

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
МУЗЫКИ



ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

Москва „Музыка“ 1985

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ ТРЕТИЙ

XVIII век
ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Москва „Музыка“ 1985

Авторы тома

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

Рецензенты:

доктор искусствоведения
Т. Н. ЛИВАНОВА

кандидат искусствоведения, профессор
А. И. КАНДИНСКИЙ

Редколлегия:

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

И 4905000000—199 Подписное
026(01)—85

ББК 49.5
78 С1

НАЧАЛО РУССКОЙ ОПЕРЫ

В последней трети XVIII века, в эпоху мощного подъема национальной 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 полемикой, 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 знаменитую оперу Перголези «Служанка-госпожа». Начиная с этого времени борьба за новое, молодое искусство оперы-буффа приобрела 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 форми-

рвалась и вызревала новая эстетика оперного искусства, опиравшаяся на демократический жанр оперы-комедии и получившая своеобразный отклик в каждой из европейских стран. «Война буфонов» (точнее — буффонистов 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 все 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, 329—330).

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» (тонченной, но и закосневшей в своем величии придворной героикомифологической опере. Предреволюционная Франция, раздробленная Италия, Австрия, страдавшая под гнетом монархии Габсбургов, униженная 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.

Ярчайшие образцы волшебного зингшпиля, остроумной «оперы нищих», веселой тонадилли, 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.

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 пору бурного развития критической, социально-обличительной литературы и публицистики, опера по-своему отразила ее главную линию — 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, Галуппи, 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 песенности. Этой задаче и отвечал наиболее доступный по своей социальной и 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.¹ 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. Матинский. Комедии и комической опере отдали свои творческие силы Я. Б. Княжнин и И. А. Крылов¹. 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.

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, рисуящий „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 нравы» за-

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

метно 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 «Анота», и Аблесимов — автор «Мельника — колдуна», и крепостной Матинский — создатель «Гостиного двора» уже не удовлетворялись простыми переложениями иностранных сюжетов «на русские нравы», а прямо обращались к окружающей их среде, 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 важнейшая черта музыкальной драматургии 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 скоморохов². Немалую роль в становлении комической оперы на русской почве сыграла и «школьная драма» конца XVII — начала XVIII века, насыщенная пением кантов и псалм.

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

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

«Письмовника» Н. Г. Курганова (1769)³ и знаменитого «Собрания разных песен» М. Д. Чулкова (1770). Некоторые из песен чулковского сборника вошли даже в те официозные, псевдонародные оперные тексты, которые с помощью своих приближенных сочиняла Екатерина II.

Наряду с песенным фольклором (о музыкальных принципах его использования скажем далее) важной драматургической основой ранней комической оперы служила живая традиция народных игр и 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 Библиофики» (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 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 фатою, или Мещанская свадьба» (1790), «Старинные святки» (текст А. Малиновского, 1799). Традиция эта продолжалась и в начале XIX столетия, в операх А. Титова («Посиделки», «Девичник, или Филаткина свадьба»), дивертисментах С. Давыдова («Семика, 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» вобрал 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 песенным циклом — пла-

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

чами и причитаниями, шуточными и величальными песнями, пляской или игрой. Неудивительно, что задача национальной самобытности подсказывала драматургам и композиторам прямое обращение к этим обрядовым действиям, которые по существу уже являлись собой законченную «народную оперу».

Обрядовые песни девичника составляют яркую жанровую сценку в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват». Широкую картину народного свадебного обряда, одну из самых впечатляющих в русской опере XVIII века, оставили Матинский и Пашкевич в опере «Санктпетербургский 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 глинкинского «Руслана» и до монументальной оперы-легенды «Сказание о праде 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 новиковского журнала «Трутень». Они появились в то время, когда над укрепленной 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 приговоряйся
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: «ны-

не 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 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 сглаживала 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 героя-простолудина от грозящих бедствий и покарать его притеснителей.

Однако даже и в этой, сглаженной форме опера не теряла своего огромного социального воздействия в самых широких слоях русского общества. По своей идейной направленности она 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, против узких и закостенелых 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 углы⁴.

Неизвестный автор вышедшего в 1787 году «Драмматического словаря» сообщает: «Везде слышим театры построенные и строящиеся, на которых заведены довольно изрядные актеры» (87, л. АЗ). 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. АЗ).

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 ве-

⁴ См. в настоящем томе главу «Музыкальный театр».

ка — Петровского театра в Москве. По сведениям того же «Драматического 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 «спектаклёв» (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.

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

Первоначально это были простые заметки информационного характера об оперных спектаклях при дворе, в Сухопутном шляхетном корпусе или в Обществе благородных девиц. Затем появляются и более пространные 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 «Аниота», затрагивающая, правда, не композитора, а поэта, автора текста. Рецензент критикует Попова за несколько идеализированную, условную трактовку образа героини — крестьянки Аниоты, 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 «Драматический словарь» 1787 года, составленный неизвестным автором, по-видимому принадлежавшим к среде московской университетской интеллигенции⁵. 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 на оперу уже не только как на театральный спектакль, но и как на синте-

⁵ 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.

тический 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 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 мусикою», 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 и 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 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 че-

рез три года организует новое периодическое издание—«Зритель», при участии знаменитого актера И. А. Дмитриевского, П. А. Плавильщикова и литератора-разночинца А. И. Клушина.

Журнал открылся программной статьей «Нечто о врожденном свойстве душ Российских», открыто выражающей демократические взгляды крыловской литературной группы. 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 на него завистными глазами?— писал автор статьи.— Вся Европа, столица учености и вкуса, противу воли своей во многом отдаёт справедливость России,— восхищается добродетелями ея, которых вне России нет. Естьли учиться значит только подражать, то давно бы науки упали, поелику подражание всегда бывает слабее своего подлинника: *где нет творческого духа, там нет и произведения* (курсив мой.— О. Л.); но мы видим совсем тому противное: науки час от часу приходят в совершенство; ученик бывает несравненно знающее своего учителя; из чего видно, что когда Россияне заняли некоторые познания от иностранцев, сие не доказывает, что они только подражают» (169, 1) ⁶.

Тот же тезис находит свое развитие в продолжении названной выше статьи, помещенном в апрельском номере журнала под заглавием «О врожденном свойстве Россиян»⁷. Вопросы национальной самобытности здесь ставятся уже конкретно, на материале русской музыки. Автор, очевидно имея в виду недавно вышедший сборник Львова—Прача, подтверждает свою мысль восторженным отзывом о русских народных песнях. «Коренная Российская музыка имеет нечто в себе весьма достойное примечания: песни свадебныя, хоральныя, полевые и бурлацкия в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать их свойство... Нежныя же и комнатныя ⁸ не уступают в приятности своей никаким на свете... но музыка во всех равно отличием своим от музык Европейских и Азиатских доказывает, что Россияне имеют нечто свое собственное. Пляски наши также по обстоятельствам различны, и ни один

⁶ 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, 1, 306—307). Этой точки зрения не разделяет, однако, исследователь русской литературы А. В. Западов, прямо указывающий на авторство Плавильщикова (см.: 101, 197).

⁷ В собрании сочинений Плавильщикова эти статьи воссоединены и опубликованы под общим заголовком.

⁸ То есть камерные. Имеются в виду лирические «российские песни».

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 ни 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 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. <...> ЕСТЬЛИ же позволено выводить следствия из несомненных начал, то я осмеливаюсь угадывать, что из припасов Руской музыки искусный сочинитель, хотя бы он и у Итальянцов 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 родныя; то почемуж 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 новиковских журналах четко определила социальную функцию русской публицистики. Крылов и его товарищи с уничижающей 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 целом ряде других 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 и не может сотворить ни одного оригинального мотива: Гайдна и другие великие композиторы уже успели у него заранее «все мысли заграбить». «Куда ни поворачивай, хоть в бас, хоть в дискант, все то же: у меня в голове 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».

Разгоревшаяся 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 жизни, 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 и 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 разделяется 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 наступает 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 сюжетно-жанровые линии: народно-бытовая опера, опера-сатира, опера-пастораль и опера-сказка, близкая к волшеб-

ному 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 велика⁹. С французской оперой-комедией русскую оперную драматургию роднит прежде всего основной принцип синтетического спектакля: обилие разговорных диалогов, трактовка оперы как драматического спектакля с музыкой. Недаром в печатных либретто русских опер так часто встречается жанровое определение «драмма 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 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 свой отпечаток на творчество первых русских мастеров, которые сами, в подавляю-

⁹ См. главу «Французская комическая опера в России» в томе 2 настоящего издания.

щем большинстве, были ее питомцами. Стоит напомнить здесь колоритные высказывания Плавильщикова и его авторитетные советы композиторам — учиться у итальянцев «правилам 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 в 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 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 нередко 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 последовать этому 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 Йиржи Бенда, много работавший в жанре немецкого зингшпиля, решительно отвергал речитатив *сессо* как ненужный и противостественный 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?» — восклицал он с полемическим жаром, отстаивая преимущества оперы с диалогом перед итальянской оперой с речитативами (цит. по: 263, 613).

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 сценическим искусством» (цит. по: 263, 613).

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, сии утомляющия речитативы, 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 поработит музыке; Русские зрители в опере хотят видеть драму правиль-

ную и привлекательную, не хотят разговоров по музыке; а слушают с удовольствием к стате помещенныя между естественным разговором пения» (169, 85).

Итак, понятие «естественности» нередко 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 полумзыкального, полудраматического спектакля.

Однако это не исключало пристального внимания композиторов к проблеме музыкальной декламации. Наиболее одаренные и профессионально сильные из них уже в первых своих операх явно стремились выйти за пределы простой «песенно-ариозной инкрустации» и приблизить вокальную мелодию к ритмотонациям 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 сессо в пользу разговорных диалогов, относились с большим вниманием к форме речитатива *assopragnato* 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 основной 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 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 му-

зыкальной 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.

Той же задаче подчинены ансамбли оперы Пашкевича, в особенности финальный квинтет из I действия, в котором действующие лица по-разному выражают обуревающие их чувства гнева, 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 и музыкальная комедия, основанная на более развитых оперных формах.

Композиционные принципы русской комической оперы достигли высшего развития в зрелых операх Пашкевича и его современника Фомина. Отметим в творчестве обоих композиторов в первую очередь великолепные образцы «моносцены» — свободно построенной сцены-монолог 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 Пашкевича, особенно в музыкальной комедии «Санктпетербургский го-стинный двор», написанной им на текст Матинского, 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 (влюблен-

ные и их преследователь, во время ночного свидания, ищут, находят и вновь теряют друг друга в темноте), стоит вполне на уровне лучших опер Галуппи, Паизиелло, Пиччинини. 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 ограничивались. Так, в первой известной нам опере «Анюта», судя по тексту, народные песни встречаются лишь в отдельных случаях («Белолица, круглолица» — песня Филлата, «Ах, кабы на цветы да не морозы» — песня Анюты). А в ранней опере «Розана и Любим», положенной на 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 метроритмическому 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 листе¹⁰. 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 народных песен. Среди них такие известные образцы, входившие в печатные и рукописные песенники, как «Что пониже было города Саратова», «Вы раздайтесь, расступитесь», «Ах, по мосту, мосту», «Что на матушке да на Волге», «Земляничка ягодка» и многие другие. Все эти народные мелодии попросту «присоединены» к топорным стихам любовно-лирического характера. Единственный сохранив-

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

шийся 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, но трактован естественно и чутко, в полном соответствии с характером сценического образа. Знаток народного быта, Аблесимов дает каждому персонажу именно ту песенную 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 характеристики¹¹. Подчеркивая ритмическое богатство народных песен,

¹¹ 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.

Фомин разрабатывает их свободно, создавая к теме свое «продолжение», обращаясь 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 (песня ямщика Тимофея), состоит из хоровых и ансамблевых номеров. Фомин обращается в большинстве из них к подлинным народным темам и создает на этом материале замечательные по красочности и разнообразию сцены народной жизни. Тонкий отбор песен, как и самые методы их трактовки, указывает на 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 подголосочному изложению народной темы. Развивая песню в крупной хоровой форме, он далеко отходит от первоначального типа простой куплетной арии «на голос» знаковой песни.

Примечателен и самый отбор материала. Можно считать доказанным, что композитор, работая над своей оперой, не только не заимствовал нужные ему темы из сборника Трутовского, но, напротив, сам проявил инициативу в собирании песен и их гармонизации: лучшие номера из «Ямщиков на подставе» впоследствии вошли в сборник Львова — Прача в очень близких вариантах (см.: 117).

По-своему отражено национальное начало в операх В. А. Пашкевича. Почти не прибегая в первых двух операх к цитированию народных песен (единственный пример — включение народной песни «Как на матушке на Неве-реке» в увертюру оперы «Несчастье от кареты»), он тем не менее настойчиво разрабатывает русскую речевую интонацию в вокальных партиях своих героев, особенно в характеристике комедийных персонажей (шут Афанасий в «Несчастье от кареты», слуги 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 картинками народных плясок и народных обрядов. С большой полнотой и творческой свободой разработаны русские народные песни 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 материалом в этой картине пышного свадебного торжества, но 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, несмотря 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. Мартини-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» Мартини-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 гостинный двор», «Несчастье от кареты», «Скупой» не случайно продержались на сцене многие годы. На фоне пестрой, многоликой картины русского музыкального театра XVIII столетия они выступили как наиболее типичные, собирательные явления, ярко отразившие передовые, реалистические устремления русского искусства. Попробуем же вкратце определить этот фон — вернее, те основные стилистические тенденции, в русле которых складывались лучшие достижения музыкального театра.

3.

Семидесятые годы XVIII века оставили нам 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 многолетнем 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 клавиров этого первого десятилетия. Подробно исследовано всего пять опер¹², и только две из них — «Мельник — колдун» и «Несчастье от кареты» — в художественном отношении полноценны. И тем не менее все это наследие, включая и оперные тексты с несохранившейся музыкой, заслуживает пристального изучения.

Первый и основной признак, объединяющий всех этих первенцев русской оперы, — безусловное превалирование 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 и музыкальную тему отдельных номеров (указания «на голос»). В количественном и временном отношении текстовая часть занимает львиную долю всего спектакля. Поэтому даже и самое определение «либретто» в оценке этого жанра едва ли правомерно: это по существу драматические пьесы, но пьесы, обогащенные участием музыки.

Все это дает исследователю возможность 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 жизненные соки в современной, повседневной действительности, в конфликтах русской общественной жизни. По-разному трактуют эти картины быта и нравов известные писатели, впервые обратившиеся к оперному жанру: Попов, Николев, Аблесимов, Херасков, Княжнин. Но общность их усилий, направленных в сторону народно-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 основе, близкой 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

¹² «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. Хераскова (1779), «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. Соколовского на текст А. Аблесимова, «Несчастье от кареты» В. Пашкевича на текст Я. Княжнина (1779).

неизменная счастливая развязка искусственно снимает социальный конфликт: Анюта, приемная дочь крестьянина Мирона, нежданно 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.

Искусственность развязки не снижает, однако, идейного пафоса простых и трогательных пьес: она была неизбежной данью 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 вопреки официальным директивам все же прокладывали себе путь на русскую сцену.

Ю. В. Келдыш справедливо отмечает внутреннюю противоречивость этих опер, указывая на известную пестроту стиля в 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 («топерь», «ощо», «болá», «хресьяне» и т. п.)¹³.

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 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 Николева? Первый из них, как бы усваивая декларативный тон «наказов» Екатерины, уповает на «царскую милость», вступаясь за честь похищенной дочери:

¹³ Это противоречие, как сказано выше, было замечено еще современниками Погова.

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 велят в дубе 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 изысканная речь и в диалогах, и в ариях ограничена любовными излияниями. И даже 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 на стыке двух направлений: сентиментализма и бытового реализма, уже утвердивших себя в русском театре. «Чувствительность души» в это время становится непременным атрибутом положительных персонажей, 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 дочки Пиччинни, «Дезертира» Монсиньи и многих других опер, прославивших добродетели простолодина.

В условиях русской крепостнической действительности эта сентименталистская трактовка бытовой комедии имела свой положительный, гуманистический смысл. Характеристика простой крестьянки выразительными средствами «слезной комедии» 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,
Кон на дары богаты,
На посуды тороваты,
На приветы кудрёваты,
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 будёт то же.

«Перерождение» — хор крестьян:

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

«Розана и Любим» — хор поселян:

Пусть забавы городские
Всех прельщают суетой;
Там забава звук пустой <...>
Там коварство, ложь и лесть,
Там всегда в изгнаныи 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 прекраснодушный 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 «российским 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 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 Филлора, 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»¹⁴. В типичную картину сельской идиллии, весьма далекую от русской действительности, Николев все же сумел включить социальный мотив своей первой оперы — преследование крестьянской девушки плутом-приказчиком¹⁵, которого затем разоблачает благоразумный «управитель». Опера заканчивается поучительными куплетами этого добродетельного резонера:

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

Любопытное свидетельство о «Прикащике» 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 докарамзинского времени. Прочно укоренился этот жанр и в 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 подлин-

¹⁴ 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).

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

ным 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 «жизнню живут блаженной за господской головой».

Хрестоматийным примером такой фальшивой идиллии может служить 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 повсечастно
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 положение.

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 сцене¹⁶. Довольно сумбурное и запутанное либретто неизвестного автора несет на себе следы типичных «волшебных зингшпелей» и «феерических опер», кото-

¹⁶ 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 испрося у публики позволение сделанным особливо на сей случай разговором, между большою комедиею и сея оперою» (87, 105—106).

рыми 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 волшебной опере романтической эпохи, к «Лесте» Давыдова, далее к Верстовскому, и наконец — к глинкавскому «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 тенденцией, 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 сходящим 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 спектаклёв и плесканий», — писал автор «Драмматического словаря»), а затем в воль-

ном театре Книппера в Петербурге (1781). В последних 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 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 современники¹⁷. Среди этих «потомков» «Мельника» устойчивое репертуарное значение приобрела опера «Сбитенщик» А. Булландта на текст Я. Княжнина, поставленная в 1785 году в Петербурге. Образ про-

¹⁷ 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“, переkreщенный из „Севильского Цирульника“» (249, 5).

