певицы Ж. Офрен.
Март 20	Там же	Концерт «вокальной и роговой музыки» с участием певчих гр. Н. П. Шереметева. Дирижер — И. Фейер.
Март 25	Пб. Каменный т-р	Концерт камер-музыканта О. Э. Тевеса (гармоника).
Март 27	М. Петров. т-р	Концерт нем. виолончелиста К. Гека.
Март 30	Там же	Концерт Дж. Сартти с участием музыкантов и певцов гр. В. Г. Орлова, Н. П. Шереметева, кн. П. М. Волконского и Г. И. Вибикова и роговой музыки Н. Ф. Колычева.
Апр. 6	Пб. Каменный т-р	Концерт придворного музыканта, скрипача Ф. Тарди.
Апр. 28	Пб. Таврический дворец (?)	Исп.: <i>La Serenata non preveduta</i> (Непредвиденная серенада), кантата. Муз. Д. Чмарозы, текст Ф. Моретти (?).
Сент. 29	Пб.	Первый из концертов Музыкального клуба.
Нояб. 13	М. Дом М. А. Еропкина	Начало еженедельных концертов по подписке, организованных И. Денглером.
Дек. 18	Пб. Дом гр. И. П. Салтыкова	Концертное исполнение лирической трагедии «Ифигения в Тавриде» Н. Пиччинни.
1792		
Янв. 19, 26	М. Дом Салтыкова	Концерты по подписке Бауера и Гека.
Февр. 9		
Янв.	Пб.	Исп.: <i>Слава в вышних богу</i> , оратория Дж. Сартти.
Февр. 22	М. Петров. т-р	Концерт из сочинений М. Стабингера. Исп.: Симфония с рондо под названием «Приятное удивление»; «Орфей, проходящий через ад для сыскания Эвридики», с речитативами, ариями и хорами; «Взятие Исааила», аллегорическое сочинение, с разными инструментами и турецкою музыкою», состоящее из 18 номеров; Симфония «Китайские увеселения», с колокольчиками.
Февр. 24	М.	Концерт для членов Благородного клуба.
Февр. 25	М. Петров. т-р	Концерт Ф. Даяль'Окка (клавесни) и Д. Даяль'Окка (контрабас), при участии 5-летней девочки, исполнившей итал. арию и дуэт.
Февр. 27	Там же	Концерт О. Э. Тевеса (гармоника).
или 29		
Март 1	Там же	Концерт по подписке Бауера и Гека.
Март 12	Там же	Концерт в бенефис М. Стабингера с участием певицы Виноградовой и «других виртуозов».
Март 17	М. Дом Салтыкова	Концерт певицы Е. С. Сандуновой.
Март 25	Пб. Дерев. т-р	Концерт «российской уроженки девицы Гартон с некоторым тенористом». Исп. итал. и франц. арии и дуэты.
Апр. 19, 26	М. Дом Салтыкова	Концерты по подписке.
Авг. 12	Пб. Малый т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Нояб. 13	Дом Салтыкова	Концерт любителей музыки. Организаторы: Денглер, Лидерс и Гек.
Нояб. 20, 27	Пб. Дом Кусовникова	Концерты Музыкального общества. В первом исп.: симфония Гайдна, фортепианный концерт Геслера в сочинения Сартти.
Нояб. 27	М. Дом Салтыкова	Концерты любителей музыки.
Дек. 18		
Дек. 19	Пб. Дерев. т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».

1793

Янв. 2	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Янв. 12	М. Дом Салтыкова	Концерт венской пианистки Шульц, ученицы Моцарта.
Февр. 7	Там же	Концерт пианиста В. Пальшау. Исп. свои сочинения.
Февр. 14	М. Дом Салтыкова	Концерты любителей музыки.
Март 13	М. Петров.	Концерт скрипача И. А. Фейера и певцы Фейер.
Март 14	т-р	
Март 16	Пб. Зал Лиона	Концерт пианиста и композитора И. В. Геслера.
Март 16	М. Петров.	Исп.: <i>Смерть Авеля</i> , оратория. Муз. Н. Пиччинни, текст П. Метастазо.
Март 18	т-р	
Март 18	Там же	Концерт капельмейстера Петровского театра, скрипача Ф. Тарди.
Март 16	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста В. Пальшау.
Март 20	Там же	Концерт виолончелиста Н. Зигмунтовского.
Март 25	М. Петров.	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка.
Март 26	т-р	
Март 26	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>Messa di Requiem</i> Дж. Сарти.
Март 28	М. Петров.	Концерт нем. скрипача Пьельтена.
Март 30	т-р	
Март 30	Пб. Зал Лиона	Концерт франц. флейтиста Ф. Л. Дюлона.
Апр. 3	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Апр. 3	М. Петров.	Концерт певца И. С. Воробьева.
Апр. 6	т-р	
Апр. 7	Там же	Концерт с участием пианистки Шульц.
Апр. 7	М. Англ. клуб	Концерт для членов Английского клуба.
Апр. 8	Пб. Зал Лиона	Концерт из сочинений М. Стабингера (исп. «аллегорические сочинения», в том числе — «Взятие Измаила»).
Апр. 13	Там же	Концерт пианиста И. В. Геслера.
Апр. 13	М. Петров.	Концерт общества любителей музыкантов в пользу вдовы и детей композитора А. Галетти.
Май 14	т-р	
Май 14	Там же	Концерт итал. певца Мусси (Н. Муссини?). «Музыка будет самого нового вкуса, подобная славнейших мастеров».
Сент. 24	Пб.	Концерт для членов Музыкального общества.
Нояб. 19		Концерты итал. певицы А. Галетти и тенора П. Беннини.
Дек. 3	М. Петров.	Концерт нем. скрипача Пьельтена. Исп. два концерта для скрипки и русские песни с вариациями его сочинения.
Дек. 15	т-р	
Дек. 22	М. Дом Салтыкова	Концерт скрипача К. Гампельна.
	Пб.	Исп.: <i>Cantata per festeggiare le nozze del A. A I, de Gran Duce Alessandre e della principessa Elisavetta</i> (Праздничная кантата на бракосочетание вел. князя Александра с принцессой Елизаветой) И. В. Геслера. <i>Ode per la pace</i> (Ода миру), кантата Дж. Сарти.

1794

Янв. 23	М. Дом Салтыкова	Концерт Клейста (клавикорды).
---------	------------------	-------------------------------