стонародного 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 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 привлекала 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 пронизательную оценку пьесы Аблесимова дал П. Н. Берков, раскрывший в ее неприязательном 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 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 Александринском 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 — Соколовского¹⁸.

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 народно-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, 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

¹⁸ 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 И. А. Сосновцевой, вышла в серии «Памятники русского музыкального искусства», вып. 10 (фрагменты опубликованы ранее; см.: 107),

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 узловые номера, написанные композитором самостоятельно, без опоры на цитированный материал, не случайно совпадают с важнейшими 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». Развивается широкая издательская и просветительская деятельность Новикова, руководившего Московской университетской типографией и газетой «Московские ведомости»¹⁹. Расширяется театральная жизнь Москвы и Петербурга; в 1780 году театр Меддока 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.

¹⁹ Видное место среди изданий Московского университета занимали русские оперные либретто, а также переводные тексты французских комических опер. Это немало способствовало популяризации оперного театра.

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 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 Пашкевича «Скупой» и «Несчастье от кареты». В отличие от Фомина, тяготевшего к сфере итальянской 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 Княжниним в атмосфере русского быта. Самобытную трактовку классицистский сюжет приобретает в самой музыке Пашкевича, сумевшего значительно динамизировать оперную форму и воплотить 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.

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 крат-

кие монологи-портреты отдельных действующих лиц (арии Скульги́на, Крючкоде́я), 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 развевталась деятельность младшего современника Пашкевича — Евстигнея Фомина. Различные 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 известны 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 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 «многоли-

кий» 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, отображенные 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 широкого излияния народной души, в различных преломлениях народного чувства: раздумье и удаль, 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» — прекраснородного 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, по-моцартовски грациозной арии Сореты, прямо напоминающей лирические темы великого современника Фомина (опера «Американцы» — ровесница «Дон-Жуана»).

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.

Современниками 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 меры. Бортнянский не делает попыток русифицировать предложенный ему текст чувствительных пьес Лаферьера 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 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 интерес к оперному театру и сузили театральный 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 переходящее 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.

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 наизидания 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 Фоминим и Пашкевичем (см. монографические главы), известный интерес представляет опера «Храбрый и смелый витязь Ахриденч», 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»²⁰ впоследствии часто исполнялась в качестве увертюры к опере Соколовского и приписывалась замечательному композитору XVIII века — Фомину!

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.

Еще более устойчивую популярность, уже на рубеже XIX века, приобрела опера чешского композитора Ф. Блимь на текст А. Ф. Малиновского — «Старинные святки» (1800). Обильно насыщенная обрядовыми сценами, эта незамысловатая песенка 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. Мартин-и-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 сюжета²¹.

Еще менее удачным, по понятным причинам, оказался первый опыт Мартина на русской сцене — музыка к опере «Горе-богатырь

²⁰ Опубликована в «Музыкальном журнале для клавирина или фортепиано», изданном Э. Ванжурой 1790 году.

²¹ Музыка этой оперы долгое время была неизвестна, и лишь в 1950-х годах печатный клавишник ее обнаружил Б. Л. Вольман (см. детальный анализ музыки «Песнолюбия» в его кн.: 49, 126—131).

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 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, — «Федал 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.

Подлинные же достижения русской оперы XVIII века, связанные с творчеством Пашкевича, Бортнянского и Фомина, характеризуют ее как важный этап в развитии русской художественной 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 последующие 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.

Из русских композиторов XVIII века к числу наиболее ярких творческих фигур наряду с И. Е. Хандошкиным, Е. И. Фоминим, 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 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 балльным 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 утерянных. Так, например, не сохранилась докладная записка содержателя театра К. Книппера: она свидетельствовала об отчестве Пашкевича (см.: 232, *примеч. 133*). Остается невыясненным время и место рождения композитора, его национальность¹. Пашкевич родился, вероятно, в 40-е годы XVIII века.

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

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 власти².

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 композиторе³. 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 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

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

³ 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.

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 «Драматическом словаре», и в Камер-фурьерском журнале (см.: 137, II, 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 радостью 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»⁴.

«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 предопределен 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 музыканта⁵.

Немаловажное значение для формирования творческого почерка Пашкевича имела его практическая работа скрипачом и пев-

⁴ ИРЛИ, ф. 322, ед. хр. 59.

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

цом. Композитор знакомился с новейшими образцами хоровой, инструментальной и оперной музыки прежде всего как исполнитель. Оперы Галуппи, Траэтты, Паизиелло, Филидора, 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 явился», «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 неизвестным⁶. 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»⁷. 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. Княжниным 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 сразу же включена в репертуар театра Книппера);

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

⁷ Рукопись комедии хранится в ИРЛИ.

«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 гостинный 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», ироничеки-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 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 отношении. 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 музыкально-драматическую идею, сделала финал оперы более значительным,

она как бы «вынесла сор из избы» на улицу и тем самым повела публику к более широким обобщениям.

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 «Гостиного 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 клави́р 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 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, ко-

торые одеты в национальные костюмы и также танцуют танцы Северной Азии. Балет, заключающий оперу, исполняется Пиком, мадам Рози 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 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»⁸. 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 Сарти 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

⁸ ЦГИА, ф. 469, оп. 4, 1798 г., ед. хр. 2229.

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 «Федея», 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 «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»⁹, то есть после 35-летней службы ему не назначили пенсии. 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.

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:

⁹ ЦГИА, ф. 469, оп. 4, 1798 г., ед. хр. 2229.

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 отобразить 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 — воплощение мелочности и скопидонства, 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 — характеристики героев оперы: ростовщик Скрыгин, 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. Скрыгин — 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:

Вступление	1. Трио — Марфа, Пролаз, Скрыгин.
Экспозиция (5 арий подряд)	2. Ария Скрыгина.
	3. Ария Пролаза.
	4. Ария Любимы.
	5. Ария Миловида.
	6. Ария Марфы.
	7. Квинтет — все персонажи.
Завязка	8. Дуэт Марфы и Скрыгина.
	9. Дуэт Пролаза и Скрыгина.
	10. Монолог Скрыгина.
Развитие (2 дуэта подряд)	11. Ария Пролаза.
	12. Трио — Марфа, Пролаз, Скрыгин.
Кульминация	13. Ария Скрыгина.
	14. Квартет — Любима, Миловид, Марфа, Пролаз.
Развязка	
Заключение	

Движущая сила оперы — то, что объединяет слуг и господ в их борьбе со Скрыгиным, — 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 1 а, 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 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 «гвоздичкой 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 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 планах. Когда Скрягин появляется перед нами в первом трио, он жалок и смешон. Он то с мольбой обращается к графине: «Помилуй! Сжалось, 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 насколько 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, существующих как бы независимо друг от друга. Голоса Марфы и Скрягина 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). Скрягин 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 непрекращающимся *regretum mobile* в оркестре.

Вершиной в развитии образа ростовщика является монолог Скрягина. «Монолог оной...», будучи расположен речитативом, 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 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-серии, когда не стыдно и «проследиться». 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, cdd₁c, кода). 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 все же любил он искрен-

не и беспредельно. «Проклят тот человек, что выдумал влюбляться!» — так прокликает 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 ней. 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, служа 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?»

3.

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 уз-

нает 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, 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.

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 панизуется 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, —

Сначала мелодия дуэта проходит в партии Лукьяна, затем у Анюты. Далее следует цепь свободных имитаций со сближением простоты 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 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.

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 домогающегося 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 особливой 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 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.

Все три арии шута Афанасия приходятся 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 комменти-

руя 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 Скрыгина идет тоже в соль миноре).

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 менуэта. 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 «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! Моп соеиг! Он по-французски знает, а скован! Это никак нейдет», — в ужасе восклицает его супруга.

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

Драматургия «Несчастья от кареты» определяется совокупностью разговорных и музыкальных сцен. Но даже если ограничиться анализом 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 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 слог... истину дарям с улыбкой говорить» (Державин).

4.

Прежде чем перейти к анализу лучшего сочинения Пашкевича — второй редакции оперы «Санктпетербургский гостинный 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, немзыкальность, 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 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: «Из-под камушка, из-под белова», «Выйду ль я на реченьку», «Как на матушке на Неве-реке».

С интонациями плясовой песни «Из-под 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 «Из-под 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. 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 или иначе «калмыцкий хор» — первый пример обращения русского композитора к восточной музыкальной тематике.

Перед Пашкевичем в данном случае стояла неблагоприятная 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, нескладность 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-

мастерами 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 в виде пустой «вольночной» квинты, инструментованной двумя валторнами и альтами *pop divisi* на пустых струнах *Sol* и *Re*, причем тембровая 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 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, 157).

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, Сартти 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 повеленное» соавторство трех композиторов усилило его эклектизм. О музыке Каноббио следует упомянуть разве что как об историческом курьезе. Цитирование им русских народных песен «Что пониже было города Саратова», «Зайнька попляши» и особенно «Камаринской», переосмысленной в жанре менуэта, сейчас может восприниматься только юмористически. Музыка Сартти 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, 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 трехстрочная, 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 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 основную 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 «Фееем», «Олегом» и «Федулом» русское музыкальное искусство обогатилось увертюрами народно-жанрового склада, 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, гармонизации, 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 женой своей дочери — нечистым на руку подьячим Крючкомесом. 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 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 хором, 7 арий).

Либреттист и композитор смело отходят от канонов драматургии классицизма. О завязке, кульминации, разделах экспозиционным и развивающем здесь можно говорить только с большой на-

тяжкой. Не случайно авторы при подготовке второй редакции оперы (1792) поменяли местами первое и последнее действия без какого-либо ущерба для содержания¹⁰. Подобная перестановка была бы немислима ни в одной из комических опер XVIII века.

Необходимо подчеркнуть также важнейшую особенность драматургии «Гостинного 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.

«Гостинный 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 выполняют функцию смыслового и образного рефрена; остальные номера — рассказ мужика, просьба вдовы, торг купцов с покупателями — 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,

¹⁰ Вопросы о соотношении музыки первой и второй редакций, а также об авторе музыки «Гостинного двора» освещены в ряде исследований (см.: 177; 118, 315—324; 133; 131).

доминанты и тоники до мажора (Ре — Соль — До), то есть они как бы образуют заключительную каденцию.

Бросается в глаза господство двух тональностей — до и соль мажора. Это не случайно, так как соль мажор является лейттоналностью 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 Крючкомеем — 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 рондообразное строение I и III актов, а также трехчастная форма всей оперы подчеркиваются тональными планами (Соль — ре-френ; 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 predeterminedена 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 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 «Гостинного 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 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 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 «Гостинного 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 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 — 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 настоящим вымогательствам Сквалыгина соответствует в гармонии мажор, а ответам купцов — минор. Примеры таких обильных смысловых гармонических сопоставлений (всего-то 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, сцена 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, младшенька. пива и вина».

Работа Пашкевича по аранжировке народных песен для II акта «Гостинного двора» в корне 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 предопределены строем 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 $\frac{2}{4}$. Мастерство композитора проявилось здесь только в двух областях — гармонизации и оркестровке.

Как известно, второй редакции «Гостиного двора» предшествовала работа композитора над музыкой «Февея», «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 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 ($\frac{3}{8}$) 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 «Гостиний 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 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 микроэкспозицию, завязку (угроза), развитие, кульминацию и развязку (должники временно откупились).

Затем Сквалыгин, шантажируя своего квартиросъемщика Сماعيلова («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 микроэкспозицию, 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 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 Крючкодея («Камень бы ему горячий в зубы-то!»), а Крючкодей в момент помолвки издевательски преподносит ей пустую чашу. Немногим 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» Крючкодей 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 Крючкодей, объединившись, вступают в конфликт с кредитором Прямыковым, заимодавией Щепетковой, а также с Крепышкиной, которая желает выкупить свой заклад. В то же время Крючкодей 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 Крючкодея 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 понимать, что каждый находится в конфликтных отношениях со всеми другими. Поэтому для каждого весь мир вражде-

бен: 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 Прямыков, 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 обычай: он собирает в гости всех своих врагов (№ 25), делает вид, что радушно и щедро их принимает («Режь потоне ломочки!» — приказывает он жене в своей армии), 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 в одних и тех же явлениях красоты и безобразия. Отвратительная сцена обручения уродливых и ненавидящих друг друга Хавроньи и Крючкодея 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 гостинном дворе концентрируется все, что в мире происходит. Но авто-

ры оперы столь же упорно придерживались другого названия — «Как поживешь, так и прослынешь». Тем самым они все же продолжали призывать публику: 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»), «Гостинный 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 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 («Гостинный двор», 2-я редакция). Некоторые из достиже-

ний 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 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. Кажется 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 инструментов», так как они в каждом отдельном случае определяют характер и жанровую природу номера. Кларнеты присутствуют в любовной арии, фаготы — в комической сцене, а гобой — 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 гобой и кларнеты понимались еще как инструменты взаимноисключаемые). 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 pedalной гармонией духовых. Таким образом закладываются основы для положения, впоследствии сформулированного Глинкой: «Их главный характер — движение. Чем больше движения, змеиных извилов 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.

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 музыкально-структурных 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, а линия контрдействия — тональностями Соль — Ре — Ля. В опере «Несчастье от кареты» последование 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 «Го-

стиного 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 рабочая 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 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 «Гостинного 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 сверхзадачи, то сочинение станет схематичным и назидательным. «Почитать, 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 изображенный 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 Крючкова 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 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 композитора в истории русской музыкальной культуры.

1.

В плеяде русских композиторов XVIII века, утверждавших самобытные основы отечественного музыкального искусства, одной из самых ярких и интересных личностей является Евстигией 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 путанные 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 клавир «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 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 потеряет 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, Финягин 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 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 грамофонные 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 академии¹. 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 ваканцию для обучения юношества как в композиции, так вокальной и 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 рублей» (163, 253).

¹ В протоколах Академии художеств Фомин обычно именуется Евстигнеем Ипатьевым.

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 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 Авраамова» (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 «иностранныго маэстро композитора»². 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 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

² По окончании академии присуждались звания *accademico cantore* (академик-певец), *accademico suonatore* (академик-инструменталист) и *accademico compositore* (академик-композитор). Последнее считалось самым высоким.

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 имела³.

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).

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 искусства, группировавшихся около Львова⁴.

³ Есть сведения о постановке «Новгородского богатыря» в крепостном театре Н. П. Шереметева (см.: 95, 485).

⁴ 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 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 народно-бытового характера — «Вечеринки, или Гадай, гадай девица» и «Колдун, ворожея и сваха», либретто которых были изданы в Петербурге в 1788 и 1789 годах⁵. 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 Саввы Яковлева Сергею Саввичу, в доме которого устраивались музы-

⁵ Либретто оперы «Колдун, ворожея и сваха» воспроизведено в 37 томе собрания «Российский феатр» (СПб., 1791).

кальные вечера с участием известных композиторов и исполнителей.

И то и 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 варианте⁶. Песня «Дружинька хорошенькой» встречается в «Гостином дворе», различия между обеими редакциями выражаются только в отдельных деталях⁷.

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 драматурга⁸, навлекшего на себя немилость императрицы

⁶ Оба текста даны под одним напевом, но отделены друг от друга тремя звездочками.

⁷ Общим источником является, по-видимому, песня из III части «Собрания разных русских песен» М. Д. Чулкова.

⁸ Княжнин умер 14 января 1791 года.

смелыми тираноборческими трагедиями и, как утверждала народная молва, замученного в застенках.

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. Дмитриевскому подготовить крепостного актера Василия Жукова к исполнению роли Орфея (см.: 83, 95—96). Видимо, ответом на это распоряжение следует считать письмо Дмитриевского 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. Плавильщиковым в заглавной роли. В анонсе, напечатанном 3 февраля 1795 года в «Прибавлении к Московским ведомостям», читаем: «В понедельник, февраля 5, представлена будет, не в шет 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 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 да-

рования. 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.

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 (ГТБ, 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,
Ябедо повинен суд униженно
поклониться
С приписью 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 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 «Ябедо» 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 «ироикомической поэмы». Сам Парис оказывается фригий-

ским 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 коломенковская, на ней португез, 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 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 клавикурты, 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 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 потного магазина Х. Б. Гена было объявлено о продаже его духовного концерта «Услыши ты, господь», а в 1797 году — четырехголосной «Херувимской»⁹. 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. Капниста¹⁰ и «Золотое яблоко» по либретто И. Иванова. Премьера «Американцев» состоялась 8 февраля 1800 года, а в апреле того же года Фомин умер на тридцать девятом году жизни¹¹.

Обе последние оперы были поставлены после смерти композитора: «Клоринда и Милон» — 6 ноября 1800 года¹², а «Золотое яблоко» — 16 апреля 1803 года.

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 умения 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», представляющее собой продукт литературного творчества Екатерины II, было грубой и неуклюжей подделкой под народность. Сюжет, взятый из новгородской былины о Васи-

⁹ Оба произведения до сих пор не были известны. Недавно Е. М. Левашев обнаружил и свел в партитуру голоса «Херувимской».

¹⁰ Капнист, с которым Фомин должен был быть знаком по кружку Н. А. Львова, работал в театральной дирекции с 1799 года.

¹¹ Точная дата его смерти неизвестна.

¹² Автор либретто выражал удовлетворение тем, как оперу приняла публика (см.: 112, 752).

лии Буслаеве¹³, искажен и трактован в монархически-верноподданническом плане. 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 же случае 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 жанра¹⁴.

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 бородами и прибьет всех; чернь взволнуется и сделает 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, Фо-

¹³ 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.

¹⁴ Жанр «Новгородского богатыря» определяется в либретто как «комическая опера».

мин не просто экспонирует их, а свободно развивает, дополняет и 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»¹⁵, самостоятельно развиваемые далее композитором (пример 15). 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 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 *Allègretto*) 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,

¹⁵ 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.

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 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
Издrevле, 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 чаконы, 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 обманным 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 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 не поря, 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, покровительствующей своим подданным. Развязка, типичная для некоторых французских комических опер и немецких зингшпилей 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 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 — Прача. 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 (атасса) переходит в хор, поющий за сценой (в либретто указано: «В середине театра 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 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 лежит 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 мелодии¹⁶. 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 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.

¹⁶ 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—30).

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 обеих 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 bushesала» (№ 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 — «bushевала» вместо «стояла» — меняет эмоциональный строй текста. Стремительный же темп 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 *pizzicato*, подражая звучанию балалайки¹⁷.

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 расцветивается 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 сестры Эльвиры, захваченной в плен «начальником американцев» Ацемом. По пути они встречают сестер Ацема Цимару и Сорету и влюбляются в них. Ацем, засти-

¹⁷ 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 *pizzicato* смычковых.

гая 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 же 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 «революционировать» (то 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 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 вывести на театр шута не есть еще сделать драмму.

Смешить безрассудно — дар подлыя 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 драмах 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.

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 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 ригурнелях (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 ими-

тационных 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 «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 27 а, 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: «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 бив 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 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-сериа 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 *Andantio* 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:

Знатных 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 тьме¹⁸, пробираясь ощупью через лесную чащу. 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 удастся потихоньку неслышно уйти. Ацем, оставаясь один, в ярости грозит обгадить 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 испанцев с их возлюбленными. 5. *Vivace*, до мажор — проклятия и угрозы одуряченного 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 является 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 poco 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 лирическим интермеццо служит дуэтино Цимары и Гусмана, в котором каждый из них упрекает себя в том, что стал виновником несчастья другого.

¹⁸ В партитуре указано: «La notte» («Ночь»).

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.

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 партитуру все эти изменения не были внесены. Поэтому есть основания предполагать, что опера, или, по крайней

мере, ее вокальная часть, исполнялась с подлинным крыловским текстом¹⁹.

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-серии предглюковского и глюковского периода (развитые речитативы *assopragnato*), 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 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 Й. Бенды «Ариадна на Накосе»²⁰, в 1781 году — другое его произведение того же жанра, «Медея».

Но Бенда, как справедливо замечает А. Н. Глумов, не поднялся 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).

¹⁹ Курьезный недосмотр был допущен в клавире «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 напечатанном же перед нотами либретто дана «исправленная» редакция. Подробный сравнительный анализ обеих редакций см.: 17.

²⁰ Изданное в 1788 году в Петербурге либретто «Ариадны» в русском переводе позволяет предполагать, что мелодрама исполнялась и по-русски.

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 — неизвестно²¹.

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 сентименталистическая по преимуществу. Это рекорд разорванности формы, далеко превосходящий и эпизоды речитатива *assompraпato* в операх, и импровизационную разбросанность органных 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 драматического конфликтного симфонизма²². 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 Эвридике (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*).

²¹ В России «Дон Жуан» был впервые показан петербургским немецким театром не ранее 1793 года.

²² Следует заметить, что ни одна из мелодрам зарубежных композиторов не имеет такой развитой увертюры. В «Ариадне» Бенда ограничился только кратким оркестровым вступлением.

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 умиловить его владыку Плутона и умолить его вернуть Эвридику; 3. счастье Орфея и Эвридики, вновь обретших друг друга; 4. Орфей, снова и уже навечно потеряв Эвридику, прокликает жестокость богов.

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 стихсовых 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, аккомпанируя себе 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 35).

Звучание кларнета служит лейттембром Орфея. Еще раз он появляется в качестве солирующего инструмента в диалоге Орфея и Эвридики из третьего эпизода. Появление Эвридики, выходящей на свет из мрачного царства теней, сопровождается энгармонической модуляцией из ля-бемоль мажора в ля мажор. Сравнительно небольшое (28 тактов), но законченное по форме оркестровое построение представляет собой как бы музыкальный портрет героини. По характеру оно перекликается с побочной партией увертюры (пример 36).

Суровые и грозно величественные хоры басов, выполняя функцию своего рода интермедии 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. Фокин находит здесь очень впечатляющий прием скандирования низкими мужскими голосами одного звука с постепенным, хроматически нисходящим движением, напоминающим остинатный бас старинного оперного *lamento*. В соче-

тании 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 перекликается 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 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 интереса²³. Обыкновенный 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: ваш победитель,
Гром сложив, сердце 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

²³ П. А. Вяземский считал трагедию «Ярополк и Олег» Озерова «первой и последней данью, заплаченной им веку Княжнина и Сумарокова» (55, 138).

содержание действия в целом не представляется возможным. Судя по имеющемуся финалу, это пародийная перелицовка античных образов в «ироикомическом» 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 — Эглея, Клиция и Хлоя (сопрано). На Клицию, а затем на Париду набрасывается лев, но увидя золотое яблоко, он сразу смиряется и 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 шутивную 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 38а, 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», «Американцы» и «Орфей». Но при всем несходстве задач автор их везде предстает перед нами как взыскательный и требовательный мастер, находивший верные средства для воплощения столь разных по характеру тем и образов.

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 культурного 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 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 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 саррелла, 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 вывилось 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, Бортнянский, 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 Бортнянский, внесли основной вклад в развитие именно хорового искусства, тоже владели разнообразным арсеналом средств оркестровой, оперной и камерно-вокальной музыки той эпохи, что не 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 поме-

щиков 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»¹.

Столь высокая степень взаимодействия хоровой музыки с другими жанрами вполне естественно повлияла на стилистику чисто хоровых произведений, в том числе церковной традиции. В «Херувимских», славословиях и особенно в духовных концертах екатерининского времени нередко встречаются и порой даже становятся господствующими средства 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, Сартти, 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, Бортиянского, 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).

Одним из центральных жанров русского хорового искусства той эпохи был духовный концерт. Находясь на перекрестке 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

¹ «С.-Петербургские ведомости», 1780, 21 января.

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 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 намечались, 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 в классицистских операх: от раздельного 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, гармонического развития, 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 исчезают². 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 органных 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)³. Основанием для такого обособления служат симптоматичные факты музыкальной жизни и, кроме того, характерные признаки изменения стиля сочинений⁴.

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 принадле-

² Даже в тех случаях, когда сам автор ставил обозначение «фуга», как, например, в концерте «Приидите, взыдем на гору» Ф. Дица, этот термин применялся им совершенно условно (ЦГИА, ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 60).

³ В 1797 году по указу Павла I все хоровые концерты были запрещены к официальному исполнению.

⁴ Отделить произведения Бортнянского 80-х и 90-х годов помогают, главным образом, объявления об их продаже, периодически публиковавшиеся в газетах. См., например, «Московские ведомости», 1793, 6 июня; 1797, 18 марта.

жали 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 завершенные по форме фуги (например, в концертах «Изми мя, господи, от враг моих» Дегтярева, «Услыши, господи» Веделя, «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 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 сочинений⁵. 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. 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»,

⁵ 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 Исаиила» 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. Папченко. Пг., 1917.

«Отрыгну сердце мое», «Ныне силы небесныя» 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, Сарти предстает перед нами как высокопрофессиональный музыкант, в творчестве которого рациональное явно преобладает над эмоциональным, стереотипное — над своеобразным. В хоровом творчестве Сарти 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 Сарти 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 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 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. 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 патетического 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 меньшей степени — эффектным 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 непрерывном участии хора. Исполнялись как произведения крупных жанров, занимавшие целый вечер, — кантаты, оратории, пассионы Перголези, Телемана, Гайдна, Йоммелли, 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»⁶.

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 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 на 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 не-

⁶ «С.-Петербургские ведомости», 1791, 25 марта.

значительную 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 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 однополосие и его партесные обработки соседствовали с сочинениями барочными и классицистскими⁷. При этом нотные сборники, принадлежавшие монастырям и приходским церквям, 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 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, Бортиянского, Сарти, Дегтярева и других авторов. Однако и здесь встречаются показательные исключения. Одно из интересных и нетрадиционных, но типично классицистских решений принадлежит Фомину⁸, который для

⁷ Показательно, что хранящиеся в ГИМ церковные нотные рукописи последней трети XVIII века содержат в основном партесные концерты.

⁸ «Херувимская» Фомина, написанная около 1797 года, опубликована в «Собрании церковных песнопений» под ред. М. Донецкого. Т. 1—2. Воронеж, 1913.

своего произведения избрал трехчастную форму с репризой в одноименном миноре (пример 45 а, б).

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 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 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 казацких 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 закипит,
Все готовы к бою станут
Всякой рад колоть, рубить.

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»⁹, где, в частности, приведен хоровой вариант всем известного в XVIII веке марша Преображенского полка. 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 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

⁹ Хранится в ЛГИТМиК, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 1304.

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—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 Дубенского¹⁰. 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. Бибикову, 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. 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

¹⁰ Духовные хоровые сочинения Дубенского хранятся в ГЦММК, ф. 283, № 126.

200 сравнительно крупных и постоянно действующих крепостных хоровых капелл¹¹.

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. Шереметева¹². Судя по 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-Жемчужовой. Хотя сохранилась только теноровая партия, все же можно заключить, что это произведение написано для хора а саррелла 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»¹³ из оперы П. Скокова «Ринальдо» (см.: 107).

Особую группу образовывали кантаты на духовые тексты для хора с сопровождением оркестра или инструментального ансамбля. О помпезных, ораториального плана произведениях Сартти, которые звучали на государственных церемониях (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.

Интересным образом подобного рода музыки может служить духовная кантата Сартти «Помилуй мя, боже» для небольшого хора и четырех певцов-солистов в сопровождении трех смычковых альтов, 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

¹¹ 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.

¹² Хранится в Останкинском дворце-музее (научно-фондовый отдел, п. п. 55).

¹³ Рукописная партитура хранится в шереметевском фонде ЛГИТМиК; однако других номеров нет, и сама опера в театре Н. П. Шереметева никогда не шла.

архивах¹⁴. В многочастном цикле, состоящем из увертюры и 13 частей, сольные и ансамблевые разделы чередуются с хорами. Первые выдержаны в стиле арий и дуэтов из опер-серии, а вторые чрезвычайно близки по духу и средствам выражения к хоровым концертам самого Сарти (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. В заключительном номере все они объединяются в вокальный ансамбль¹⁵.

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 обрамления¹⁶.

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 Козловского¹⁷. Обращает на себя внимание крайняя простота гармонизации и инструментальной, по-видимому, очень характерная для таких обработок. Это произведение, впервые прозвучавшее на потемкинском празднике в 1791 году, сделалось чрезвычайно популярным и было издано вскоре как в партитуре, так и в clavire.

Разумеется, исключительный исторический интерес представляют хоровые произведения, написанные специально для крепостных хоров их руководителями — крепостными капельмейстерами. К числу наиболее выдающихся авторов принадлежат уже ранее

¹⁴ ГПБ, ОСРК, ф. 550, 6732/ФХII—14; ГЦММК, ф. 283, № 44.

¹⁵ Библиотека Московской консерватории, отдел редкостей (Е. 1042).

¹⁶ ГБЛ, ф. 11 (муз.), № 46 (№ 5).

¹⁷ Долгое время автором этой обработки считали Трутовского; подлинное авторство установлено О. Е. Левашевой (134, 50).

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 несколько 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»¹⁸. Кроме того, Гурилев был автором «Обедни на 4 голоса», хора «Ангел вопияше» и многих духовных концертов, как однопорных, так и двухпорных: «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, 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 двухпорный концерт «На божественней стражи», относящийся, по всей вероятности, к середине 1790-х годов¹⁹. 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 всемоу» (пример 48).

Очень широко распространены были в России любительские хоры. Хотя их количество в силу разрозненности и неполноты исторических свидетельств определить нельзя даже приблизительно, но совершенно ясно, что они не составляли исключения ни для одной из губерний страны и ни для одного из слоев городского

¹⁸ «Московские ведомости», 1794, 4 ноября.

¹⁹ ГЦММК, ф. 283, № 14.

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 и 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 и 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 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.

В 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 сюжет-

ный 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!
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 бравирование 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 срядя;
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»²⁰. 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 стихотворение²¹, не публиковалась в собраниях сочинений поэта и не отмечалась в литературоведческих трудах, хотя она небезынтересна с поэтической точки зрения и привлекательна в музыкальном отношении¹ (пример 49; приводится текст последнего, пятого куплета).

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

²⁰ ГПБ, ОСРК, ф. 550, ед. хр. 153.

²¹ 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.

тексты, как показывают песенники рубежа XVIII—XIX веков, тогда не столько 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, 36). Последний из них возглавлялся знаменитым тогда регентом и автором духовных хоровых сочинений Наумовым²². 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 непременно участии «хора питомцев»²³.

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 института²⁴.

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» музы-

²² Сочинения Наумова опубликованы в изд.: Сборник песнопений разных авторов, вып. 3. Ред. М. А. Лагунов. Спб., б. г. (№ 16, 23).

²³ «Московские ведомости», 1784, 28 февраля.

²⁴ «С.-Петербургские ведомости», 1775, 24 июля; 1775, 1 декабря; 1776, 1 января.

кальным символом российского 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» Дегтярева²⁵. 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.

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 —

²⁵ ЛГИТМиК, ф. 2, оп. 1, № 885; ЦГИА, ф. 1119, оп. 1, ед. хр. 61.

256 церковно-приходских, 24 монастырских, около 70 крепостных капелл, 6 так называемых публичных хоров (университетский, синодальный, архиерейский, Духовной академии, Воспитательного дома, Голицынской 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 малороссиан», 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).

Облика 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 особенности русской, украинской, казачьей 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, «обоюго 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).

(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 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.

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 саррелла 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 пения¹. Ему принадлежит не только приоритет классицистского подхода к 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 фальсифицированными².

¹ Об этом писали Н. Лебедев (130), Н. Горчаков (73, 201), Д. Разумовский (187, 228—229), В. Металлов (147, 122—124), А. Преображенский (176, 34—35).

² Имена придворных певцов взяты Морковым из списков трех разных периодов — 1736, 1745 и 1760-х годов. Французский драматург Л. С. Мерсье написал пьесе «Ложный друг» около 1777 года, когда Ф. Арайи уже не было в живых.

В литературе о Березовском и в нотных изданиях его произведений весьма часто встречаются и все еще множатся совершенно произвольные домыслы и досадные апокрифы³. 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 Березовского⁴, бессарабского священника середины XIX века Михаила Березовского⁵ и, наконец, неизвестного композитора-регента 1880-х годов М. Березовского. Последнему принадлежат четыре хора — «Творяй ангелы», «В память вечную», «Чашу спасения приму», «Во всю землю», которые были изданы впервые в 1887 году Юргенсоном⁶ и по названиям в точности совпадают с четырьмя причастными Максима Березовского. 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 посредственные. Можно упомянуть и другие случаи приписывания Березовскому не его сочинений⁷.

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.

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).

³ 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.

⁴ Хранятся в ГИМ.

⁵ Его песнопения изданы; см: *Березовский М. А.* Духовно-музыкальные сочинения [№ 1—21]. Москва — Лейпциг: Юргенсон, 1901—1911.

⁶ См.: *Собрание духовно-музыкальных сочинений для полного хора.* М., 1887, № 10—11; 2-е изд. на стеклографе: М., ок. 1915.

⁷ 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 органичные 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.: *Старовинні композитори — юнім скрипалям*, вип. 1. Київ, 1973.

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 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), использовав 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 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 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 одноголосных 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. 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.

В 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 службу⁸. 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 певице⁹. Вокальные успехи молодого украинца стали настолько заметными, что ему было поручено выступать в нескольких ответственных спектаклях. На грани 50—60-х годов он пел в операх Ф. Арайи, а немного позднее совместно с Бортиянским участвовал в «Альцесте» Г. Раупаха. Помимо Бортиянского Березовский, очевидно, был знаком и с Хандошкиным, 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 участ-

⁸ См.: ЦГАДА, дворцовый отдел, оп. 446, 1758, ед. хр. 61550, л. 63.

⁹ Г. Фесечко упоминает о певице Нунциане (Нунциани?) (229, 21), а А. Гозенпуд — о певце Нунциани (70, 101).

ник 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 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 итальянской компании певчему Максиму Березовскому дозволить жениться той же компании на танцевальной девице Франциске Ибер Шерше и притом соизволила указать пожаловать ей платье»¹⁰.

Два месяца спустя молодые люди были обвенчаны, о чем сохранился подлинник церковной записи от 19 октября 1763 года¹¹.

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 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 составить 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).

¹⁰ ЦГИА, ф. 466, оп. 1 (36/1629), 1763 г., ед. хр. 110, л. 71.

¹¹ ЛГИА, ф. 19, оп. 110, 1763, г., ед. хр. 54, л. 181.

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 сегодня (подробнее см. в конце главы).

Обратимся к сочинению «Господь воцарися» — блестящему и, вероятно, хронологически первому из сохранившихся образцов музыки композитора¹². 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 вековой 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 т. д. Смещение 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
B-dur	F-dur	B-dur	B-dur	B-dur

¹² Опубликовано в сб.: Историческая хрестоматия церковного пения, вып. 6. Ред. М. А. Лисицын. Спб., 1902.

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:

- I. B-dur, $\frac{2}{4}$, *Commodo*, свободная имитационность
- II. g-moll, $\frac{3}{8}$, *Andantino*, концертное хоровое группирование
- III. Es-dur, $\frac{4}{4}$, *Moderato*, хоровой речитатив
- IV. B-dur, $\frac{2}{4}$, *Allegro*, фуга

В историческом аспекте «Господь, воцарися», таким образом, являет собой самый ранний для отечественного музыкального искусства пример классицистского хорового цикла и творческого претворения фуги баховского типа. В аспекте художественном концерт 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 Боломню писал неопределенно: «около 1765 года».

Когда же Березовский уехал за границу и учился ли он у Галуппи?

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 одночастных 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.

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-серия, с 50-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, Манфредини — к традициям русского церковного пения а *carrella*, 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 *carrella* 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 continuo* (органа) и для хора а *carrella*.

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 Ште-

лина. 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 мелодического, гармонического и полифонического развития. Скорее всего, этот концерт был сочинен по специальному заказу «на случай», технически весьма грамотно, однако даже без намека на вдохновение¹³.

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 саррелла практиковалось преимущественно в Венеции и Болонье. Мотеты на тексты псалмов писали Л. Лео, И. Хассе, Н. Йоммелли, А. Саккини, П. Гульельми, Т. Траэтта.

Выдающемуся представителю венецианской школы Галуппи принадлежит несколько «мотетных» месс и множество псалмовых четырехчастных мотетов а саррелла. По приезде в Россию компо-

¹³ Концерт «Das Vaterunser gesetzt von Beresowsky» был напечатан около 1813 года Брейткопфом и Гертелем в Лейпциге. В майском номере еженедельника «Allgemeine musikalische Zeitung» за 1813 год удалось обнаружить профессиональный отзыв об этом издании, причем рецензент уклоняется от решительного суждения об авторе сочинения. В сборнике «Співає Київський камерний хор» (Київ, 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.