Янв. 30	Там же	Концерт скрипача К. Гампельна.
Февр. 6	Там же	Концерт флейтиста Ф. Л. Дюлона.
Февр. 28	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Пьельтена. Исп. два новых концерта своего сочинения и «разные песни с вариациями».
Февр. 27	Там же	Концерт С. Дж. Гинази.
Февр. 28	М. Благородный клуб	Концерт.
Март 1	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Ф. Л. Дюлона.
Март 2	Пб. Дерев. т-р	Первый концерт придворных итал. актеров.
Март 5	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Тарди. Исп.: <i>Орфей и Эвридика</i> , кантата для хора и оркестра. Муз. А. Гесташино, текст Кантона; пьесы для скрипки и виолы д'амур Ф. Тарди; пьесы для фляжолета в исп. Кантона.
Март 9	М. Дом Салтыкова	Концерт скрипача К. Гампельна.
Март 16	М. Петров. т-р	Концерт виолончелиста Гека и скрипача Пьельтена.
Март 22 или 23	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста и композитора И. В. Геслера.
Март 22	Пб. Дерев. т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Март 29	Пб. Каменный т-р	Концерт из сочинений Дж. Сарты.
Март 30	М. Петров. т-р	Концерт певицы Фейер при участии К. Гампельна и И. Геслера.
Апр. 21	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста и композитора И. Геслера.
Апр. 22	Пб. Зал Люна	Концерт нем. певца Х. К. Вундера.
Май 9	Пб. Каменный т-р	Концерт венского кларнетиста А. Штадлера.
Сент. 25	Там же	Концерт франц. певицы Сислей (графини де Курмой).
Сент. 30	Пб.	Концерт памяти Г. А. Потемкина. Исп. хоры О. А. Козловского, в том числе хор «Слава Петру I» на слова Н. М. Карабанова.
Окт. 23	Пб. Зал Люна	Концерт певицы Сислей.
Окт. 27	Пб.	Концерт богемского валторниста Полака.
Дек. 20	Пб. Дерев. т-р	Концерт нем. кларнетиста К. Манштейна.
Дек. 27	Там же	Концерт флейтиста Ф. А. Дюлона.
Дек. 29	Пб. Каменный т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
1795		
Янв. 13	М. Петров. т-р	Концерт валторниста Полака.
Февр. 18	Там же	Концерт певицы Сислей. Исп.: увертюра из оперы Сальери «Аксур, царь Ормуза» и сцена из этой же оперы; концерт для фортепиано Гиммеля; концерт для флейты; симфония Гайдна; дуэт Паиззелло; ария Пиччинни; трио А. Прати и др.
Февр. 19	Там же	Концерт скрипача Пьельтена.
Февр. 20	М. Благородный клуб	Концерт для членов Благородного общества.

Февр. 21	М. Петров. т-р	Исп.: <i>Взятие Варшавы</i> , вокально-инструментальная композиция Дж. В. Ансельми.
Февр. 23	Там же (?)	Концерт скрипача И. Фодора.
Февр. 25	Там же	Концерт певицы Е. С. Сандуновой и пианиста И. Геслера.
Февр. 26	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт» Гека.
Февр. 28	Там же	Концерт итал. певца П. Мускетти.
Март 2	М. Дом Салтыкова	Концерт И. Геслера «на органах». Исп. сочинения Моцарта и И. Кйттеля.
Март 7	М. Петров. т-р	Концерт валторниста Леара.
Март 11	Там же	Концерт певицы Сислей при участии певцов П. Мускетти и М. Зубова. Исп.: симфонии Гайдна и Моцарта, арии и дуэты Панаяелло, Наумана, Пратти; хоры из оперы «Альцеста» Глюка.
Март 12	Там же	Концерт певицы Фейер.
Март 14	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста И. Геслера, «в коем играны будут концерты на разных инструментах с арией, хором, играемыми на органах, роговой музыкою и пр. Оркестр управляем будет гг. Керцеллием и Фейером».
Март 15	М. Петров. т-р	Концерт арфиста А. Фишера.
Март 16	Там же	Концерт скрипача И. Фодора.
Март 21	Там же	Концерт скрипача Пьельтена и виолончелиста Гека.
Март 22	Пб. Дерев. т-р	«Большой инструментальный концерт» с участием пианиста И. Т. Бродского.
Март 23	М. Петров. т-р	Концерт «московских виртуозов» в бенефис вдове музыканта В. Мая, с участием роговой музыки.
Март 25	Там же	Концерт певицы Е. С. Сандуновой. Исп. «русские арии».
Апр. 6	Пб. При дворе	Исп.: <i>Sacro, o germana amata, un si bel giorno all' armonica sarà</i> (Будь свят, о моя возлюбленная, этот прекрасный день), кантата. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти (?).
Апр. 9	М. Петров. т-р	Концерт с участием певицы Сислей, певца П. Мускетти, скрипачей Пьельтена и Фодора, виолончелистов Гека и Зигмундовского.
Апр. 18	М. Лютер. церковь	Торжественная служба по случаю 100-летия лютеранской церкви с участием московских музыкантов Геслера, Фацнуса, Лидерса, Денглера, Зигмундовского, г-жи Фейер, оркестров Орлова и Апраксина, певчих Столыпина.
Апр. 23	М. Петров. т-р	Концерт пианиста Каватти, певицы Сислей, виолончелиста Зигмундовского, контрабасиста А. Далья Окка и флейтиста Зелняского.
Нояб. 7	Пб. Каменный т-р	Концерт валторниста Леара.
Дек. 17	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Казакова и виолончелиста Татаринова — музыкантов Д. Е. Столыпина (в спектакле).
1786		
Февр. 2	Пб. Каменный т-р	Концерт итал. певицы Анжюлини.
Март 11	М. Благородный клуб	Концерт в Благородном обществе.
Март 12	М. Петров. т-р	Концерт певицы Анжюлини.

Март 14	Там же	Концерт скрипача Ф. Жиардиня, певицы М. Лауретти и певца-кастрата А. Тестори.
Март 16	Там же	Исп.: <i>Betulia liberata</i> (Освобожденная Ветилуя, или Смерть Олоферна от руки Юдыфи), оратория, Муз. Дж. Ансельми, текст П. Метастазно.
Март 19	Там же	Концерт валторниста Леара.
Март 30	Там же	Концерты итал. певицы Т. Сапоритя.
Март 27	Там же	Концерт виолончелиста Ф. Керцелли с участием роговой музыки П. И. Колычева. Исп.: симфония Гайдна, увертюра Моцарта, симфония для роговой музыки, концерт для виолончели, концерт для скрипки и виолончели и квинтет.
Март 28	М. Петров, т-р	Концерт певца П. Мускетти и скрипача Пьельтена. Исп. итал. арии и дуэты и два скрипичных концерта Пьельтена.
Март 31	Там же	Концерт франц. скрипача Л. Изабе.
Апр. 2	Пб. Зал Лиона	Концерт камер-музыканта, скрипача И. Масспера, с участием итал. придворных певцов.
Апр. 2, 7	Там же	Концерты певицы Е. С. Сандуновой; первый был составлен «большой частью из русских песен», второй проходил с участием контрабасиста А. Долль, Окка.
Апр. 9	М. Петров, т-р	Концерт певицы Анжиолина.
Апр. 11	М. Дом Салтыкова	Концерт И. Геслера. Исп.: увертюра Гайдна, фортепианный концерт Геслера, ода «Мир» Геслера на слова Н. Карамзина; новый «каприз» и соната для фортепиано Геслера, его же марш для оркестра и «Варфоломей» Телемана.
Май 7	Там же	Концерт скрипача Ф. Жиардини при участии певцов М. Лауретти и А. Тестори. Исп. арии и дуэты в сопровождении альт-виолы и испанской гитары.
Кон. июня или нач. июля	Пб.	Исп.: <i>Coro in occasione del Battesimo di S. A. J. il Gran Duca Nicola</i> (Хор на крестины вел. кн. Николая), в сопровождении оркестра, Муз. Дж. Сартти.
	Пб. Смольный ин-т	Исп.: <i>Il tributo</i> (Дасть), кантата. Муз. Дж. Сартти или В. Мартини-Солера, текст Ф. Моретти.
	Пб. (?)	Исп.: <i>Inno per il Natale</i> (Рождественский гимн) для 8 голосов и оркестра. Муз. Дж. Сартти.
1797		
Апр. 5	М.	<i>Inno concertato con ripieni per l'incoronazione di S. M. Paolo I</i> (Концертный гимн на коронацию е. в. Павла I) для 3 сопрано, тенора, баса и хора. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
Апр. 12	М.	Исп.: <i>Il genio della Russia</i> (Добрый гений России), кантата на коронацию Павла. I. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
Сент. 2	Обществ. т-р любителей	Вокальный и инструментальный концерт с участием контрабасиста И. Кемпфера, скрипача И. Т. Дробинша и певицы Ж. Дробинш.
1798		
Янв. 16	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>Messa di Requiem solenne</i> Дж. Сартти.
Февр. 5	Пб. Дом Кушелева	Концерт швед. камер-музыканта, фяготиста Г. И. А. Бервальда и его сына, 9-летнего скрипача И. Ф. Бервальда.
Февр. 16	М. Благородный клуб	Концерт для членов Благородного собрания.