зитор 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 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 контрапункте¹⁴.

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

¹⁴ *Martini G. Storia della musica. Bologna, v. 1, 1757; v. 2, 1770; v. 3, 1781; Martini G. Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna, v. 1, 1774; v. 2, 1775.*

академии выдержать год испытательного срока и за это время показать себя в творческой деятельности. Лишь потом его допускали к экзамену.

15 мая 1771 года Березовский подал на имя второго капельмейстера прошение о принятии его в члены академии, в котором просил допустить его к экзамену¹⁵.

На подобных испытаниях обычно предлагалась мелодия григорианского хорала 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.

Полугодом 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 богемцем» Мысливечком¹⁶.

В протоколе собрания академиков Болоньи под руководством А. Маццони 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 дана 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 акаде-

¹⁵ Подлинник прошения и экзаменационного протокола хранится в Публичной библиотеке Болонской консерватории. Фотокопия и перевод находятся в ГЦММК (ф. 296, ед. хр. 4733).

¹⁶ 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».

мика; из них 15 академиков опустили белые шары, то есть голо-совали за Березовского¹⁷.

При сравнении экзаменационных рукописей Моцарта, Мысливечека и Березовского выступают характерные для каждого из 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 Мысливечека 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 Мысливечека (см.: 265, *big.* 20). Русский музыкант, как и бегемот, не смог полностью перенестись в эпоху старых мастеров и отрешиться от классического стиля. В отличие от Мысливечека его стилистический промах относится к сфере 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 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 деятельности¹⁸.

К числу хоровых произведений Березовского, которые, по всей вероятности, были сочинены им в Италии и отосланы в Петербург,

¹⁷ См.: ГЦММК, ф. 296, ед. хр. 4733.

¹⁸ 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.

принадлежит Литургия Иоанна Златоуста для четырехголосного мужского хора¹⁹. Этот духовный цикл имеет выдающееся историческое и художественное значение.

Прежде всего, в Литургии Березовский выступил подлинным новатором музыкальной формы и приемов гармонизации обиходных распевов. По счастью, его творческие находки и даже все радикальные изменения пришлось ко времени, были встречены в Петербурге с воодушевлением и положили начало принципиально новой, доселе существующей традиции музыкальной архитектоники церковной службы. У русских мастеров предшествующего поколения Литургия складывалась, как правило, из множества мелких фрагментов, а количество частей было неустоявшимся: 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 противопоставлений. Художественная емкость и глубина образного 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 «Святый боже» следует петь четырежды. Березовский три раза подряд проводит ее в литургическом речитативе почти на

¹⁹ См.: Сборник духовно-музыкальных песнопений, ч. 8. Ред. Е. С. Азеев. Спб., 1914.

одном звуке, подавая как догмат и подчеркивая эмоциональную и вселичностную 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 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 распева²⁰. Совершенство гармонизации, стройность тонального плана и все указанные выше обстоятельства определили значение обоих хоров — особенно «Верую» — как исторических прототипов основной 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 циклу²¹. 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 бо-

²⁰ Петербургский распев сформировался в конце 1730-х годов в результате взаимодействия и видоизменения (упрощения) московского и сокращенного киевского распевов. Интересно заметить, что тональный план Литургии Березовского во многом соответствует традиционному последованию тональностей в литургии издания 1772 года.

²¹ Рукопись хранится в Музыкальном отделе Национальной библиотеки в Париже. Публикация, расшифровка и редакция этого произведения осуществлены М. Степаненко (Киев, 1983).

лонской 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 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 аккомпанеента 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 чембало.

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.

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-серия. 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 зна-

комством 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 «Нитети» Мысливечека (1770).

Впрочем, вряд ли правомерно ограничивать театральные впечатления Березовского одной только Болоньей. Нам, к сожалению, неизвестно, куда и в какие годы ездил композитор²². Однако итальянские города с оперными театрами располагались, по русским понятиям, очень близко друг от друга. Лишь около ста верст отделяла 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 музыкальным знанием» (цит. по: 116, 118). Мужские роли исполняли Ф. Порри, Дж. Веролли, Д. Афферри, В. Николини; женские — К. Маттен 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,

²² Впрочем, в Венеции он наверняка бывал неоднократно, хотя бы потому, что там жил финансировавший его российский поверенный в делах при венецианской республике П. Маруцци.

либретто «Демофонта», принадлежащее перу Метастазιο, позволяет точно определить место трех арий и предположить, где должна была звучать четвертая (вставная). Их партитуры — рукописные копии эпохи Березовского²³ — дают нам возможность судить об особенностях оперного стиля композитора.

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 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'amore* или же в духе *oboe d'amore* — 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:

вступление		экспозиция		реприза	
г.п.	п.п.	г.п.	п.п.	г.п.	п.п.
D-dur	D-dur	D-dur	A-dur	A-dur	D-dur

Подобная двойная экспозиция часто встречается в операх-серии Галуппи, Йоммелли, Траэтты. Ее же находим в ариях и дуэтах «Алкида» (1778) и «Квинта Фабия» (1779) Бортнянского.

²³ Хранятся в библиотеке Флорентийской консерватории, фотокопия находится в ГЦММК.

Судя по некоторым особенностям формы и оркестровки арий, Березовский в своем оперном стиле тяготеет к венецианской оперной школе. Об этом свидетельствуют и развернутость музыкальной формы, и такая деталь, как использование духовых только в оркестровых ригурнелях.

Ария Тиманта до мажор «Ты призываешь меня к благоразумию?» из второй сцены II акта, развивая принципы венецианской школы и используя приемы, характерные для Траэтты и Йоммелли, 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-сериа Паизиелло, Пиччинни и, пожалуй, даже молодого Моцарта. Отдельные признаки сентиментализма обнаруживаются здесь и в мелодическом развитии, и, самое главное, в симптоматичном смещении жанров.

Для «серьезных» 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) «портamento», 6) «бравурная» (см.: 262, 29). Каждому из них 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).

Стереотипный подвид	Ария Тиманта до мажор
Aria eroica	г.п., 1-е предложение
Aria di mezzo carattere	г.п., 2-е предложение
Aria agitata	п.п.
Aria cantabile	з.п.
Aria di portamento	эпизод

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 «Демофонт» Березовского. Еще в 1733 году был поставлен «Демофонт» А. Кальдара, затем прошли спектакли на этот сюжет с музыкой Л. Лео, К. Глюка, К. Грауна, Н. Йоммелли, Н. 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 нам 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-серии 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 — «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:

Largo	Allegro	Adagio	Allegro	Largo
сицилиана	интермедия	менуэт	интермедия	сицилиана
Es-dur	c-moll	Es-dur	c-moll	Es-dur
будущее	настоящее	прошедшее	настоящее	будущее
забота о ребенке	отречение от любви	призрак любви	отречение от любви	забота о ребенке
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, Йоммелли 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 показательны, что строки «Вы были мое наслаждение — теперь я вас боюсь» 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 на-

пряженного ритма и не 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-серия русского композитора в его отношении как к среднему уровню, так и к высшей точке эволюции этого жанра в 70-х годах.

Березовский в «Демофонте» 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, 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 Commego» 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 невольным участником в обмане Орлова, с которым он в том же 1775 г. вернулся в Россию» (232, XXXVIII). К сожалению, исторические сведения в России 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 с времени, так и о романтических обстоятельствах этого возвращения²⁴.

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 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 Кременчу-

²⁴ 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.

ге» (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, — поскольку 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 имама иныя помощи», «Бог ста в сонме богов» (см.: 51, 113).

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, 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 отверзи мене во время старости...“» (252, 60).

Из сложившейся парадоксальной ситуации нас выводит тщательное изучение и сопоставление всех достоверных историогра-

фических 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 — четырехголосный²⁵.

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 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 стихов²⁶. Все названные жанры имеют общеславянские корни и, кроме того, раскры-

²⁵ Приведем выдержки из статьи П. Беликова: «Из творений его [Березовского], довольно многочисленных, сохранились до сих пор: *четыреголосные*: Литургия +; Хвалите Господа (три нумера); Творяй Ангелы; В память вечную; Чашу спасения; Во всю землю; Знаменася на нас; Радуйтеся, праведнии; Блажени, яже избрал (причастны); Тебе бога хвалим; Не отвержи мене+; Слава в вышних Богу; Все языцы восплещете руками (два нумера); Приидите и видите дела Божия; Отрыгну сердце мое; Милость и суд воспою; *двухголосные*: 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 инья помощи» и «Бог ста в сонме богов» (два последних из списка П. Воротникова). Разрядкой выделены два различных концерта «Не отвержи», а звездочками отмечены сохранившиеся донные произведения композитора.

²⁶ 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 славіні України» в записи К. Квитки. Эта интонация вообще является одной из излюбленных мелодических формул в украинских думах.

вают 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 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 принцип *modus ostinato* в изложении, типичном для жанра чаканы (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 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:

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 удался»	молитва надежды	<i>choralis</i>	хоровая речитация
IV. «Да постыдятся и исчезнут»	обличение и ожидание возмездия	<i>chorus madrigalis</i>	быстрая фуга

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 последовательного вступления голосов вызывает ассоциацию с возгласами: «Распи, 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 *a cappella* А. Скарлатти (1770) и Н. Йоммелли (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. Бере-

зовскому было у кого учиться и кому подражать, а возможность жанрового обогащения хорового концерта пассионом 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.

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»²⁷.

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. 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. Ведель²⁸. В 1818 году концерт был напечатан, и в дальнейшем популярность его все увеличивалась.

²⁷ 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.

²⁸ В хоровом творчестве Веделя можно найти даже цитаты из «Не отвержи», например в концертах «Услыши, господи, глас мой», «Боже, законпреступницы». 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).

Другие сочинения последних лет жизни композитора полностью утрачены. Впрочем, даже одни их названия весьма выразительны — «Отрыгну сердце мое», «Милость и суд», «Не имамы иные помощи», — поскольку автор отбирает из псалтыри самые мрачные по настроению и одновременно исполненные внутренне-го 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 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, повинувшись лишь внутреннему побуждению.

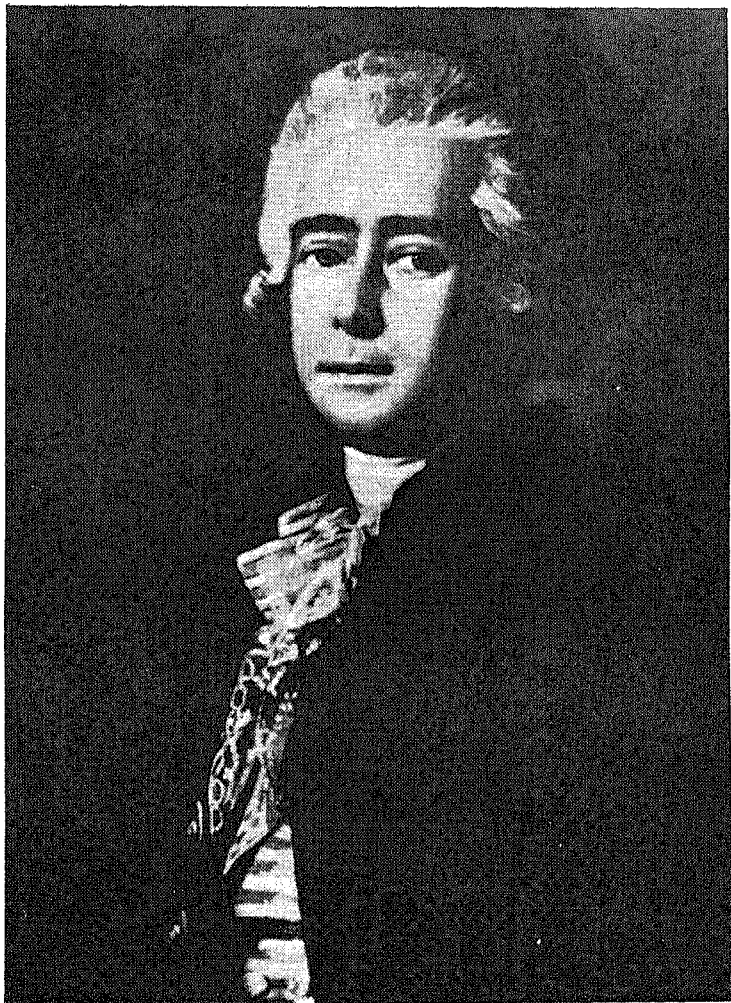
Среди различных неблагоприятных обстоятельств, сопровождавших последние месяцы жизни Березовского, было, по всей вероятности, и личное одиночество. Здесь нелишне уточнить некоторые детали. На страницах уже неоднократно упоминавшегося «гроссбуха» в ведомостях за 1774 год значится фамилия жены композитора фигурантки Березовской²⁹. 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 погрести тело нечем то извольте... выдать по 1-е число мая, его жалованья придворному певчему Якову Тимченку записав в расход с роспискою. Иван Елагин. Марта 25 дня 1777-го года»³⁰.

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.

²⁹ ЦГИА, ф. 468, оп. 36, ед. хр. 40, л. 15, 17 об.

³⁰ ЦГИА, ф. 468, оп. 35, 1777 г., ед. хр. 34 б, ч. II, л. 27.



Д. Бортнянский
С портрета М. Бельского (1788)

Sonata di Console

Bortnianski

Con Suo Allegro Impetuoso Opus Duchesnois Di Anfino I.

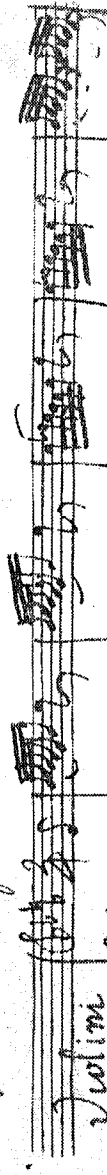
Allegro

Соната для клавира Д. Бортнянского
Автограф

atto secondo

~~Alto~~ *Carryotto*

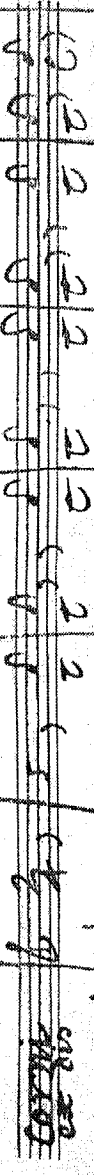
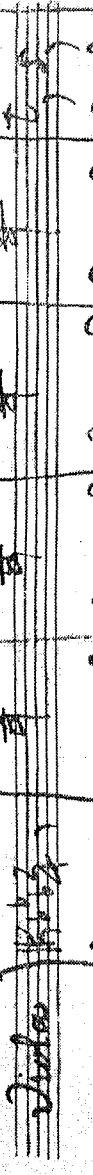
Violini



Clarinetti

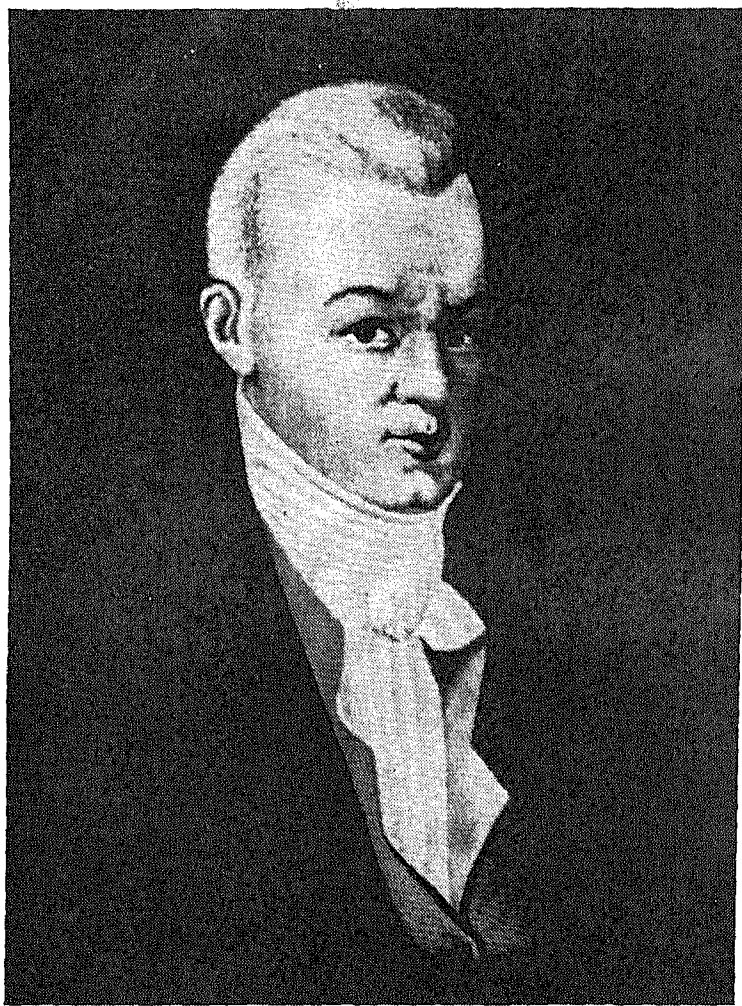


Vinco



Violoncelli





А. Аблесимов
С портрета неизвестного художника

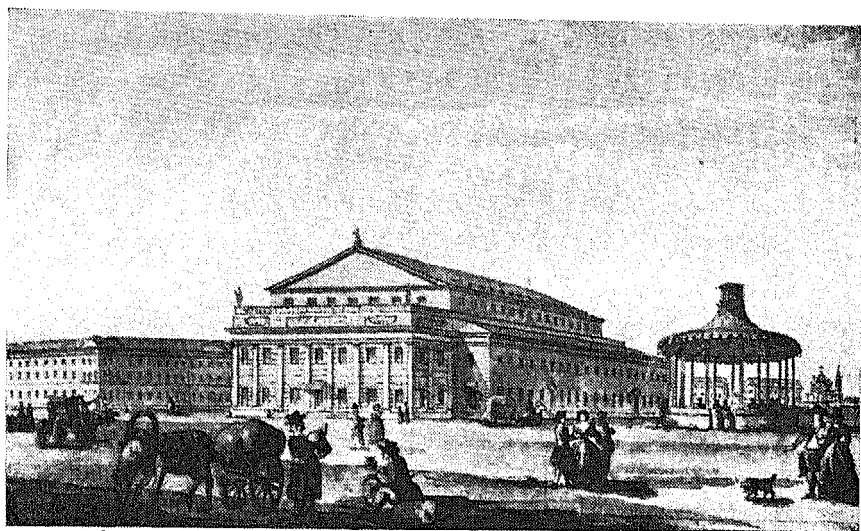


Се образъ Княжича Кого за лютый гласъ
И сами Греции украсили короной!
Напрасно мыслали мы что въ Греции Парнасъ.
Онъ здѣсь воздвигъ его Росславоу и Дидоной

Я. Княжнин
С гравюры



П. Ковалева-Жемчугова в опере Гретри «Самшитские браки»



Большой театр в Петербурге. 1783 год
С акварели Дж. Кваренги



Певчий Придворной певческой капеллы
С портрета неизвестного художника

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 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 евро-

пейских 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 Хандошкин 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 его первые значительные произведения, до 20-х годов XIX столетия. За этот полувековой период многое переменилось 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 языке¹, хотя он никогда не цитирует народные песни. 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 музы-

¹ 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.