Февр. 17	М. Петров. т-р	Концерт кларнетиста И. Борера.
Февр. 21	Там же	Концерт из сочинений Ф. К. Блимы и В. Моцарта Исп.: оратория Блимы и концерты Моцарта и Блимы.
Февр. 22	Там же	Концерт певицы и певца Пюнчи. Исп. арии и дуэты «сочинения славнейших композиторов».
Февр. 24	Там же	Концерт певицы Ченни.
Февр. 25	Пб. Католич. церковь	Исп.: Реквием О. А. Козловского.
Февр. 28	М. Петров. т-р	Концерт певицы Сальвины.
Март 3	Там же	Концерт виолончелиста Гека.
Март 5	Там же (малый зал)	Концерт 5-летнего вундера Киди Пичмана.
Март 7	Там же	Концерт композитора Д. Кашина с участием «рос- сийских музыкантов».
Март 14	Там же	Концерт певицы П. Сальвины.
Март 17	Пб. Зал Лио- на	Концерт М. Кирхгесснер (гармоника).
Март 17	М. Петров. т-р	Концерт А. Далль'Окка и Ф. Далль'Окка при участии оркестра под управлением И. Девгера.
Апр. 1	Пб. Зал Лио- на	Концерт М. Кирхгесснер («английская гармоника»).
Апр. 8	М. Петров. т-р	Концерт Г. И. А. Бервальда с сыном. Исп.: увертюра Бервальда-сына; квартет Ф. Френцеля; концерт для виолончели Гека (исп. автор); концерт для скрипки Дюлюя; «концерт на басу» Гренцера (исп. Бервальд-отец); польский для скрипки с оркестром; увертюра к опере «Волшебная флейта» Моцарта.
Апр. 19	М. Дом Сто- лыпина	Концерт певицы делья Маттеллы.
Апр. 29	Пб. Дом Ку- шелева	Концерт певца Х. Вундера.
Сент. 12, 23 1799	Пб. Камен- ный т-р (?)	Концерты в бенефис актера Мюллера с участием пианиста В. Пальшау и других исполнителей.
Янв. 22	М. Петров. т-р	Концерт Квартани (?).
Март 9	Там же	Концерт скрипача Ф. Кеннга.
Март 11	Там же	Концерт виолончелиста Гека.
Март 23	Там же	Концерт композитора и скрипача Ф. К. Блимы.
Апр. 1	Там же	Концерт Ф. Гиммеля. Исп.: <i>Te Deum</i> и отрывки из оперы «Александр» Гиммеля.
Апр. 3	Там же	Концерт в пользу семьи скрипача Лидерса с участиием «известных виртуозов и роговой музыки».
Апр. 8	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Кеннга.
Апр. 10	Там же	Концерт Д. Кашина с участием «20 российских му- зыкантов», хора и роговой музыки. Исп. сочинения Кашина, в том числе две новые русские песни: «Я нигде дружка не вижу» и «Рукавичка» (пела Е. Сандунова).
Окт. 19	Гатчина	Исп.: <i>La gloria d'Imineo. Epitalamio</i> (Слава Гиме- нею, Эпиталама), кантата Дж. Сарти.
	Гатчина	<i>Omaggio a S. M. Paolo I, afferto e cantato dalle suo figlie</i> (Приношение Павлу I, преподнесенное и исполненное его дочерьми), кантата для 5 сопрано и оркестра, Муз. Дж. Сарти.

Номера страниц относятся к оригинальному изданию.  
Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.

- Аберт Г. — 106  
 Аблесимов А. О. — 8—11, 21, 24, 27, 29, 33—37, 48  
 Азеев Е. С. — 146  
 Айвазова М. — 284  
 Аксаков С. Т. — 31, 33, 311  
 д'Аламбер М. Л. — 178  
 Александр I — 53, 73, 209, 222  
 Алексеев А. Д. — 195, 209  
 Алексей Михайлович — 277  
 Алымова Г. И. — 174  
 Алябьев А. А. — 311  
 Алябьев А. В. — 221, 223, 238, 240, 274, 301, 311, 314  
 Амвросов — 312  
 Анджелини Г. — 227  
 Андреев И. — 302, 303  
 Андреоли Джу. — 251  
 Аникеева М. — 310  
 Аникеева Ф. — 311  
 Анна Ивановна — 217, 218, 246  
 Анненков — 306  
 Анофриев К. — 308  
 Ансельми Д. — 272  
 Анфосси П. — 151  
 Апостол Д. Д. — 226  
 Апостол П. Д. — 226  
 Апракси С. С. — 125, 279, 292  
 Апракси Ф. М. — 245  
 Апраксины — 6, 25, 313, 314  
 Арабя Ф. — 133, 137, 202, 218, 246, 247, 256  
 Арнольд Ю. К. — 123  
 Артамонов П. — 312  
 Артеага Э. — 6  
 Асафьев Б. В. — 42, 132, 161, 163, 179—181, 193, 240  
 Аскочанский В. — 136, 137  
 Астажио *см.* Евстажио А.  
 Астаритта Дж. — 259, 299  
 Афферри Д. — 149
- Баббини — 254, 256  
 Бавькин — 112  
 Баженов — 309  
 Байо П. — 237  
 Бамбини Э. — 5  
 Бантыш-Каменский Д. Н. — 137  
 Баратаев С. М. — 309  
 Барберини — 268, 295  
 Баренбойм Л. А. — 195  
 Бассевич Г. Ф. — 245  
 Бассерини, *см.* Пассерини Дж.  
 Батов И. А. — 295  
 Бауэр Ф. М. — 272  
 Бах И. К. — 151, 174  
 Бах И. С. — 174, 211, 212, 238
- Бах К. Ф. Э. — 211, 212, 214, 224, 225, 254, 257  
 Бахман — 252, 253, 257  
 Бахметев Н. И. — 298, 309  
 Башилов — 53  
 Безбородко А. А. — 137  
 Бек — 258  
 Бекетов Н. А. — 307  
 Беликов П. — 185, 156  
 Белинский В. Г. — 17, 34  
 Белогородская Е. Т. — 197  
 Белогородский Т. — 197, 247  
 Бенда Н. — 20, 106, 107, 257  
 Бениши П. — 260  
 Бер И. (Бер) — 256, 258, 265  
 Березовская — 180  
 Березовский М. — 134  
 Березовский М. А. — 134  
 Березовский Мих. — 134  
 Березовский М. С. — 83, 106, 111—114, 117, 118, 120, 131—160, 164, 185, 240  
 Берков П. Н. — 8, 11, 35, 88  
 Бертони Ф. — 169  
 Берхгольц Ф. В. — 194, 244, 245  
 Бессонов (Безсонов) П. А. — 94  
 Бестужев А. Ф. — 227  
 Бетховен Л. — 107, 212  
 Беччи А. — 266, 267  
 Бибииков Г. И. — 119, 123, 216, 263, 270, 279, 292  
 Бибииковы — 274  
 Благой Д. Д. — 15  
 Бландо — 261  
 Блима Ф. К. — 44, 272  
 Блюдов И. Я. — 279, 292  
 Бобровский — 254  
 Богданов-Березовский В. М. — 176  
 Боккаччо Д. — 178  
 Бокщанина Е. А. — 76  
 Болотов А. Т. — 242, 307  
 Болотов П. А. — 195, 221, 242  
 Болотова Н. А. — 221, 307  
 Болотовы — 221  
 Болховитинов Е. — 135, 140, 145, 148, 154, 164  
 Бомарше (Карон П. О.) — 5, 100, 281  
 Боровниковский В. Л. — 43, 164  
 Бортиянский Д. С. — 19, 21, 38, 42, 43, 45, 46, 83, 92, 106, 111—113, 115—118, 120, 127, 132, 137, 142, 150, 154, 159, 160—169, 171—177, 179, 180, 182—193, 195, 196, 206, 210, 213—216, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 240, 252, 261, 279, 290, 300