ки 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 эллинистический 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 юном 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, Йоммелли, 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 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»² — Бортнянского, который, как и известно, учился на тех же образцах, как и Моцарт, и самому Моцарту очень подражал)...» (215, 1258).

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 все камерные инструментальные произведения Бортнянского, а также три его оперы на французские тексты. Последний период — от середины 90-х го-

² В улучшенном виде (франц.).

дов 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 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 композитор-

ского 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, 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 гобоя³.

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, 123). 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 трехчленно: 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 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

³ Автографы обоих сочинений хранятся в ЛГИТМиК.

«итальянским Глюком». Через год после петербургской премьеры «Антигона» была поставлена в Италии. Вполне возможно, что Бортиянский слышал ее здесь и впечатление от спектакля побудило его написать оперу на тот же сюжет.

«Алкид» написан на либретто Метастазіо, уже ранее получившее музыкальное воплощение в творчестве многих композиторов⁴. 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 Еврипида⁵. 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 Эдониды в I акте или внезапное наступление тьмы и мрака, из которого вылезают ужасные чудовища, окружающие Алкида, — в конце II акта.

Партитура оперы⁶ свидетельствует о том, что Бортиянский не остался в стороне от новаторских течений в итальянской опере второй половины XVIII века. Это проявляется прежде всего в свободном использовании различных вокальных форм. Наряду с развернутой арией *da capo* композитор широко пользуется более сжа-

⁴ 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 году. Позже на это либретто были созданы оперы Дж. Паиззелло, Н. Цингарелли и других композиторов. В опере Бортиянского мы находим ряд отступлений от оригинального текста Метастазіо.

⁵ Партии распределяются следующим образом: Алкид — сопранист, Фронимо — тенор, Эдониды и Аретей — сопрано.

⁶ В настоящее время автограф партитуры находится в Лондонской королевской библиотеке. Фотокопия — в ГЦММК.

тыми 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 отступает от обычного для итальянской оперы парного состава без кларнетов и с очень ограниченным использованием медной группы, но в пределах этих средств ему удается достигнуть 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 Эдонид; во II акте два хора — хор спутников Артеи, прославляющих душевную чистоту и добродетель как залог истинного счастья, и хор адских чудовищ⁷, с которыми сражается Алкид; в двух хорах III действия воспеваются герой, рожденный для славы и бессмертия. 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 партии их развиты сравнительно слабо.

В партии Алкида большую роль играют речитативные эпизоды, особенно драматический монолог *recitativo 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.

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 экспрессив-

⁷ Последнего нет в оригинальном либретто.

ные 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 сцена, проникнутая единым сквозным развитием, состоит из двух речитативных монологов Алкида и окаймляемого ими хора⁸. Цельности и законченности ее строения способствует единство тонального плана, основными опорными пунктами которого служат до минор — ми-бемоль мажор — до минор. Важную объединяющую функцию оркестр выполняет порою 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 заключающем сцену речитативе он смело бросает вызов: «Узнаю тебя, злобное 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 Бортнянский не отступает от сложившихся штампов оперы-серии. Если в образе Эдониды еще присутствуют некоторые индивидуальные черты, то Фронимо и Аретейя — 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 воспринима-

⁸ 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.

ется 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 Бортнянского 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 «Люцио Папирио диктатор». Впервые музыку к нему написал А. Кальдара в 1719 году для торжественного спектакля в Венском 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»⁹. 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. Диктатор¹⁰ 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. 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 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 Волунио. Линия их взаимоотношений развивается параллельно отношениям двум молодым супругам. 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 тя-

⁹ Еще в 1775 году в Лиссабоне была поставлена опера Паизиелло на либретто Дзено под прежним названием «Люцио Папирио диктатор».

¹⁰ Диктатор в Древнем Риме — высшее должностное лицо, которое назначалось во время опасного военного положения и было наделено неограниченными полномочиями.

желую 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, оставшийся до того непреклонным и глухим ко всем мольбам о смягчении участи Квинта Фабия, произносит: «Для меня вина преступного Фабия непростительна, 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 сери. 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»¹¹ — опера по преимуществу сольная и содержит только два дуэта, других ансамблей в ней нет. Оба дуэта предоставлены главным действующим лицам: сопранисту — «*grito huoto*», по имени которого названа опера, и «примадонне» Эмилии. Их партии наиболее развиты и разнообразны по характеру. У них по четыре арии; вторая пара — «*secondo huoto*» 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 *assompragnato*, 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 бóльшую гибкость, появились различные производные от нее типы. Так, иногда она приближается к сонатной, благодаря тому, что второе построение первого раздела модулирует в строй

¹¹ Партитура хранится в ГЦММК.

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 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. Плавной развертывающаяся тема рефрена звучит широко и спокойно (пример 86). Лишь в эпизоде появляются более взволнованные патетические интонации (пример 87). Завершается дуэт традиционно бравурным *Allegro 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 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 привлеченным 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 гобой 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 Эмили и Квинта Фабия, заключающей II акт оперы, где он удваивает двумя октавами ниже 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, наслышаны о его успехах, о чем свидетельствует весьма уважительный тон адресованного ему письма директора придворных театров И. П. Елагина. Рекомендуя 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...»¹²

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 тексты¹³. 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

¹² Полный текст письма, датированного 9 апреля 1779 года, см.: 167.

¹³ 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».

посетителей и приближенных. Большое место во время препровождения «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: так одаренные 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 генерал-басу, 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 хрестоматийными¹⁴.

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 сравнительная простота изложения в его сонатах.

Из сохранившихся сонат Бортнянского только одна до-мажорная 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

¹⁴ В приложении ко второму тому «Очерков по истории музыки в России» Финдейзена помещен также тематический каталог всего сборника.

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 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 organisé* — 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.

Одно из лучших произведений русской инструментальной музыки доглинkinского 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

ного 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 пр. «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. «...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)¹⁵. 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 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,

¹⁵ 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.

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 несложен¹⁶. 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, — 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 характера¹⁷. Как правило, эти номера написаны в двух- или 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 $\frac{6}{8}$ 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» 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» напи-

¹⁶ Текст разговорных диалогов не сохранился, но общий ход действия можно восстановить по содержанию вокальных номеров.

¹⁷ Несколько номеров оперы напечатано в приложении к цитированной статье А. С. Розанова (191).

сал 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 следующему¹⁸. 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 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» паре 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

¹⁸ 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.

принадлежность. Итальянское влияние ощущается и в мелодическом складе опер 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 сцен (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 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 середине, 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 резиньяции. 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.

Песенно-романсные формы французского типа используются

композитором главным образом в хорах (песня о недоступной красавице и безнадежно влюбленном в нее кавалере, как бы входящая в суть действия, которой открывается опера) и партиях эпизодических персонажей — старого крестьянина Грегуара и его юной дочки Жаннетты. Ее романс во II действии, по содержанию аналогичный 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 удались 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 II. 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 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 развлекающего придворного спектакля. Драматизм ситуации смягчается комедийными сценами, выполняющими функцию отстранения, или идиллическими картинками 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 трогатель-

нее 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, «пленило 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 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, поверяющий 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 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, аккомпанируя себе 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» Чайковского¹⁹ (при-

¹⁹ На это совпадение обратил внимание Б. В. Асафьев.

мер 98). 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.

Особенно привлекателен романс о пастухе Лика, 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 перебоями. При этом оркестр передает биение пульса²⁰.

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 Гименея, сопровождающим свадебное шествие Элеоноры и дона Педро, но внезапный обморок Карлоса вызывает общее смятение 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, мастерство построения больших ансамблевых сцен, тонкость оркестрового письма — все это ставит «Сына-соперника», несмотря на прису-

²⁰ Аналогичный прием был уже использован Бортнянским в сцене Марины с докторами из «Сокола».

щие 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 княгине²¹. Сборник включает восемь романсов, но два из них были заимствованы композитором из собственных опер «Сокол» (ариетта Жаннетты «*Jeunes amants, soyez galants*») и «Сын-соперник» (романс «*Le berger Licas*»)²². 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. 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.

²¹ На титульном листе указано «Premier livraison» (первый выпуск), но дальнейших выпусков не последовало.

²² 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.

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 широкую 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.

Общезвестна 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 «ведущим 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 забавы²³.

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)²⁴. 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 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 те-

²³ Магазин свободнокаменьщический, т. 1, ч. 2. М., 1784, с. 130.

²⁴ На музыку Бортнянского исполнялись и другие масонские песни (см.: 138, 467).

нью 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 все написанное композитором. Часть не вошедших в него произведений сохранилась в рукописи²⁵.

Наиболее крупными по масштабу и значительными из перечисленных сочинений являются концерты²⁶. 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 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

²⁵ 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.

²⁶ 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.

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 концертующих 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-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 «концертующих» 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 ком-

позиционных правил. Возможно, здесь играла роль забота о ясном донесении текста до слушателей. В этом смысле показательна «рассредоточенность» экспозиций в фугах Бортнянского: 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 оперности²⁷, мелодика распространенных в быту кантов и псалм, народно-песенные обороты. 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, «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 оркестров²⁸ — симфонического и рогового, которые удваивают партию хора или сопровождают ее гармоническими фигурациями. 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, жадной 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,

²⁷ 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).

²⁸ Партитура хранится в ЛГИТМиК.

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).

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 103 а, 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 характера, в нем слышится печаль расставания с жизнью.

Вторая фуга служит финалом концерта. Тема ее основана на свободном обращении начальной интонации первой фуги: 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 резиньяти. Глубоко проникновенная музыка звучит сдержанно, порой даже затаенно, как интимное за-

душевное 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 фуге вся экспозиция исполняется *sotto voce*.

В концерте три части, но вторая часть *Largo* в строгом хоральном изложении представляет собой лишь краткий эпизод. Начальное 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 фуга 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 фуги 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. 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 расцветивается фигурациями другого. Но собственно полифонии в двухорных 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

переключки 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 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 романсного 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 разворачивающегося, 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 творчестве композитора. Следует заметить, что такого рода законченные богослужebные 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» (175, 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 восприятию слушателя, воспитанного на современном мелодико-гармоническом мышлении. В этом смысле показателем самый выбор напевов. Бортнянский, как многократно отмечалось в литературе, обращался преимущественно не к знаменному, а к киевскому, греческому, болгарскому распевам, мелодика которых содержит ясно ощутимую 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 сверху 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 песнопение «Чертог твой» киевского распева²⁹ (пример 112).

Помимо церковных хоров Бортнянскому принадлежит несколько светских кантат, гимнов и песен. Музыка его кантат не сохра-

²⁹ Различные варианты этого напева см. в статье М. Г. Рыцаревой (206, 5).

нилась, 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»³⁰. 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 победы русских войск на Дунае в августе 1805 года³¹. 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 одnogолосном изложении с 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 Фин-

³⁰ Эта глава не вошла в печатное издание «Рассуждения». Ее содержание излагается в работе Э. Э. Язовицкой (258, 151—153).

³¹ Рукописная партитура хранится в библиотеке Московской консерватории.

дейзена, 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 осталась 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 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 проницательно 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, посвященных этому периоду, как правило, отмечается сравнительно скромное место камерных жанров, далеко 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. 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 за-

писки 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 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 породили 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 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 «презрительных концертах» или о «презрительной 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 Вероки, Луиджи Мадонис, 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 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 клавинодах 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 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 клавесинистки¹.

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 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

¹ На портрете Левицкого (к сожалению, не сохранившемся, известно только в репродукциях) юный Алексей Теплов изображен с любимым инструментом — скрипкой.

представителей аристократической семьи Долгоруких², явился ценным свидетельством пробудившейся музыкально-концертной жизни Петербурга в последние годы царствования Петра. 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 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 важнейшая 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

² По предположению В. А. Натансона, это был князь В. Л. Долгорукий — государственный деятель петровского времени, получивший образование в Париже (см.: 153, 51).

ния 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 гуслях, 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 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 штука, состоящая из одного менуэта, которой на клавесине (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, ежемесячно издаваемые, содержащие в себе оды, песни российские как духовные, так и светские, арии, дуэты, польские, менуэты, аглицкие, контратанцы, французские, котильоны, 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 оперу и концерты приезжих виртуозов.

Исследователи русского инструментального творчества второй половины XVIII века не раз обращались к замечательному памятнику этой эпохи — клавирному 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 клавирной музыке.

Общее название сборника — «Собрание разных песен и пьес

(для клавикорд), 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 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»³. 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 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»⁴. В бытовом репертуаре того времени она занимает едва

³ 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.

⁴ Во многих сборниках эта песня известна также с другим названием — «Белолица, круглолица», по первому стиху («Белолица, круглолица красная девица при долинушке стояла, калину ломала»).

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.

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).

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, сделан-

ной 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 духовно-назидательного жанра на почву светской инструментальной музыки — один из ярких 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.

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, безличнотфанфарный 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 Прокрисс!» Взяв третью часть этой итальянской увертюры (*Allegro* в энергичном плясовом ритме, с явным намеком на русский колорит), составитель просто переложил ее в другую тональность, заметно упростив фактуру.

Особую группу во всех рукописных сборниках той эпохи составляют балльные танцы. Среди них господствуют менуэт и полонез; нередко встречаются быстрые танцы в двухдольном разме-

ре — 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. Финдейзел, 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 беглотью и чистой 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 нотной литературы являлась устойчивость художественной традиции — известная константность репертуара. Дублируются не только народные песни (все те же неизменные «При долинушке», «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 персходили 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 (21×32) 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 музы-

канта, на голубоватой, плотной бумаге тушью; линейки нотосца начерчены от руки выцветшими от времени чернилами. Всего в альбоме 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 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 сольмажорный полонез, по стилю напоминающий полонезы Козловского (пример 116 а, б).

Вообще все пьесы этой наиболее ранней части сборника, записанные по тому времени очень грамотно, с соблюдением всех правил нотной орфографии, свидетельствуют об их 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», «Вечор 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 Девитте, 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 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 клавирами. Постоянные объявления об их продаже в петербургских и московских «Ведомостях» свидетельствуют о возрастающем интересе к клавишному 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 клавишным произведениям отводилось весьма скромное место. Однако и эти первые робкие попытки имели несомненный успех. Клавишная 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 клавишного 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 клавиесин 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 клавишные 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 клавишном творчестве. Таким образом русская камерно-инструментальная музыка в своем развитии миновала длительный этап клавишного искусства и возникла, по существу, уже в эпоху раннего фортепиано, хотя композиторы этого времени пока еще предназначали свои произведения для инструментов обоих типов — «для клавиесина или фортепиано».

Датой рождения фортепианного творчества в России обычно считается 1780 год, когда в печати появились первые клавишные произведения русского композитора — два цикла вариаций Третьяковского.

Симптоматично название этих сочинений и самое имя их автора. «Вариации на русские песни для клавицимбала или форте-

пиано» 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. А. 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 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 намека на динамические оттенки (отсутствуют даже указания *forte* и *piano*).

Более интересны вариации на тему протяжной песни. Широкая и привольная, асимметричного строения тема (пятитакт), окра-

шенная 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 гуслях 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 клавишембало, 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 — Прача, где оно названо наряду с известными музыкантами того времени — Сарти, 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 нескольких 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 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-минорного 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.

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 Козловского⁵.

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 хроматизмами и применяя излюбленную неаполитанскую сексту (пример 117).

⁵ 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.

Дальнейшее развитие темы достаточно разнообразно. Преобладают приемы мелкой пассажной техники, «жемчужной игры», уже превосходящие 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 эпизод типа ноктюрна, а заканчивает цикл «брильянтными» вариациями, с характерным староклассическим приемом перекрещивания и переброски 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 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 нотоздательского 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, variés 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. 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 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 переменял 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 клавиранному 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 опусы⁶. Сначала это были сонаты и фантазии, стилистически близкие Ф. Э. Баху, затем вариационные циклы на русские народные темы (ор. 9, ор. 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 ор. 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 интродукции и кончая свободно разработанным финалом, явно предвосхищает концертный стиль XIX века, но и соприкасается со сложным, философичным, «глубокомысленным» искусством берлинской клавиранной школы. Справедливо суждение Ю. В. Келдыша о том, что «манера фортепианного изложения Гесслера находится как бы на полпути между клавиранным стилем Ф. Э. Баха и изящным виртуозным пианизмом Генделя и Фильда» (118, 392).

Вместе с тем произведения Геслера, как и многих других иностранных деятелей, работавших в России, лишней раз застав-

⁶ Обширное собрание сочинений Геслера, начиная с ор. 1, хранится в отделе редких изданий библиотеки Московской консерватории.

ляют 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 Геслера 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 Геслера 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.

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. Экспозиционная, 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 освещениям 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 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 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*)

obligato), несколько клавирных пьес, концерт для клавесина и два ансамбля с участием этого инструмента — квартет и квинтет. Из этих произведений дошли до нашего времени три клавирных сонаты — одна трехчастная 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 изысканной «галантности» клавесинного стиля, насытив их простой и пластичной мелодикой, типичной для его хороших 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 струнно-духового 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 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 клавинофордах 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 среднего достатка. Правда, больших требований к ним обычно не предъявлялось. Репертуар их состоял из простых аранжировок народных песен и бальных 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, 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—388). 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 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 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 аккомпанемента 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 танцеваль-

ных 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. 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 традицией⁷.