Борцова (Борщева) Н. С. — 174, 280  
Брейткопф — 142  
Брандель А. — 250  
Бровцыны — 309  
Бродский — 260  
Будлянский М. В. — 309  
Буния М. — 85  
Букар — 303  
Булландт (Бюлян) А. — 34, 35, 45,  
91, 256, 278, 283, 299, 303, 308, 311  
Бурге С. П. —  
Бутурлин Д. П. — 279

Вадковский Ф. Ф. — 290  
Ваккари А. — 247  
Вальберх И. И. — 283  
Вангаль — 257  
Ванжура Э. — 26, 43—45, 65, 87, 222  
Варламов А. Е. — 193, 206, 274  
Вебер К. М. фон — 205  
Вевер Х. Л. — 199, 206  
Ведель А. Л. — 115—118, 123, 130,  
159  
Векки Ч. — 144  
Вельяминов П. Л. — 227, 228  
Вербицкий М. — 193  
Верокая Дж. — 196, 246  
Веролли Дж. — 149  
Верстовский А. Н. — 33, 274, 308  
Верстовский Н. А. — 308  
Вивальди А. — 169  
Вигель Ф. Л. — 310  
Вигель Ф. Ф. — 283  
Виноградова — 267  
Викотти Дж. — 217, 256  
Волков М. Я. — 285  
Волков Ф. Г. — 284, 287, 314  
Волкова А. — 284  
Волконские — 274  
Волконский М. П. — 292, 313  
Волконский П. М. — 119, 177, 270,  
279  
Волькенштейн С. Е. — 298, 306, 307  
Вольман В. Л. — 44, 231, 234, 235,  
240  
Вольтер (Аруз Ф. М.) — 41, 280, 281  
Воробьев Я. С. — 37, 269, 284, 285  
Воробьева А. — 285  
Воронцов А. Р. — 88, 216, 254, 308,  
314  
Воронцов И. Л. — 308  
Воронцов Р. И. — 292, 296  
Воротников П. М. — 138, 156, 160  
Всеволожский В. А. — 313  
Вяземский П. А. — 109

Гагарин А. И. — 247, 248, 279, 292  
Гагарин Г. П. — 297  
Гайда И. — 17, 72, 118, 193, 213,  
221, 222, 224, 238, 247, 248, 257,  
262, 268, 271, 272, 312

Галаган И. С. — 309  
Галетти А. — 260, 267  
Галупси Б. — 7, 16, 23, 49, 112—  
114, 133, 140—142, 150, 157, 158,  
163—165, 224, 252  
Гандке — 47  
Гареттон — 267  
Гаррас А. — 135  
Гартман Х. К. — 258, 265, 267  
Гассе см. Хассе И. А.  
Гатонн — 265, 268  
Гаук — 254  
Гацисский А. С. — 311  
Гекс — 272  
Ген Х. Б. — 93  
Гендель Г. Ф. — 266  
Генш Ф. — 13  
Георги И. Г. — 261  
Герстенберг И. Д. — 204, 210, 211,  
229, 233, 235  
Гертель — 142  
Геслер И. Г. В. — 211—214, 221, 222,  
252, 260, 262, 269, 271  
Гиммель Ф. И. — 130, 271  
Гинзбург Л. С. — 195  
Гладков — 313  
Гладиш Г. В. — 298, 307, 309, 310  
Глазунов В. — 122, 128  
Глебев Е. А. — 309  
Глинка А. М. — 298, 309  
Глинка М. И. — 21, 35, 45, 67, 81,  
85, 96, 163, 193, 213, 215—217,  
220—222, 240  
Глинка С. Н. — 219, 227, 294, 296  
Глинка Ф. Н. — 205  
Глумов А. Н. — 106  
Глюк К. В. — 64, 149, 151, 153, 180,  
279, 294  
Гнездарев Н. — 308  
Гоголь Н. В. — 16, 83  
Гозенпуд А. А. — 137  
Голицын Д. В. — 313  
Голицын Д. М. — 196  
Голицын Н. А. — 177  
Голицын Н. П. — 306  
Голицыны — 263  
Голицына Е. Д. — 196  
Головкины — 196  
Головкин А. — 125  
Головкин Г. И. — 245  
Голодников К. — 311  
Гольдони К. — 5  
Голштинский К. Ф. — 196, 244, 245  
Гонзага П. — 51, 288, 289  
Гонзалес М. — 255  
Гончаров Н. А. — 306  
Горчаков Д. П. — 44, 289, 312  
Горчаков Н. Д. — 129, 133  
Голбрикер И. Х. — 247, 249  
Граух К. Г. — 118, 151, 169, 253,  
254, 264

Грейг С. — 154  
Гретри А. Э. М. — 7, 20, 21, 27, 30,  
38, 41, 264, 280, 281, 294, 296, 297,  
308, 312  
Гржимайловы — 313  
Гржимали И. В. — 238  
Гримм Ф. М. — 178  
Грузинов — 310  
Гульельми П. — 142, 272  
Гурьев А. Л. — 126, 274  
Гурьев Л. С. — 115, 117, 119, 126,  
216  
Густав III — 43  
Гюбнер А. — 245  
Гюбнер И. — 245  
  