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 *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 действитель-

⁷ 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».

ности. 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 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 стиля⁸.

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 альтя 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 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.

⁸ В этом легко убедиться, сравнивая народные темы вариаций Хандошкина с их обработками в сборниках Трутовского и Львова — Прача.

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 тяготеющего к фортепианному, клавирному 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 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 явлением, составляя типичнейшую приметку 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. «Акомпанирование на скрипке» в этой среде было обычным явлением. Играли «мы с Романом на фортепиано с акомпанированием 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 obbligato*». Поистине поражает обилие этих сонат «для пианофорте с непременною скрипкою» в концертных объявлениях и нотных изданиях 90-х годов. Согласно документальным данным, такие сонаты писали и русские, и иностранные мастера, причем скрипка воспринималась не как основной, а как акомпанирующий инструмент. Назовем опубликованные в России сонаты Тешпер 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 перу Бортиянского. 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 распевающее, 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 знат-

ных меломанов, обладателей крепостных оркестров. Таким был граф Н. П. Шереметев, владелец известного крепостного театра, сам хорошо игравший на виолончели. По сохранившимся данным, камерные ансамбли Плейеля, Камбини, Далеярака 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)⁹. 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 породившегося 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 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 квартетов¹⁰.

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 квар-

⁹ 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).

¹⁰ 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.

тетов 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 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 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 талантливой мастерицы последующей, пушкинской эпохи — Александры 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 самостоятельное, 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 произведениями западно-европейских 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.

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 клавирных 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 плодовитого, 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 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.

1.

Основоположник русского скрипичного искусства, виртуоз, для которого не существовало никаких трудностей в игре на своем инструменте, блистательный импровизатор, пытливый 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 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 валторне¹.

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 Порта, работавшего тогда в России².

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 организованы музыкальные классы, семнадцати-

¹ Эти биографические сведения выявлены в книге Г. Ф. Фесечко (см.: 229).

² По некоторым данным Хандошкин начал учиться игре на скрипке с восьми лет.

летний 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. Соимонова и Н. Я. Озерецковского и многие другие.

В 1784 году Хандошкин вместе с балетмейстером Г. Анджелини принимал непосредственное участие в работе с придворной балетной труппой, занимал должность ее 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 рублей³. 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. Сколо 1789 года Хандошкин вернулся в Петербург и продолжал вести интенсивную творческую и исполнительскую деятельность:

³ 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!

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 композитором своему сборнику вариаций на русские народные темы ор. 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. Благогосклонность ваша ко мне тем чувствительнее, что я, прошедши лутшее 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 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-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-составной формы. Этот принцип выдерживается на протяжении всего цикла, сменяясь в конце оживленным 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 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 сборник⁴. 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 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.

⁴ 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», «Грушица 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).

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 хорошего 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 альт-виолы»⁵.

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 тесситуре 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.

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

⁵ 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).

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, напоминая 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 цикла. Музыка, рисуемая картины народной жизни, привлекает самобытностью, смелостью и оригинальностью колорита.

В вариациях на тему песни «Ах, талант ли мой, талант», как и в двух последующих циклах, партия баса повторяется без изменений. Здесь впервые у Хандошкина появляется отмеченный выше прием — стаккато 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 песни⁶, представленной в несколько ином варианте в сборнике Львова — Прача (№ 18). Сравнение обоих вариантов очень показательное. 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 акценты⁷, трели на коротких звуках подчеркивают экспрессивность музыки.

По меткому выражению И. М. Ямпольского, в этом цикле Хандошкин «предстает перед нами как создатель русской инструментальной кантилены лирико-элегического склада» (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 песне, она свободно трактована Хандошкиным и дана в фигурированном изложении.

⁶ В своей книге (259) И. М. Ямпольский называет эту песню «Иерема».

⁷ В 6-й вариации встречаются обозначения *f* и *for*. Вероятно, *f* означает акцент в пиано, а *for* — *forte*, то есть громкую звучность.

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 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 лицом⁸.

Веяния 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 ладовой переменности в теме, основанной на сопостав-

⁸ 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).

лении 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 годах⁹. 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 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 песен¹⁰, названия которых на этот раз были указаны самим композитором. 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 груп-

⁹ Переиздан в 1958 году под редакцией Б. Л. Вольмана.

¹⁰ 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 variées pour deux violons, op. 2.*

пировка. Весь этот цикл исполняется с сурдиной, указанной для обоих инструментов.

Превосходен по музыке цикл «На фартучке петушки»¹¹: после первой певучей вариации движение постепенно активизируется, приводя к блестящему виртуозному завершению всей пьесы.

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 — «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»¹². 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 виолончель¹³.

Известно, что Дитмар в 1800 году перекупил нотоиздательскую

¹¹ По указанию Б. Л. Вольмана (см.: 50, 85), эта песня исполнялась в XVIII веке также со словами «В государевой конторе сидел молодец в уборе».

¹² Сборник хранится в отделе рукописей ГБЛ (ф. 218, ед. хр. 544). «Калинушка» издана в редакции Г. Ф. Фесечко в нотном приложении к журналу «Советская музыка», 1951, № 6.

¹³ Единственный сохранившийся экземпляр данного издания находится в Музее А. С. Пушкина в Москве (коллекция Л. И. Рабиновича, ф. 2430, ед. хр. 1007).

фирму «И. Герстенберг и К^о», совладельцем 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 ($\frac{4}{4}$ на $\frac{6}{8}$).

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 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 бук-

важно все способы игры на скрипке: тут и двойные ноты, и движение по всему грифу, и скачки 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» (опус 2), «Во поле береза стояла» и «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь» (опус 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, но и в фактуре вариаций, нередко напоминающей подголо-сочно-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 со-

наты 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 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 Баха¹⁴.

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 50-х годах Ф. Т. Стелловским и П. И. Юргенсоном в 1887 году¹⁵.

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 ком-

¹⁴ 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, ставит 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.

¹⁵ 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 издание, в основу которого положена публикация Дитмара, вышло в Москве в 1949 году под редакцией И. М. Ямпольского.

позитора, 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).

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.

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 не 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 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. Многое написанное им, быть может, до сих пор еще не разыскано или утеряно и навсегда исчезло 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 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: «Казачок», «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 неиз-

вестным 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 альтя 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 талантливое, самобытное композиторство 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 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 русского скрипичного искусства.

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 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 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 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, инструменталь-

ными 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 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 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 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 итальян-

ских композиторов. <...> Выступления 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, фэготист Фридрих, о котором Штелин пишет как об ученике знаменитого в Берлине фэготиста Котовского. По словам мемуариста, Фридрих имел громадный успех в концертах и владел «фэготом 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 «презренных 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 удовольствию ея императорского величества»¹ (о концерте по случаю кавалерского праздника ордена Александра Невского). А в день рождения Анны Иоанновны 27 января 1736 года «наверху на галерее стояли Виртуозы, кастораты и певицы, которые переменею своих изрядных концертов и кантат ея императорское величество забавляли...»².

Для концертов музыка нередко сочинялась специально. «Во время обеда (в день коронации императрицы.— А. С.) между другими концертами пели Итальянские Виртуозы сочиненную от Императорского Капельмейстера кантату, называемую „La gaга del amoge e del zelo“, то есть „Спор между любви и ненависти“»³. 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. Верокаи, Дж. Ристори, Д. Далольо.

¹ «С.-Петербургские ведомости», 1735, 1 сентября.

² Там же, 1736, 29 января.

³ Там же.

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 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, 85), 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 Загряжского, 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 году⁴.

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 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 комедийного дому будут концерты по Итальянскому, Аглинскому 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, Аглинском и Немецком языках, чего ради все знатные господа, купцы, мещане соблаговолят туда приходить для слушанья, а пьяные, лакеи, бездельные женщины

⁴ См.: «С.-Петербургские ведомости», 1747, 27 марта.

пусканы быть не имеют»⁵. «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. 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»⁶. Неизвестно, кто на этот раз давал концерт, ибо Пассерини уехал из Петербурга еще в феврале⁷. К сожалению, пресса совершенно не отражала 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 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 функ-

⁵ «С.-Петербургские ведомости», 1748, 7 октября.

⁶ Там же, 1750, 26 июня.

⁷ См.: Там же, 2 и 27 февраля.

ция 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 «русских 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 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 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»⁸. 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 величиною с большую книгу»⁹.

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 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 пропуска в оные, который можно получить у г. Манфредини, коштовать будет 12 рублей, считать за каждый раз по 2 рубли»¹⁰. 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.

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.

⁸ «С.-Петербургские ведомости», 1763, 21 ноября.

⁹ «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1773, 18 октября.

¹⁰ «С.-Петербургские ведомости», 1769, 21 апреля.

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“»¹¹.

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 Демутта¹².

Следующие два года, 1775 и 1776-й, не богаты сведениями. «Ведомости» за 1775 год упоминают только об одном концерте 16 апреля в Английском театре, «на котором будет девица Квари 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 сочинения¹³. 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.

В последней трети XVIII века развернули свою деятельность публичные театры, репертуар которых становился все более раз-

¹¹ «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1774, 25 марта.

¹² Там же, 30 сентября.

¹³ Н. Ф. Финдейзен ошибочно указывает, что концертную деятельность Лолли начал лишь в 80-х годах (232, 156).

нообразным — 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. Траэтта, 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 мастера способствовали и воспитанию национальных музыкальных кадров (напомним, что Галуппи — учитель Бортиянского), 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 по-прежнему 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 разныя сонаты и концерты. А для большаго 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»¹⁴. 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

¹⁴ «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1777, 31 марта.

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 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 фаготистом Э. Пулло. Возможно, что скрипач принимал участие и в концерте 18 сентября, вместе с тем же Пулло, клавесинистом Пальшау, итальянским певцом Порри и др.¹⁵

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 приуготовления»¹⁶.

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 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. Виртуоз Пезибль будет во весь пост дважды в неделю, то есть по вторникам и пятницам, представлять оратории новейшего сочинения на французском языке с большою музыкою, 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.

¹⁵ «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1777, 15 сентября.

¹⁶ «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1778, 28 сентября. Во втором своем концерте А. Б. 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 Жардини».

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»¹⁷. 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 хором¹⁸.

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 Цезарини¹⁹.

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 виолончеле».

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, настоящее имя которого было, как сообщает Моозер, Йоганн 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'Orébe», 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

¹⁷ «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1779, 26 февраля.

¹⁸ Там же, 1 марта.

¹⁹ Там же, 5 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 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 хроникой 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 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»²⁰.

²⁰ «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»²¹.

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 сочинения²².

Продолжали концерттировать и итальянские артисты, давшие пять концертов в доме Вольного экономического общества.

Новый цикл концертов состоялся осенью. 3 октября объявил свой концерт приехавший в Россию известный немецкий кларнетист Йозеф 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 арии²³. 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 застолья». 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 новейшия штуки своего сочинения»²⁴.

Менее интенсивным оказался концертный сезон 1781 года. В «С.-Петербургских ведомостях» отмечены всего 5 концертов, два из них — в 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 фаготист Булландт и скрипач Г. Пуньяни, который путешествовал по Европе вместе со своим учеником Дж. Виотти.

²¹ «Прибавление к С.-Петербургским ведомостям», 1780, 10 марта.

²² Там же.

²³ Там же, 30 октября.

²⁴ Там же, 13 ноября.

В ноябре дважды показал свое искусство контрабасист Йозеф 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 Вангала 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 января, например, публика познакомилась с мелодрамой чешского композитора Й. 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 Метастазо²⁵.

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

²⁵ 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).

скрипач Лолли²⁶, флейтисты братья Турнеры и кларнетист Бер. 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 Маццони²⁷.

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 Сарты, которыми он так любил щегольнуть при русском дворе, — в том числе оратория на тексты из псалмов 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 Сарты 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-ю певцами и более чем 10-ю инструменталистами. Успех этой музыки был неопишуемый, 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

²⁶ 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).

²⁷ «Объявления к С.-Петербургским ведомостям», 1785, 17 октября.

французской музыкальной Академии. Последний играл 5 октября, 15 и 22 декабря, а затем уже в 1788 году — 24 января, с 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 («боген-гаммеровое 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)²⁸. В объявлении о втором концерте Фоглера, 6 мая 1788 года, приведена достаточно подробная программа с описанием нового произведения «батального жанра», очевидно, очень полюбившегося русским слушателям: «Г. Фоглер в зале г. Лиона даст инструментальный концерт в изображениях, который заключает 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 фадриских свадеб и Малбрука песнь с переменами на фортепиано же»²⁹. Итак, Фоглер явно выступал как пропагандист программной симфонической музыки.

В январе 1789 года большой концерт дал итальянский композитор и дирижер Дженаро 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 приезжали 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

²⁸ «С.-Петербургские ведомости», 1788, 31 марта.

²⁹ Там же, 2 мая.

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 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 Бениньи, 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 Сарти.

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 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, 713). 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 существо-

вание 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 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. Пальшау, певец Комаскино. В 1788—1789 годах в Общество вступили еще два музыканта — Д. С. Боршнянский и скрипач И. Ярнович. Среди наиболее 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 Боршнянского.

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 музыкаю сочинения господина Сарти, с роговою музыкаю 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 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. — Некогда 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, 359).

Эта характеристика вполне соответствует московскому быту описываемого времени. Действительно, в Москве было спокойнее, уютнее. Ведь общественный уклад Петербурга во многом зависел от направления придворной жизни, и близость к правительственным кругам оказывала сковывающее 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 университетской среды вышли замечательные русские актеры XVIII века — А. Ожогин, Е. Залышкин, П. Плавильщиков.

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 приходит-

ся, как и в Петербурге, на последние два десятилетия XVIII века. Однако отдельные концерты имели место гораздо раньше. Так, например, одним из первых «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 гуслях, 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»³⁰.

В 1775 году в доме графа Сиверса, в Немецкой слободе, исполнялись «песни г. Грауна на страсти Господни»³¹. Неизвестно, какие именно сочинения этого немецкого композитора, пользовавшегося в России известной популярностью, прозвучали в этом концерте. Может быть, это была кантата «Смерть Иисуса» или «Те Деум», 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»³².

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. За-

³⁰ «Прибавление к Московским ведомостям», 1774, 19 декабря.

³¹ Там же, 1775, 27 марта.

³² Там же, 1777, 4 апреля.

вершился концерт большой симфонией для оркестра³³.

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 музыкантов³⁴.

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 же 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. Каталди, певцы Маркезини, Маццони, флейтист и 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 отца³⁵.

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

³³ «Прибавление к Московским ведомостям», 1777, 24 ноября.

³⁴ Очевидно, в этом концерте играл театральный оркестр, а может быть, и крепостные музыканты московских вельмож.

³⁵ 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, 377).

Москве с 1780 по 1796 год. Некоторые его сочинения — 6 сонат для клавесина или фортепиано, пять из которых со скрипкой obbligato 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 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) симфония³⁶. 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 Сумарокова³⁷.

Трижды в сезоне 1783 года прозвучала оратория М. Стабингера «Освобожденная Ветилуйя» на либретто Метастазіо. Оратория шла в костюмах и с декорациями, 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»³⁸.

³⁶ «Разные известия к Московским ведомостям», 1782, 5 января.

³⁷ «Московские ведомости», 1783, 18 марта.

³⁸ 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 оханье раненых при повязании». Наконец, «трижды повторенный веселый аллегро, между чем производится победная пальба из тяжелого орудия и ружий делает заключение всей батальи».

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. 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 Виноградова³⁹.

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»⁴⁰.

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 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

³⁹ «Московские ведомости», 1786, 7 марта.

⁴⁰ Там же, 21 марта.

Петровского театра 4 декабря 1787 года исполнялись «русские арии»⁴¹.

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 самая новейшая»; виола-гамбист 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 похвалой во многих Европейских городах».

Снова объявил подписку на концерты Ф. Сартори, обещавший оставить их «наподобие Парижских и Лондонских». В своих концертах он привлекал лучший московский оркестр, собираясь исполнять самую новейшую музыку⁴². 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. Даль'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 [Евсташио]. О содержании всего онаго концерта раздаваемы будут особенныя объявления. Цена за вход 2 руб.»⁴³.

Этот последний во время великого поста 1789 года концерт был как бы итоговым, в котором приняли участие все исполнительно-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

⁴¹ «Московские ведомости», 1787, 1 декабря.

⁴² Там же, 1788, 11 октября, 25 ноября.

⁴³ Там же, 1789, 28 марта.

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 года⁴⁴, 25 февраля 1792 года, 25 марта 1793 года. 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 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 певица г-же Сандунова будет иметь честь в зале Петровского Театра дать концерт, составленной большею частью из Русских песен...»⁴⁵.

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 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 речита-

⁴⁴ 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).

⁴⁵ «Московские ведомости», 1796, 29 марта.

тивами, 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»⁴⁶.

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»⁴⁷. 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 Сартти, 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 славнаго сочинителя музыки г. Сарттия 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 самыя трудныя и приятныя арии лучших сочинителей музыки. За вход с персоны по 1 руб. Оркестр составлен будет из музыкантов его превосходительства Гаврилы Ильича Бибикова»⁴⁸. Поездка Кашина в Италию не со-

⁴⁶ «Московские ведомости», 1792, 18 февраля.

⁴⁷ Там же, 1791, 1 февраля.

⁴⁸ Там же, 1790, 13 марта.

стоялась, 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 объявлении⁴⁹.

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 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»⁵⁰.

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 концерт⁵¹.

Такая же внушительная по объему программа была исполнена и 11 марта 1795 года. «Пьесы, которые играны будут, — сообща-

⁴⁹ «Московские ведомости», 1798, 27 февраля, 3 марта, 6 марта.

⁵⁰ Там же, 1796, 2 апреля.

⁵¹ Там же, 1795, 17 февраля.

ли «Московские ведомости», — суть следующие: 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. Зубов большой дуэт соч. г. Паизиелло. Почтенная публика, требуя от г-жи 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“»⁵².