Давна А. — 258  
Даво — 264  
Давыдов А. И. — 279, 292, 307  
Давыдов С. И. — 10, 33, 112, 115,  
130, 205, 216  
Далсйрак Н. — 222  
Далольо Д. — 196, 217, 218, 246  
Далольо Дж. — 217, 246  
Далль-Окка А. — 269  
Далль-Окка Ф. — 289  
Даргомыжский А. С. — 40, 45, 68,  
205  
Дарси (Дарсио) Ф. Ж. — 31, 264  
Дашкова Е. Р. — 263, 306  
Девитте Н. П. — 205  
Дегтярев С. А. — 112, 114—120, 126,  
130, 159, 216, 274, 295, 296  
Дельфино А. — 222  
Демаре М. — 267  
Демидов П. А. — 261  
Демидов Н. Н. — 313  
Демин Н. — 279  
Демутт — 251  
Денглер И. — 269, 272, 273  
Державин Г. Р. — 34, 36, 52, 53, 64,  
65, 83, 87, 88, 91, 119, 128, 129,  
192, 195, 201, 202, 226, 308  
Дефуа — 254  
Джеминьяни Ф. — 238  
Джулиани Н. — 125  
Дзено А. — 169, 172  
Дядро Д. — 6, 38, 79, 178  
Дилецкий Н. П. — 136, 142, 157  
Диль А. — 265  
Дитмар Ф. А. — 204, 211, 229, 234,  
235, 236  
Дитц см. Тид Ф.  
Дмитревский И. А. — 15, 89, 90, 267,  
279, 280, 282, 283, 285—288, 295,  
311, 314  
Дмитриев И. И. — 42, 128, 211, 222,  
227  
Доброхотов Б. В. — 85, 90, 107, 183  
Долгорукие — 263  
Долгорукий Ю. В. — 297

Долгоруков В. Л. — 197, 198  
Долгоруков Е. Ф. — 313  
Долгоруков И. М. — 123, 176, 177,  
180, 222, 290  
Дон Карлос — 180  
Донецкий М. — 120  
Дроздов А. Н. — 125, 197, 198  
Друскин М. С. — 158  
Дубенский — 123  
Дубянский Ф. М. — 159  
Дуни Э. Р. — 7, 280, 297, 311, 313  
Дуранте Ф. — 163  
Дурасов Н. А. — 279, 309, 313  
Дурон З. З. — 88  
Дышик Т. — 301

Евдокимов Ф. — 260  
Еврнийд — 281  
Евсташио А. — 268  
Екатерина II — 10, 11, 26, 28, 32, 33,  
40, 43—45, 47, 53, 65, 67, 69, 86,  
87, 89, 92, 93, 96, 97, 100, 123, 130,  
138, 222, 226, 227, 238, 252, 263,  
280, 282, 283, 300  
Елагин И. П. — 160, 173, 289  
Елизавета Петровна — 141, 211, 303  
Енгальчев П. Н. — 209, 210, 214, 224  
Еропкин М. А. — 273  
Еропкин П. Д. — 117, 123, 306  
Есипов П. В. — 298  
Есипов П. П. — 309—311, 314

Жакова В. — 132  
Жарювик см. Ярионич И.  
Желтков — 305  
Жермоли Г. — 258  
Жихарев С. П. — 285  
Жорж И. — 265  
Жорж (George) С. — 225, 265  
Жуков В. — 90, 305  
Жуковский В. — 192, 193, 224  
Журавлев — 312

Загряжский Б. А. — 123  
Загряжский И. А. — 308  
Залышкин Е. — 263  
Занебони — 255, 285  
Западов А. В. — 15  
Зелницкий — 269  
Зигмундовский Н. — 268, 269  
Зорин Д. А. — 27  
Зоряч С. Г. — 309, 314  
Зубов П. А. — 222, 271, 272

Ибершер Ф. — 138  
Иванов В. Ф. — 187  
Ивазов И. — 93  
Изабелла Бургундская — 166  
Иллупский А. И. — 123, 309  
Ильин Н. — 288  
Ипатьев см. Фомин Е.

Иомелли Н. — 118, 142, 150—152,  
158, 253—254

Казасси — 284

Кайзер Р. — 196, 245

Калашников И. Т. — 112, 312

Калиграф И. И. — 285

Калиграфова Н. — 278

Калнкс — 206

Калмыков М. — 310

Кальдара А. — 151, 158, 169

Камбини Д. Д. — 222

Каменский М. Ф. — 279

Каменский С. М. — 298, 304, 307

Каноббио К. — 26, 43, 51, 65, 67,  
201, 225

Каптемир А. Д. — 196, 245

Капциани Дж. — 67

Капнист В. В. — 64, 91, 93, 279, 286,  
309, 311

Карабанов Н. М. — 227

Карамзин Н. М. — 42, 43, 119, 263,  
271, 279

Каратыгин П. — 84

Караулов В. С. — 207—210, 213, 214,  
224

Кардон А. — 222

Карлштрем Б. И. — 261

Каррати Б. — 144

Карцев — 309

Каталани А. — 192

Катальди Дж. — 258, 265, 267

Катенин Н. Ф. — 309

Кашин Д. Н. — 117, 119, 126, 216,  
270, 271, 274

Кваренги Дж. — 283

Квитка К. В. — 156

Квитка-Основьяненко Г. Ф. — 305

Келдыш Ю. В. — 24, 28, 35, 68, 132,  
140, 150, 153, 194, 203, 212, 218,  
222, 224, 239, 242, 276

Кемпфер И. — 252, 257, 265

Керубини Л. — 169

Керцелли И. Б. — 23, 26, 27, 30, 45,  
265, 267

Керцелли М. — 63, 267, 269, 278, 294,  
299, 308, 312

Керцелли Ф. — 30, 268, 271

Керцелли — 265

Киреевские — 206

Кирялов Я. — 308

Киселев — 313

Киттель И. К. — 212, 271

Клевер — 236

Клепиков — 312

Клефлер И. Ф. — 257, 265, 266

Клушин А. И. — 15, 40, 105

Кларн — 257

Книппер К. — 33, 37, 39, 46, 49, 50,  
227, 278, 281, 282, 286

Княжнин А. Я. — 106

Княжнин Я. Б. — 8, 17, 22, 27, 34,  
35, 38—40, 48—50, 53, 54, 56, 58,  
59, 64, 89, 90, 96, 106, 279, 308—  
311

Ковалева-Жемчугова П. И. — 124,  
274, 294—296

Кожин В. И. — 307

Козановский — 309

Козловский М. И. — 227

Козловский О. А. — 91, 112, 115, 116,  
125, 129, 159, 195, 204, 205, 209,  
210, 289, 294

Колмаков Я. — 285

Колотыгин — 313

Кольтеллини М. — 165

Колычев Н. Ф. — 270, 279

Комаровский Е. Ф. — 307

Комаскино (Арнабольди Х.) — 52,  
254, 256, 261

Комяков Н. — 310

Комякова А. — 310

Кондратьев — 308, 312

Коптелова М. — 308

Корелли А. — 196, 245

Кормьер Ч. — 251, 264

Котовский — 246

Крашевский И. И. — 123

Крейцер Р. — 237

Крутицкий А. М. — 37, 278, 285, 286

Крылов И. А. — 8, 14, 16, 30, 38, 40,  
52, 58, 64, 88, 99, 100, 102, 105,  
222, 300