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, 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 Стаббингер, исполнявший ее в Москве в 80-х годах. 21 февраля 1798 года в одном из концертов прозвучала неизвестная нам оратория композитора Ф. Блимы, 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, полупольбительские 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

⁵² «Московские ведомости», 1795, 10 марта.

концертах. Денглер же организовал не только подписку на концерты, но и уроки музыки, отчасти с целью подготовки новых исполнителей для будущих концертных программ⁵³. 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.

На самом деле это кажущееся «нарушение традиций» лишь 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.

⁵³ 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 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 прочие пьесы будут иметь в доме Миханла 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 малья пьесы, которые должно играть, всегда были назначены и раздаваемы за 2 недели, то г. Денглер желает и усердно просит тех Особ, которые благоволят, чтобы их музыканты сие предприятие употребили в свою пользу, не теряя времени переговорить с ним обстоятельно о полезном и выгодном учении».

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-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 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.

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 заметно 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 музыковедением во многих аспектах: общеэстетическом, историко-стилистическом, музыкально-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-се-

риа на русском языке, попытки организации в новой и старой столицах постоянно действующих публичных театров¹.

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 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 приравнивался 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 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, лишенного 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

¹ О ранних этапах русского музыкального театра см. главы настоящего издания, а также кн.: 224; 70, 24—92.

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 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 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.

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» Булланда, «Санктпетербургский гостинный двор» Матинского — Пашкевича — были показаны сначала в северной столице и по прошествии нескольких месяцев сыграны также труппой московского 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 репетиции 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 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. Бибикова, 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 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. Хандошкин, 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 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 выступление «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») Монсиньи, «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. Шумского, учителя пения В. Пашкевича, скрипача И. Хандошкина, дирижера Г. Раупаха — 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 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 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 «Гостинный 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, «Медя» Еврипида. Однако наибольшее впечатление на отечествен-

ную 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 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 174 000 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 дотоле объявлял «низкому и грубому» жанру оперы-буффа. В ноябре того же года не меньшим событием стала премьера «Несчастья от кареты», встреченная публикой Эрмитажной залы «с общей радостью»². 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 чис-

² Письмо М. Муравьева к Д. Хвостову. ИРЛИ, ф. 322, ед. хр. 59.

лу 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, 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» Мартинского — Пашкевича, «Редкая вещь» и «Дианино дерево» Мартин-и-Солера и другие весьма популярные тогда произведения, многие из которых быстро перекечевали 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, 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 архив-

ный 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, 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.

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 кон-

тральто. 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 по слуху 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 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 комедии 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, 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, ухватки, 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, 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 «Гостиного 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 невероятной 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 замечатель-

ной красоты голос с диапазоном почти в три октавы давали ей возможность играть в ролях резко контрастных — от Анюты в «Мельнике» до Царицы ночи в «Волшебной флейте», от Дуняши в «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). Историки подтверждают, что в его словах нет ни хвастовства, ни даже малейшего преувеличения. Скорее наоборот, к его высказыванию можно 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 театральной искусстве господина Дмитревского *главным режиссером*... преимущественно определяю его: к главному надзору 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 вырастали 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 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, неукоśnie 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 уже «генеральной пробой» с декорациями, костюмами и оркестром. За сезон в одном столичном театре давалось обычно 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 „Гостинный двор“» и «малой комедии „Несчастье от икотки“», или, наоборот, «малой оперы „Скупой“» и «большой комедии „Жорж Данден“». 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 заключает 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 Гонзага сохранились лишь его наброски к музыкальным пьесам на екатерининские либретто, хотя известно, что он написал декорации также к операм демократического 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. 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 супруга Мария Федоровна намеренно придали своим музыкальным и театральным развлечениям вид новомодного «салона», где они старались разыгрывать роли 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 разноцветные сокровища придворной гардеробы; на ином собраны были все жемчуги, на другом сияли изумруды, на ком аметисты, на ком бирюзы» (86, 129—130). С другой стороны, были воспомнаны традиции драматургии театральных прологов с их лицемерными и льстивыми «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 профессионализм либреттиста Лаферьера 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 выяви-

лось 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. 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. Приимущества 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. Чайнова. — Старые елизаветинские вельможи и деятели первых лет царствования Екатерины стали постепенно оседать в Москве, предаваясь вдали от всяких дел наслаждениям быстротечной жизни и 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 театров³. А в 1791 году их, вероятно, было несколько больше; известно, что театры Г. И. Бибикова, 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.

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, Саккини⁴. 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 зал московского дома

³ 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.

⁴ Ныне хранятся в отделе рукописей ГБЛ, ф. 11 (муз.).

Шереметев 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 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 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 принадлежат 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 гостинный двор»), «Мельника» Соколовского, «Розану и Любима» Керцелли, а также музыкальные дивертисменты 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 импера-

торскому 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.

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 Барбарини 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	1-й любовник, тенор
П. Жемчугова	Г. Кохановский
2-я любовница (наперсница), сопрано	2-й любовник, тенор
А. Изумрудова	А. Новиков
Царица или благородная мать, сопрано	Царь или благородный отец, бас
А. Яхонтова	Н. Кривошеев
Служанка или крестьянка, сопрано	Слуга или крестьянин, тенор
А. Маева	Е. Сашников
Старуха, сопрано	Старик, тенор
Ф. Бирюзова	Е. Головцов
	Плут, резонер, простак, тенор
	А. Чухнов

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 деле число их было, конечно, гораздо большим. Партии Луизы в «Дезертире» и Розы в «Розе и Коласе» Монсиньи, Люсилы, 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. Прсжде всего, антрепренер попытался объединить вокруг себя разноликое, 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 табулеты 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.

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»⁵, а в 1783 году открыл свой собственный «новый воксал, состоящий в Таганке не доезжая Покровского монастыря, поворота налево на ямское Рогожское поле»⁶. 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, фэготистов, арфисток. Потом желающие 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» Дунь. 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. Гагарин⁷. 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 и «дамскую гостиную, расписанную китайской 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 родст-

⁵ «Московские ведомости», 1782, 11 мая.

⁶ Там же, 1783, 17 июня.

⁷ 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.

венников. 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, 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 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 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 Меддокса 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 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 спектаклей⁸.

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 «Гостиный 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)⁹. Это был период

⁸ Оперы иностранных авторов шли у Меддокса только на русском языке.
⁹ В книге А. С. Рабиновича (185, 181—183) приводятся названия еще 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 на 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.

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.

4.

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 создалось представление, будто развитие театральной культуры российской провинции протекало исключительно в тесных рамках крепостного театра, будто театрально 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 — удается насчитать свыше ста пятидесяти театров в городах и усадьбах, обобщая данные различных трудов по истории русской культуры. Каждый из театров, даже временный, маленький, собирал вокруг себя не только дво-

рянское 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 заведений¹⁰. 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 благородныя и полезныя 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 оркестра¹¹. 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, 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 певческою

¹⁰ Крепостные домашние, полукрепостные домашние, любительские коммерческие с вольнонаемными актерами, любительские домашние, крепостные коммерческие, полукрепостные коммерческие, любительские публичные и т. д.

¹¹ С этой точки зрения показательно сравнить таблицы крепостных оркестров и крепостных театров, приведенные в книгах И. Ямпольского (259, 368—397) и Т. Дышник (92, 243—255).

партитуру»¹². 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 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

¹² Тобольский филиал Гос. архива Тюменской области, ф. 341, д. 229, л. 6, 10, 11.

своей домово́й летописи: «В сию ж зиму [1764 года] к Рождественской неделе учрежден от 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 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. Сиверс (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 имени 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 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 Тульчин Волинской 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)¹³. Еще семь лет спустя (1787) дают свои первые представления также театры в Тамбове, Харькове, Рязани (77, 579, 170, 11; 119) и Воронеже¹⁴. Семь названных выше публичных губернских театров имели между собой много сходных черт. Все они 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

¹³ См. также «Вологодские ведомости», 1853, 31 октября, Часть неофициальная, с. 384—386.

¹⁴ См. «Воронежские губернские ведомости», 1849, 3 декабря. Часть неофициальная, с. 347—348; 1850, 4 февраля, с. 36.

только мужчины, а женские роли поручались мальчикам. Иногда недоставало и партитур, в таких случаях оперу давали как комедию. Г. Ф. Квитка-Основьяненко 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 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 подъячих; 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 отчетливою точностью. Редко 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 недостаточно сильным органом; в переливах ее нежного голоса слышалось столько чувства, что редкий из зрителей мог оставаться равнодушным к ее увлекательному пению»¹⁵.

¹⁵ «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.

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 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 парад-

ную 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 попитр, общий для всех музыкантов. Оркестр Волькенштейна включал в себя скрипки, альты, виолончель, контрабас, валторны и 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).

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 Болковского 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, 153; 16, 22, 23, 39; 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 Саратове (в реестре есть на это указание) ¹⁸.

¹⁸ 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 музыканта — немногим больше. В театре А. Р. Воронцова играли такие пьесы, как «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина, «Дмитрий Самозванец» Сумарокова, «Хвастун» Княжнина, «Бобыль» Плавильщикова, 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, «Гостинный двор» Матинского — Пашкевича. Особо следует отметить постановку на сцене воронцовского театра оперы Фомина «Ямщики на подставе», так как случаи исполнения этого 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 Херсонском театре 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 Решетилка в Полтавской губернии (см.: 161, 223).

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, 13).

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.: 256, 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 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, 1, 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 попы-

таться 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 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. Вигелю¹⁷.

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

¹⁷ Пензенский обл. гос. архив, ф. 5, д. 151, а, л. 3.

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. Дмитриевского, 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 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 разнился 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 «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 постановку¹⁸.

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). Сиверс 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 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 переменялись скоро, машины были довольно исправны» (110, 206). Очень

¹⁸ См.: Тобольский филиал Гос. архива Тюменской области, ф. 355, д. 194, 234; ф. 402, оп. 1. д. 479, 480; ф. 341, д. 183—184.

пестрым выглядит состав актеров: здесь и русские солдаты Колотыгин и Гладков, унтер-офицеры Рожкин и Суворов, семья «ссылных 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.

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 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 Шклове 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 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, Семёнова, 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. Шумского, 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. 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 коллек-

тивы 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 суфлера 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.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва)
- ГИМ — Отдел рукописных источников Государственного Исторического музея (Москва)
- ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. 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
- РМГ — Русская музыкальная газета
- СМ — Советская музыка

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1a

16

Марфа

и за о - гар в сре - ди - не ле - та;

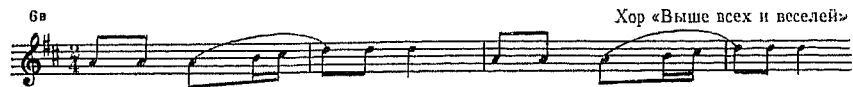
Баси

3 Allegro

До - ко - ле ста - ну жить, то - во не может быть

4 Allegro

8 Про - вал воз - ми, воз - ми весь свет, где
8 столь - ко бед, где столь - ко бед то от кл - рет, то от ман -
8 жет, то от ман - жет, то от А - нют и где при - ка - щик плут.



9 Presto

Fl. *p*

Cor. (D) *[f]* *p*

I *[f]* *[p]*

V-ni *[f]* *[p]*

II *[f]* *[p]*

Bassi *[f]* *p*

Вступленье

10

Fl. *p*

Cor. (A)

V-ni *p*

11

Fl. I *f*

Fl. II *f*

V-ni I *f*

V-ni II *f*

Cor. V-le *f*

Bassi *f*

12 Andante

a1 *a2*

b *b*

13 Andante

14 Andante

15 Andante

16 Andante

17 Andantino affetuoso

18

антитеза *граница*

уб. па

Allegro

Г. П. 1-й акт
↓ 2-й акт

20 Allegro

П. П.

21 Allegro

Хар. 3 р.

22

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -

Не у ба - тю - шки со - ло -

Не у ба - тю - шки со - ло -

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -

-ет, со - ло - вей по - ет

-вей, по - ет, со - ло - вей по - ет

-вей, со - ло - вей

-ет, 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 - мо - жешь 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. *p* Fl. *f* *p* *f*

жи - ли б в за - ба - вах, не зна - я ску - ки

dolce

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 - ня, ви - жу я о - ру - жий блеск

276 *Prestissimo*

Бед ко - му я по же - ла - ю?

28a *Allegro con spirito*

28б *Vivace*

Как до - сад - но, что не вид - но в тем.но.те е.го.ноч.ной.
Ев - ро - пе - ец сей бес - стыд - ной по - лу - чил ко - нец бы свой.

29 *Recitativo, tempo giusto*

Что на - чать?

Что на - чать? Те.перь та.ко.е?

30 Allegro

Музыкальный фрагмент 30, Allegro. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные партии: тенор (верхняя басовая линия) и сопрано (верхняя скрипичная линия). Фортепиано: правая (верхняя басовая) и левая (нижняя басовая) руки. Темп Allegro. Динамика pizz. (pizzicato).

За по . ез . дку же в на

Fag. II Fag. I

pizz.

Музыкальный фрагмент 30, продолжение. Вокальные партии: тенор (верхняя басовая линия) и сопрано (верхняя скрипичная линия). Фортепиано: правая (верхняя басовая) и левая (нижняя басовая) руки.

гра . ду зем . ля . ки мо и в до . га . ду

31 Andantino

Музыкальный фрагмент 31, Andantino. Фортепиано. Темп Andantino. Динамика p (piano).

ст ст ст ст

32 Allegro assai
Цыгара и Сорета

Музыкальный фрагмент 32, Allegro assai. Вокальный ансамбль: Гусман (верхняя скрипичная линия), Анем (нижняя басовая линия), Фолет (нижняя басовая линия). Темп Allegro assai.

Гусман Сви .

Анем Сбе . рись с ду . шой сво .

Фолет 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
 ле - 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

Op. 111 9/11/11

33a Largo
pp

33b Vivace
pp

33a Vivace
p

34 Vivace
p

La mazz
napoli - solo
Op. 92

35 Adagio

Cl. solo

First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is for the Clarinet solo, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is for the Oboe (*Ob.*), also marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff is for the Cor Anglais (*Cor.*), marked with a piano (*p*) dynamic and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The bottom staff is the bass line, also marked with a piano (*p*) dynamic and a *pizz.* instruction. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of two flats.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff continues the Clarinet solo. The second staff continues the Oboe part. The third staff continues the Cor Anglais part, featuring a *pizz.* instruction. The bottom staff continues the bass line. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of two flats.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff continues the Clarinet solo, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff continues the Oboe part. The third staff continues the Cor Anglais part. The bottom staff continues the bass line. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of two flats.

3-5 groups cap 10 Spagnola

36 Andantino

Musical score for measure 36, marked *Andantino*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The measure concludes with a fermata over the final notes.

37 Adagio moderato

Musical score for measure 37, marked *Adagio moderato*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. The treble staff starts with a piano (*p*) dynamic, then features a fortissimo (*ff*) section with sustained chords, and returns to piano (*p*). The bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Continuation of the musical score for measure 37. The treble staff features a fortissimo (*ff*) section with sustained chords, followed by a piano (*p*) section, and ends with a fortissimo (*ff*) section. The bass staff continues with its accompaniment.

38a Adagio

Musical score for measure 38a, marked *Adagio*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

38b Allegretto con moto

Musical score for measure 38b, marked *Allegretto con moto*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

38c Allegro

Musical score for measure 38c, marked *Allegro*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

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

на шу кра . со . ту бе зо бра . зну без сла .

не и му шу ю ви да не и му шу ю ви да

piano f *piano f*

42в

Andante

по да ю ща го пре ста вльши мся ю ща го пре ставльши мся

mp *pp* *p*

пре ставльши мся

43а

Adagio

А. Ведель. «Помилуй мя, господи», I часть

По милуй мя, гос по ди по милуй мя, гос по ди

solo *pp*

По ми луй, по ми луй

43б

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

Я ко несть

solo
 При - зри, зри, при - зри, зри, у -

При - зри, зри, при - зри, зри, при - зри,

- слы - ши мя, гос - по - ди, у - слы - ши мя, бо - же мой, у -

- слы - ши мя, же.

бо - же.

[P] И же хе - ру - ви - мы, и же хе - ру - ви - мы

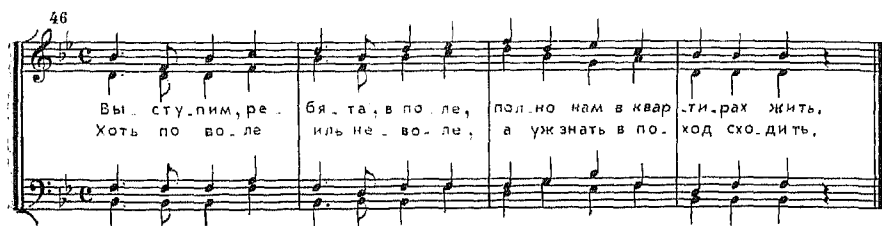
тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще,

div.

песнь при - пе -

- ва - ю ще, песнь при - пе - ва - ю - ще

46



Вы - сту - пим, ре - бя - та, в по - ле, пол - но нам в квар - ти - рах жить,
Хоть по во - ле иль не - во - ле, а уж знать в по - ход схо - дить.

47а

P

1 часть (оркестровая партитура снята)



По - ми - луй мя; бо - же, по - ми - луй мя, бо - же

47б

P

Концерт «Ныне силы небесная», 1 часть



Се жер - тво тай - ная, се жер - тво тай - ная

48

Andante
[soli]

на бо - жест - вен - ной

1 часть



На бо жест - вен - ной стра - жи, на бо - жест - вен - ной стра - жи бо - го - гла - го - ли - вый, бо - го - гла - го - ли - вый Ав - ва - кум на бо - жест - вен - ной стра - жи бо - го - гла - го - ли - вый

Хор I

[tutti]

на бо жест - вен - ной

Хор II

P

На бо -

- жи, на бо жес твен.ней стра. жи

стра. жи

- жес. твен.ней стра. жи, на бо. жес. твен.ней стра. жи

49

Застольная песня. II часть

Кто по. ху. лит жизнь мо. ю, Кто ей по. сме. ет. ся,

Ведь от э. то. 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. сь, в ле. по. ту о. бле. че. ся

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 Сви . де . ни . я тво . я , сви . де . ни . я тво . я

54 до - му
 до . му тво . е . му по . до . ба . ет

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, und die Herr - lich -
 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

Моцарт

Musical score for measure 57 by Mozart. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

58

Мысливеч

Musical score for measure 58 by Мысливеч. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a final sixteenth-note flourish, while the bass staff provides a steady accompaniment.