Кузнецов Д. И. — 123

Кукольник Н. В. — 132, 134

Куракин А. Б. — 281, 290, 307, 309

Курганов Н. Г. — 10

Кулакова Л. И. — 97

Куччи (Куцци) — 295

Кушелев — 284

Лагунов М. А. — 129

Ланди Ф. — 144

Лафермьер Ф. Г. — 42, 178, 179, 183,  
290

Лебедев Н. — 133

Леванидов А. Ф. — 117, 130

Левашев Е. М. — 93

Левашева О. Е. — 125, 183, 289

Левашев-Польде К. Г. — 218

Левницкий Г. — 136

Левницкий Д. Г. — 164, 197, 280

Левшин В. А. — 10, 17

Лейтенбергер — 244

Лелаян Г. С. — 208

Лентенау — 313

Лео Л. — 142, 151

Ле Пик Ш. — 52, 67

Лесков Н. С. — 307

Ливанова Т. Н. — 8, 35, 224, 242

Лидерс — 272

Лион — 259



Лисицын М. А. — 139, 159  
Локателли Дж. Б. — 263  
Лолли А. — 2, 17, 251, 255—258, 265  
Ломоносов М. В. — 119, 128, 266  
Лопатин Н. М. — 156  
Луиза Баденская — 53  
Лукия В. И. — 9, 17  
Луначарский А. В. — 50  
Львов Н. А. — 10, 15, 25, 38, 40, 41,  
59, 87—89, 91—93, 95—99, 207,  
208, 219, 226, 229, 232, 233  
Львов Ф. П. — 186, 310

Мадонис Л. — 217, 218, 246  
Майков В. И. — 32, 273  
Маликовский А. Ф. — 10, 44  
Манфредини В. — 48, 113, 116, 141,  
197, 250, 251, 255  
Мария Федоровна — 174, 257, 266,  
290  
Маркезиня (Маркезя) Л. — 265  
Марков И. — 267  
Мармонтель Ж. Ф. — 6, 18  
Мартин-и-Солер В. — 26, 43, 44, 51,  
65, 69, 87, 283, 299  
Мартини Дж. Б. — 45, 86, 143, 144,  
148, 164  
Мартос И. П. — 164  
Маруци (Маруций) П. — 145, 149  
Матвеев Н. — 260  
Матинский М. А. — 8, 9, 11, 22, 39,  
49, 50, 53, 70, 78, 278, 279, 281,  
283, 308  
Маттезон И. — 158  
Маттеи К. — 149  
Маттеи С. — 143, 148  
Маццони П. — 258, 266, 267  
Меддокс М. — 33, 37, 265, 278, 281,  
291, 294, 296—300  
Межаков П. М. — 298  
Мейер Ф. — 30, 49, 202, 204, 231  
Меншиков А. Д. — 245  
Мерзляков А. Ф. — 34  
Мерсье (Мерсьер) Л. С. — 100, 133  
Металлов В. М. — 133  
Метастио П. — 150, 166, 257, 266  
Минарелли — 258, 266  
Мирович В. Я. — 238  
Митрофанов С. — 97  
Михайлова А. М. — 285  
Михель — 252  
Мольер (Поклен Ж. Б.) — 16, 54,  
100, 281, 286, 308  
Монсинь П. А. — 7, 29, 48, 49, 59,  
63, 280, 294, 296, 299, 311, 312  
Моозер Р. А. — 132, 165, 247, 248,  
251, 254, 258, 260  
Морелли Ф. — 295  
Морков В. И. — 87, 133  
Москвичев Д. — 305  
Москвичева Л. Г. — 305

Моцарт В. А. — 6, 22, 72, 81, 103,  
144, 145, 149, 151—153, 163, 174,  
203, 204, 221, 224, 259, 260, 271,  
272, 319  
Моцарт Л. — 144  
Мочалов П. С. — 314  
Музалевский В. И. — 208  
Муравьев М. Н. — 48, 282  
Мускетти — 272  
Мысливечек И. — 144, 145, 151, 168  
Мюллер В. Т. — 260  
Мюттель И. Г. — 211  
Мясоедов Н. Е. — 279

Назалипи — 272  
Нарышкин А. А. — 250  
Нарышкин А. Л. — 93, 105, 279, 280,  
289  
Нарышкин Л. А. — 250  
Натансон В. А. — 195, 198, 200  
Наумани — 272  
Наумов — 129  
Нелединский-Мелецкий Ю. А. — 42,  
192, 193  
Неядова Е. И. — 174, 280, 290  
Нерлях И. Ф. — 225  
Никиш А. — 257  
Николаев А. А. — 11, 200  
Николев Н. П. — 27, 28, 30, 31  
Николина В. — 149  
Никольский — 305  
Нимечек К. Т. — 259, 265, 267  
Новерр Ж. Ж. — 106, 295  
Новиков А. В. — 311  
Новиков Н. И. — 10, 37, 283, 273  
Ностя — 265  
Нувциани (е) — 137

Обресков В. Е. — 298, 309  
Огнянский М. К. — 205  
Одоевский В. Ф. — 238  
Одоевский Н. И. — 279  
Ожогин А. Г. — 37, 263, 286  
Озерецковский Н. Я. — 227  
Озеров В. А. — 93, 109  
Ознобишин П. М. — 123  
Олеппи А. Н. — 313  
Олимпий — 295  
Олсуфьев А. Б. — 250, 289  
Орландини М. — 169  
Орлов А. Г. — 149, 153, 154, 313  
Орлов-Давыдов В. Г. — 119, 126, 216,  
270  
Орловы — 263, 274  
Орсиньи — 266  
Осипов С. — 116  
Остерман А. И. — 245  
Островский А. Н. — 70  
Оттани Б. — 144

Павел I — 42, 43, 53, 92, 115, 257,  
278, 289, 290, 296  
Паизнеяло Дж. — 16, 23, 48, 49, 101,  
151, 166, 169, 174, 204, 252, 255,  
256, 258, 259, 272, 282, 292, 294,  
296  
Палестрина Дж. Б. — 145  
Паллавинини — 144  
Пальшау И. Г. В. — 20, 21, 35, 37,  
211—213, 252, 253, 260, 261  
Пани П. — 283  
Панченко С. — 116  
Панчулидзе А. А. — 307, 309  
Папанелопуль — 251  
Пассерини Дж. — 247, 248  
Пашкевич Анджей — 46  
Пашкевич Анна — 46  
Пашкевич Афимья — 53  
Пашкевич В. А. — 11, 14, 19, 21, 22,  
24, 25—27, 35, 37, 40, 41, 43—53,  
55—60, 62—70, 72—76, 78—83, 96,  
112, 132, 154, 162, 201, 207, 208,  
216, 279—282, 286, 295, 299, 300,  
307, 308, 311  
Пашков — 292  
Пезибль Л. А. — 253—256, 266  
Перголези Дж. Б. — 5, 7, 118, 251,  
263, 264, 265, 280  
Перетц В. Н. — 275  
Перляков — 313  
Петр I — 16, 195, 198, 226, 243, 244,  
245  
Петр III — 137, 226  
Петров — 305  
Петров О. — 285  
Пец Я. — 233  
Пизидель И. Г. — 238  
Пикар — 281  
Пиксанов Н. К. — 184  
Пиччинни Н. В. — 7, 23, 29, 101, 151,  
152, 153, 256, 271  
Плавильщиков П. А. — 7, 13—16, 19,  
20, 34, 35, 90, 263, 278, 279, 295  
Плавт Т. М. — 54  
Пламенцевы — 309  
Плейель И. — 204, 221, 222, 225  
Плещеев А. А. — 307  
Плещеев С. И. — 290  
Пнин П. И. — 227  
Позняков П. А. — 279, 292  
Полежаев Т. — 9  
Полторацкие — 18  
Полторацкий М. Ф. — 41, 283, 306  
Полякова М. — 308  
Померанцев В. — 286, 295  
Поморский Н. Г. — 250  
Понлавиль — 254  
Попов В. С. — 9, 10, 27, 28, 29, 30,  
308  
Попов М. И. — 8, 9, 10, 11, 13  
Порпора Н. Л. — 245

Порри Ф. — 149, 153, 253, 254, 256  
Порта Т. — 226, 247  
Потемкин Г. А. — 154, 155, 226, 227,  
251, 254, 256, 258, 260, 279, 280,  
291, 308  
Потемкин П. С. — 279, 289  
Потоцкий П. — 309  
Праца А. — 257, 271, 272  
Прач И. Г. — 25, 45, 207, 208, 213,  
214, 224  
Преображенский А. В. — 133, 191  
Прокопович Ф. — 202  
Прокофьев А. — 284  
Прокуини В. П. — 156  
Прушинский — 309  
Прытков — 310  
Пулло Э. — 253, 265, 267  
Пунте (Штик И.) — 254  
Пуньяни Г. — 151, 217, 256  
Пуччини А. — 144  
Пушкин А. С. — 31, 34, 54, 262  
Пьянтанида Д. — 246  
Раабен Л. Н. — 195, 222  
Рабинович А. С. — 2, 35, 38, 40, 47,  
49, 57, 62, 65, 76, 81, 87, 88, 95,  
97, 101, 107  
Рабинович Л. И. — 235  
Радищев А. Н. — 32, 37  
Разин С. Т. — 23  
Разумовские — 263  
Разумовский А. Г. — 303, 304  
Разумовский А. К. — 123  
Разумовский Д. В. — 133  
Разумовский К. Г. — 130, 260  
Раль А. А. — 262  
Раупах Г. Ф. — 27, 85, 137, 164, 280,  
299, 308, 313  
Репков В. И. — 264  
Репнин Н. И. — 289  
Ржевский — 292  
Рибошьер — 289  
Ристори Дж. А. — 246  
Роде Ж. П. — 237  
Рожкин — 313  
Розанов А. С. — 178—178  
Розанов И. Н. — 184  
Рози — 52  
Ростаргуев — 310  
Румянцев-Задунайский П. А. — 304  
Руссо Ж. Ж. — 5, 6, 20, 30, 31, 35,  
106, 158  
Руст В. Ф. — 238  
Рыцарева М. Г. — 154, 185, 186, 191  
Саккини А. М. Г. — 142, 292  
Салтыков А. В. — 297  
Салтыков Б. М. — 269, 271  
Салтыкова А. С. — 265  
Сальери А. — 271, 292, 308

- Сандунов С. Н. — 278, 279, 295  
 Сандунова Е. С. — 37, 44, 269, 271, 285, 286, 295  
 Сартри Дж. — 16, 43, 51, 65, 67, 109, 113, 115—118, 119, 120, 124, 125, 130, 151, 155, 192, 208, 258, 260, 262, 270  
 Сартори А. Б. — 85, 252, 253, 254, 255, 265  
 Сартори Ф. — 252, 253, 265, 267, 269  
 Саторвини — 252  
 Сафонов М. И. — 303, 306  
 Светлов С. — 135  
 Седси М. Ж. — 18  
 Семенова Е. Л. — 314  
 Сен-Мартен Л. К. — 47, 184  
 Серов А. Н. — 84, 163  
 Сиверс Я. Е. — 264, 303, 312  
 Синявская М. — 295  
 Синявская У. — 278  
 Сирмен М. — 258, 265  
 Сислей А. — 269, 271, 272  
 Скарлатти А. — 158, 163  
 Скоков П. А. — 85, 113, 115, 124  
 Скробков С. С. — 186  
 Скьятти (Штиати) — 250  
 Смирнова Е. С. — 280, 290  
 Смоленский С. В. — 132, 199  
 Соймонов П. А. — 100, 227  
 Соколовская Н. — 267  
 Соколовский М. М. — 21, 23, 27, 33, 36, 44, 48, 84, 278, 299, 303, 308, 312  
 Соловьев С. М. — 135  
 Солдатов В. П. — 312  
 Соломин — 295  
 Сольци А. — 288  
 Сосновцева И. А. — 36  
 Слиги К. — 149  
 Стабингер М. — 26, 44, 45, 266, 269, 272, 279, 299  
 Стасов В. В. — 87  
 Стащи — 247  
 Стелловский Ф. Т. — 238  
 Степаненко М. — 147  
 Степанов А. С. — 279  
 Степанович И. — 247  
 Стиксель — 267  
 Столмейер Х. — 301  
 Столянский П. Н. — 242, 249  
 Столыпин А. А. — 292  
 Столыпин Д. Е. — 123, 292  
 Стрельцов — 305  
 Строганов А. С. — 1, 64, 199, 200, 204, 227, 235, 296, 313  
 Строгановы — 218, 247  
 Суворов А. В. — 304  
 Суворов — 313  
 Сумароков А. П. — 8, 11, 32, 53, 78, 79, 119, 266, 280, 306, 308  
 Сушкова М. В. — 289, 309  
 Талызики — 293  
 Тараканова Е. — 154  
 Тартини Д. — 236, 238, 245  
 Татищевы — 263  
 Тевес О. Э. — 222, 260  
 Телеман Г. Ф. — 118, 142, 158, 238, 345  
 Темашев — 307  
 Теплов А. Г. — 197, 222, 249  
 Теплов Г. Н. — 249, 250  
 Тепловы — 197, 218  
 Тибо Шампанский — 180  
 Тимченко Я. — 160  
 Титов А. Н. — 10, 106, 112  
 Титов В. П. — 157  
 Титов Н. С. — 279  
 Тиц (Дик) А. Ф. — 115, 210, 222, 224, 257  
 Тоди Л. Р. — 252, 258, 265, 267  
 Торелли Ф. — 52, 89  
 Траэтта Т. — 49, 113, 141, 142, 149, 150, 151, 165, 252  
 Троицкая М. И. — 312  
 Троицкий В. И. — 312  
 Трошинский Д. П. — 309  
 Трубецкая И. Д. — 279, 292  
 Трубецкие — 218, 263  
 Трубецкой А. Н. — 279  
 Трубецкой Н. А. — 279  
 Трубецкой П. Н. — 289  
 Трубецкой Ю. — 279  
 Трусов — 307  
 Трутовский В. Ф. — 9, 25, 95, 125, 128, 197, 206, 207—210  
 Турки — 149  
 Тургенев И. С. — 307  
 Тургенева В. П. — 307  
 Турнеры — 257, 258, 265  
 Урбанский — 309  
 Урусов Д. М. — 309, 310, 311, 314  
 Фавар Ш. С. — 18  
 Фацкус И. Г. — 265  
 Фейер И. А. — 222, 270, 271  
 Фергюсон Т. — 221  
 Фесечко Г. Ф. — 137, 226, 235, 236, 238, 240  
 Финала К. — 268  
 Филидор (Даникан-Филидор) Ф. А. — 7, 30, 38, 48, 49, 280  
 Филипп II — 180  
 Фильд Дж. — 210, 212  
 Финнагин А. В. — 84, 85, 92  
 Финдейзен Н. Ф. — 44, 84, 132, 154, 161, 174, 176, 183, 185, 192, 195, 203, 214, 215, 233, 242, 247  
 Фюррилло — 252, 253  
 Фирнгабер И. Х. — 265  
 Фишер — 247  
 Фишер Д. А. — 257

Флери — 264  
Фоглер Г. И. — 252, 259  
Фомин Е. И. — 14, 19, 22, 24—26, 36,  
38, 40—46, 59, 65, 83—94, 99, 101,  
104—110, 112, 113, 120, 132, 154,  
162, 217, 239, 252, 257, 283, 287,  
300, 308  
Фонязин Д. И. — 8, 17, 37, 227, 261,  
281, 308, 311  
Фортунаги Ф. — 144  
Фрейлих — 296, 299, 307, 308  
Фридрих К. Д. — 246  
Фрик И. — 284  
Фукс И. Я. — 245

Хандошкин Е. Л. — 226  
Хандошкин И. Е. — 19, 46, 48, 83,  
132, 137, 142, 151—155, 162, 196,  
204, 207, 210, 211, 213, 216, 217,  
219, 220, 224, 226—241, 255, 256,  
258, 279, 280  
Харлепский А. — 306  
Хассе (Гассе) И. А. — 142, 151, 152,  
153, 158, 166, 253, 254  
Хвостов Д. И. — 48, 192, 282  
Херасков М. И. — 279  
Херасков М. М. — 27, 184, 185, 193,  
273, 279  
Хиврич Л. — 185  
Хилков М. Я. — 297  
Хлюстин А. С. — 306  
Хованский И. — 279, 292  
Хорват И. О. — 306  
Храповицкий А. В. — 43, 44, 51, 289

Цан — 250  
Цезарини — 254  
Цейгер — 251  
Цингарелли Л. — 166, 169  
Цирлейн Е. — 257  
Цоппис Ф. — 137  
Цуккерман В. А. — 67, 229, 237

Чайковский П. И. — 181, 186, 193  
Чаянова О. Э. — 291, 298  
Черкасова Е. И. — 289  
Черкасская М. Ю. — 245  
Черкассские — 196  
Черников В. М. — 285  
Черникова П. — 285  
Чернышев Г. И. — 174, 176  
Чернышев Э. Г. — 279, 304  
Черткова Л. П. — 308  
Чешихин В. Е. — 87  
Чимароза Д. — 16, 252  
Чичерин Б. Н. — 311  
Чулков М. Д. — 10, 89, 94, 204

Шаховская И. Г. — 298  
Шаховской А. А. — 84

Шаховской Б. Г. — 279  
Шаховской Н. Г. — 279, 310, 311  
Шварц И. — 249  
Шебакин В. Я. — 239  
Шекспир В. — 67, 281  
Шемакин В. — 304  
Шереметев Н. П. — 87, 90, 116, 119,  
123, 124, 216, 222, 265, 269, 279,  
289, 292, 293, 295, 313, 314  
Шереметев П. Б. — 226, 293, 294, 295-  
Шереметевы — 274  
Шеридан Р. Б. — 286, 308  
Ширковы — 303, 306  
Шашков П. Г. — 307  
Шлегель Х. — 309  
Шлыкова-Гранатова Т. — 295  
Шоберт И. — 199  
Шпрингер И. И. — 302  
Шреер-Ткаченко А. — 142  
Штадлер — 260  
Штейн И. А. — 259, 265, 267  
Штелин Я. Я. — 127, 134, 138, 139,  
140, 141, 142, 155, 217, 218, 242,  
245, 250  
Штокфиш — 222  
Шуберт Ф. — 205  
Шубин Ф. И. — 312  
Шуваловы — 279  
Шульц И. А. П. — 245, 259, 271  
Шумский Я. Д. — 280, 314  
Шушерин Я. Е. — 278, 279, 295

Щенский-Потоцкий — 304, 309  
Щепкин М. С. — 306, 307, 314  
Щербатов В. И. — 279, 307

Эберль А. — 221  
Д'Эсте — 165  
Эстергази — 51  
Юкин И. — 10, 88  
Юрасовский А. Д. — 307  
Юрасовский П. Д. — 307  
Юргенсон П. И. — 36, 84, 106, 134,  
188, 238  
Юсупов Н. Б. — 284, 287, 292  
Юсуповы — 274, 279, 280

Яблочкин И. Ф. — 227  
Ягужинский С. П. — 196, 245, 252,  
279, 289  
Язовицкая Э. Э. — 192  
Яицкая Н. — 308  
Яицкий К. — 308  
Яковлев С. — 228  
Яковлев С. С. — 88, 228  
Ямпольский И. М. — 124, 195, 223,  
229, 232, 233, 236, 238, 239, 301  
Янески Г. — 246  
Яинович (Жарнович) И. (Д.) — 208,  
217, 261, 268  
Яконтов Н. П. — 92

## СОДЕРЖАНИЕ

НАЧАЛО РУССКОЙ ОПЕРЫ (О. Е. Левашева)

В. А. ПАШКЕВИЧ (Е. М. Левашев)

Е. И. ФОМИН (Ю. В. Келдыш)

ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА (А. В. Лебедева)

М. С. БЕРЕЗОВСКИЙ (Е. М. Левашев, А. В. Полехин)

Д. С. БОРТНЯНСКИЙ (Ю. В. Келдыш)

КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА (О. Е. Левашева)

И. Е. ХАНДОШКИН (Б. В. Доброхотов)

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ (А. М. Соколова)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР (Е. М. Левашев)

Список сокращений

Нотные примеры

Использованная литература

Хронологическая таблица

Указатель имен

## INHALTSVERZEICHNIS

BEGINN DER RUSSISCHEN OPER (O. J. Lewaschewa)

W. A. PASCHKEWITSCH (J. M. Lewaschew)

J. I. FOMIN (J. W. Keldysch)

CHOR-KULTUR (A. W. Lebedewa)

M. S. BERESOWSKI (J. M. Lewaschew, A. W. Polechin)

D. S. BORTNJANSKI (J. W. Keldysch)

KAMMERMUSIKALISCHE INSTRUMENTALMUSIK (O. J. Lewaschewa)

I. J. CHANDOSCHKIN (B. W. Dobrochotow)

KONZERTLEBEN (A. M. Sokolowa)

MUSIKTHEATER (J. M. Lewaschew)

Liste der Abkürzungen

Notenbeispiele

Verwendete Literatur

Chronologische Tabelle

Namensverzeichnis

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том третий

XVIII век. Часть вторая

Редактор В. Мудьюгина. Худож. редактор Ю. Зеленков.  
Техн. редактор С. Белоглазова. Корректор Г. Мартыянова.

ИБ № 3311

Подписано в набор 28.04.84. Подписано в печать 22.02.85. Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 26,5. Усл. п. л. 26,5. Усл. кр.-отт. 26,5. Уч.-изд. л. 32,11. Тираж 20 000 экз. Изд. № 12789. Зак. № 1435. Цена 2 р. 60 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Tipfehler (Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.)  
(Номера страниц относятся к оригинальному изданию.)

## ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница:	Столбец:	Строка:	Напечатано:	Следует читать:
23		сноска	<sup>11</sup> Подробный анализ этого произведения впервые дан в исследовании Ю. В. Келдыша (118, 327—335). Этим же автором восстановлены по оркестровым голосам наиболее интересные фрагменты из оперы Фомина.	<sup>10</sup> Судя по указанию: «Сочинена для Благородного общества» — и преобладающую женских партий, опера предназначалась для воспитанниц Смольного института.
394	3	12	«Как проживешь,	«Как проживешь,
402	2	16	Дом кн. Ба-	Пб. Дом кн. Ба-