59

Березовский

Musical score for measure 59 by Березовский. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a final sixteenth-note flourish, while the bass staff provides a harmonic accompaniment.

60

Musical score for measure 60. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains the vocal line with lyrics, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are: И жи по тво . ря шей , и жи во . тво . ря . шей трой

Musical score for measure 60. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains the vocal line with lyrics, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are: це три свя ту ю песнь при пе ва ю ще

61 *a* *p*

Святой боже, святой крепкий

Медленнее

616 Концерт «Не отвержи»

f о . ску . де . ва . ти , о . ску . де . ва . ти , о . ску . де .

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,

63

Dem.

per lei fra l'ar. mi

dor. me il quer rie. ro, per lei fra

l'on. de can. ta il noc. chie. ro, per lei

64

Archi

p

65a Eroica

pru - den - te mi chie - di, pru - den - te mi chie - di?

65b Mezzo carattere

lo ve - di, lo sen - ti, lo sen - ti, lo ve - di

65c Agitato

Pru - den - te mi chie - di? Mi bra - mi inno - cen - te?

65r Cantabile

lo sen - ti, lo sen - ti, lo ve - di, lo ve - di, lo ve - di, lo sen - ti

65d Portamento

Tim. Di lei per cui pe - no se pen - to al pe - rig - lio

Bassi

66 Adagio

Tim. voi fos - te il mio di - let - to,

Fl. Archi

Cor. *p*

Fl. Archi

Cor. *p*

il mio di - let - to

67 Tim.

Tim. voi fos - te il mio di - let - to, voi sie - teil mio ter - ror

p *f* *p* *cres.* *f*

88

I часть

Не от-вер-жи ме-не

p Не от-вер-жи ме-не

Не от-вер-жи ме-не

во время ста-рос-ти

p Не от-вер-жи ме-не

во время ста-рос-ти, не 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 мо-ей

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

74

I часть

не от-вер-жи ме-не

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-не во время ста-рос-ти вне-

не от-вер-жи ме-не

f

-гда о-ску-де-ва-ти кре-пос-ти мо-ей

-гда о-ску-де-ва-ти кре-пос-ти мо-ей

Larghetto

Ве-не-ди-ста, ве-не-ди-ста,

p

ве-не-ди-ста ту in му-

-и-е-ri-bus

Larghetto.

Dei cle - men - ti, a - mi - ci de - i

80

Andantino maestoso.

Ah, l'ab - ban - do - no dal 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 - le im - pro - vi - sa ba -

f p *f p*

- li - gi - ne pro - fon - de, il sol ri - sco - pre

f p *p* Ob. solo

f p

82 Allegro ardito

Spi - ri or - ror

f Cor.

in og - ni la - to,

stret - to per la fiam - ma intor - no

83

Al - me bel.le fu - gi - te pru - den - ti quel pia - cer che produ - ce tor - men - ti

34a

Largo e maestoso



34b

Allegro



85

Largo



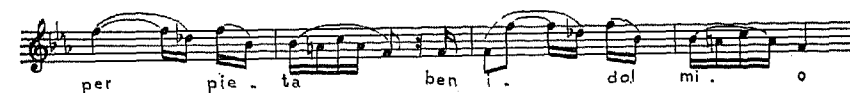
86

Largo



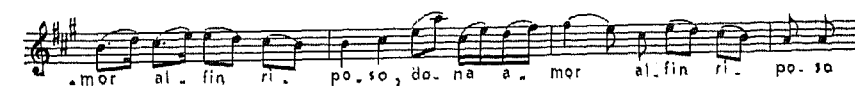
87

Largo



88

Andante con brio



59 *Larghetto*

Violino

Viola da gamba e baritono

Ar

P.-f.

90 *Allegro*

91 a *Allegro maestoso*

91 b V-no I

V-no II

92 a *Larghetto*

p

92 b Fag

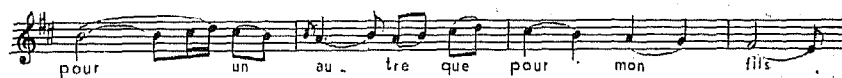
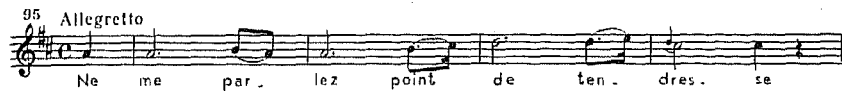
93 Allegretto



94 Moderato



95 Allegretto



96 Allegretto



97 Larghetto

Si mon a. mour est un cri. me,

Cl. Cor.

fp *fp*

ciel o. te moi mon a. mour!

fp *fp*

98 *V-ni*
 et la sa-gesse et le mè-me, et la sa-gesse et le mè-me

99 *Andantino*
 Le ber-ger Ly-cas sou-pi-rait pour la 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-
 бо ра-

от вся-ких при-сно от
 -бы спа-са-е-ши при-сно от вся-ких лю-тых
 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

103a *Largo*

Жи - вый в по - мо - щи вы - шне - го

Жи - вый в по - мо - щи

103б *Allegro moderato*

Воз - зо - вет ко мне и у - слы - шу е - го, у -
Воз - зо - вет ко мне и у - слы - шу е -

Воз - зо - вет ко мне и у - слы - шу е -

104 *Andante moderato*

Ска - жи ми, гос - по - ди, Ска - жи ми, гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю

Ска - жи ми, гос - по - ди, кон - чи - ну мо - ю

105 *Moderato*

О - сла - би ми да по - чи - ю пре - же 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 - же не О - сла - би ми да по - чи -

да - же не О - сла - би ми да по - чи -

106 *Larghetto*

Хо - дят не по ро - чен и де - ла - яи пра - вду

107 *Andante sostenuto*

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 - ми - луй нас

109 *Largo*

И - же, и - же хе - 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 -

To Adagio

И - же, и - же хе - ру - ви - мы, тай - но,
sotto voce

тай - но о - бра - зу - ю. ще
- 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 - мам

113

Musical score for measure 113, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

114

«Голубец»

Musical score for measure 114, titled «Голубец». It continues the 2/4 time signature and features a more active treble melody with sixteenth notes and eighth notes, accompanied by a steady bass line.

Musical score for measure 115, continuing the 2/4 time signature. The treble clef melody is highly rhythmic with many sixteenth notes, and the bass clef accompaniment consists of eighth notes.

Musical score for measure 116, continuing the 2/4 time signature. The treble clef melody is highly rhythmic with many sixteenth notes, and the bass clef accompaniment consists of eighth notes.

115

«Бычок»

Musical score for measure 115, titled «Бычок». It continues the 2/4 time signature and features a treble melody with eighth and sixteenth notes, accompanied by a bass line of quarter notes.

Musical score for measure 116, continuing the 2/4 time signature. The treble clef melody is highly rhythmic with many sixteenth notes, and the bass clef accompaniment consists of eighth notes.

116a^c

First staff of music for system 116a, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Second staff of music for system 116a, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

116b

First staff of music for system 116b, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is more complex, with many beamed sixteenth notes.

Second staff of music for system 116b, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The accompaniment includes dynamic markings: *f*, *p*, *f*, and *p*.

117 Andante

First staff of music for system 117, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Andante*. The melody is composed of chords and longer note values.

118 Allegro

First staff of music for system 118, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Allegro*. The melody is highly rhythmic with many sixteenth notes. Dynamic markings *f* and *p* are present.

Second staff of music for system 118, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is a rhythmic eighth-note pattern.

Third staff of music for system 118, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody continues with various note values and rests.

119 Allegro



120a Allegro Sinfonia I



piano *forte*



1206 Allegro Sinfonia IV



121a Siciliano affettuoso
V-no I
p



1216 Allegro di molto agitato
f



121e Romance
sotto voce



121r Polonaise



122 Adagio

Musical score for measures 122-123, Adagio tempo. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. Measure 122 begins with a half note chord, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 123 continues the melodic line with a half note chord and a final half note.

123 Allegro moderato

Musical score for measures 123-124, Allegro moderato tempo. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 123 features a piano (*p*) dynamic marking. Measure 124 features a forte (*f*) dynamic marking and a trill (*tr*) in the treble staff.

124 fistulo

Musical score for measure 124, labeled "fistulo". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The measure contains a series of eighth notes.

125

Musical score for measure 125. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The measure contains a series of eighth notes with various ornaments (circles) above them.

126 Andante

Musical score for measures 126-127, Andante tempo. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 126 features a half note chord in the treble staff and a half note in the bass staff. Measure 127 continues the melodic line with a half note chord in the treble staff and a half note in the bass staff.

Musical score for measures 127-128, Andante tempo. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 127 features a half note chord in the treble staff and a half note in the bass staff. Measure 128 features a half note chord in the treble staff and a half note in the bass staff, with a flat (*b*) marking above the treble staff.

127 *Andante cantabile*

Musical score for measures 127-128. The piece is in 3/4 time and G major. Measure 127 features a melody in the right hand with a fermata over the first measure and a trill in the second. The left hand provides a harmonic accompaniment. Measure 128 continues the melody and accompaniment, ending with a fermata. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 128.

128

Musical score for measure 128. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand features a melody with a trill in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the start of the measure.

129

Musical score for measure 129. The piece is in 3/4 time and G major. The right hand features a melody with a trill in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment.

130 *Marcia. Maestoso*

Musical score for measures 130-131. The piece is in 2/4 time and G major. Measure 130 features a melody in the right hand with a fermata over the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment. Measure 131 continues the melody and accompaniment, ending with a fermata. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 131.

131 *Allegro assai*

Musical score for measures 131-132. The piece is in 2/4 time and G major. Measure 131 features a melody in the right hand with a fermata over the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment. Measure 132 continues the melody and accompaniment, ending with a fermata. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 132.

132 *Andante con variazioni*

Musical score for measure 132. The piece is in 2/4 time and G major. The right hand features a melody with a trill in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment.

133 *Adagio*

Musical score for measure 133. The piece is in 2/4 time and G major. The right hand features a melody with a trill in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment.

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 Шушерин 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 Андресва. 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 З. 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 Боргнянского. — 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. Аскоченский 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. Б. Калужский театр. Дисс. Калуга, 1971.
21. Беликов П. Березовский Максим Созонтович. — В кн.: Энциклопедический лексикон, т. 5. Сост. Г. Геннади, 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. Бокшанина 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. Бокшанина 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. Булгарин 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. Бэлза 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 І. 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 и русская 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. Гациский 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. Хофовий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.

64. Гинзбург 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. — Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
69. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года. — Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952.
70. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. Л., 1959.
71. Голодников 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 Галия, 1825.
75. Дадиан Е. Елизавета Семеновна Сандунова. — Дамский журнал, 1827, ч. 17, № 1—2.
76. Данилов 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. Идея 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 пианизма. — 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. Пассионы И. С. Баха. Л., 1972.
91. Дуров З. Очерк истории музыки в России. — В кн.: Доммер А. фон. Руководство к изучению истории музыки. М., 1884.
92. Дынник Т. Крепостной театр. М. — Л., 1933.
93. Дынник 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 церквях 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. Канин-Новикова Е. М. И. Глинка. Новые материалы и документы. М. — Л., 1950.
112. Капнист 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. Квитка 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. 3-е изд. Спб., 1817.
121. Кебеко 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 музикознавство, вип. 6. Київ, 1971.
127. Куцольник 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 гостинный двор» и ее авторы. — В кн.: Пашкевич В. А. Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостинный 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. Балзы. М., 1953.
135. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский 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 гармонии. — 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. Мадяревский П. Г. Очерк из истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957.
142. Манфредини В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке. Пер. С. Дегтярева. Спб., 1805.
143. Мартемьянов Т. А. Страничка 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. Опочинин Е. И. За кулисами старого театра. — Ист. вестник, 1889, июнь.
 158. Опочинин 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.
 170. Нечто о врожденном свойстве душ Российских (с. 1—24); Театр (с. 24—85); Ответ сочинителя на возражение неизвестного (с. 100—113).
 171. Плетнев А. В. У истоков харьковского театра. Харьков, 1960.
 172. Порошин С. А. Дневник. — Русская старина, 1881, ноябрь, приложение.
 173. Поспелов Г. Н. У истоков сентиментализма. — Вестник Московского университета, 1948, № 1.
 174. Праздник в имени Всеволожского Рябово. Спб., 1822.
 175. Праздник Цереры. — Киевская старина, 1897, дек.
 176. Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924.
 177. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. Спб., 1910.
 178. Прокофьев В. А. Михаил Матинский и его опера «Санктпетербургский гостинный двор». — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
 179. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях, [1:] Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
 180. Протопопов В. Музыка Петровского времени о победе под Полтавой. — В изд.: Музыка на Полтавскую победу. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
 181. 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 затей. — Ист. вестник, 1886, т. 25, № 9.
183. Пыляев М. П. Старое житие. Спб., 1893.
184. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
185. Рабинович 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. Реизов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.
190. Рыбощер. Записки. — 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.: Масонство 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 служащие. 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. — Киевская старина, 1901, окт., отд. II.
200. Русская вокальная лирика XVIII века. Составление, публикация, исследование и комментарии 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., 1946.
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. Сакулин П. И. Крепостная интеллигенция. М., 1913.
210. Самой новейший отборнейший московской и санктпетербургской Песельник... Иждивением 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, т. 380. Л., 1969.
217. Скалон С. В. Воспоминания. — Ист. вестник, 1891, май.
 218. Скребков С. С. Бортнянский — мастер русского хорового концерта. — В кн.: Ежегодник ин-та истории искусств. М., 1948.
 219. Смоленский С. В. Клавишинная 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. Средин А. В. Полотняный завод. — Старые годы, 1910, июль — сент.
 224. Старинный спектакль в России. Л., 1928.
 225. Столпянский 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.: Традиции 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 Бортнянского. — 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 Бортнянского. — РМГ, 1917, № 29/30.
 234. Финдейзен Н. Ранние сочинения Бортнянского. — Музыкальная старина, 1911, № 5/6.
 235. Фовизин 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 Е. Воспоминания. Вестник 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. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. — Українське музикознавство, 6. Київ, 1971.
 241. Цуккерман В. «Камаринская» Глинка и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
 242. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. XI. М., 1966.
 243. Чаянова О. Театр Маддокса в Москве. М., 1927.
 244. Черняев Н. И. Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Харьков, 1900.
 245. Чествование памяти Бортнянского 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. Шагурина 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. Фетиса. Пер. с франц. Е. Воронова. Спб., 1838.
 251. Штелин Я. Известия о музыке в России. — В кн.: Музыкальное наследство, вып. 1. М., 1935.

252. Штелин 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. Abert G. Niccolo Jomelli als Operkomponist. Halle, 1908.
261. Abert H. J. G. Noverre und Leine Einfluss auf die dramatische Balett-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.

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 au XVIII^{me} siècle», v. 1—3. Genève, 1948—1951 и «Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, joués en Russie durant le XVIII^{me} siècle». Genève, 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.

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

* Составлена А. М. Соколовой.

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

I. События музыкально-общественной жизни

- 1705 Указ Петра I о передаче «29 нотной науки учеников» из Казанского дворца в Адмиралтейский приказ «для учения на гобоях».
- 1709
 Июнь 27, 30 В битвах под Полтавой и Переволочней взято в плен 279 музыкантов шведской армии (трубачей, гобоистов, «флейтчиков, литавричников» и барабанщиков).
 Создание «стихов победительных» и «Службы благодарственной» к триумфальному въезду Петра I в Москву 21 декабря.
 Создание В. Титовым концерта «Рцы нам ныне» на Полтавскую победу.
- 1711 Указ Петра I о формировании военных оркестров.
- 1717 Приказ об обучении на музыкальных инструментах более 50 учеников Гарнизонной школы в Петербурге.
- 1720 Приезд в Россию капеллы герцога Голштинского в составе 12 нем. музыкантов.
- 1721 Участие оркестра герцога Голштинского в торжествах по случаю заключения мира со шведами (Ништадтский мир).
- 1721 Приезд в Россию нем. музыкантов братьев И. и А. Гюбнеров.
 Скрипач А. Гюбнер и виолончелист Я. Ридель поступили в капеллу герцога Голштинского (находились на службе до 1741 г.).
- 1722 И. Гюбнер назначен капельмейстером капеллы герцога Голштинского.
- нач. 1720-х Открытие Ф. Прокоповичем духовной школы (семинарии) в Петербурге — главного очага распространения «школьной драмы».
- 1727 И. Гюбнер назначен придворным концертмейстером и дирижером.
- 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».
- 1731
 Февр. Приезд в Москву труппы итал. актеров, певцов и музыкантов под руководством Т. и Дж. Ристори.
- 1731 Итал. скрипач и композитор Дж. Верокаи принят на придворную службу (до 1738 г.).
- 1731 Итал. виолончелист Г. Янески принят в придворный оркестр (служил до 1758 г.).
- 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.).

- 1733—1735 Деятельность в России итал. труппы (исп. комедии масок и интермедии).
- 1734 Начало строительства «оперного дома» при Зимнем дворце в Петербурге по проекту В. Растрелли.
- 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.).
- 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.
- 1737 Открытие органа в лютеранской церкви св. Петра в Петербурге.
- 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 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 франц. балетмейстером Ж. Б. Лапиде в Петербурге первой в России балетной школы.
- 1739 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. Белогородский принят на придворную службу.
- 1740
- Янв. 10 Указ об учреждении в придворном хоре инструментального класса под руководством И. Гюбнера.
- 1741 В придворный оркестр приняты рус. музыканты: виолончелист И. Хоржевский и скрипач Г. М. Поморский (находились на службе до 1787 г.).
В придворный оркестр поступил скрипач И. Б. Вильде, основатель торговли музыкальными инструментами в Петербурге.
- 1742 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. 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 А. Ринальди (Фузано) вновь поступил на придворную службу (до 1759 г.).
- 1743
- Март Приезд в Петербург франц. труппы во главе с Сериньи.
На придворную службу принят в качестве камер-музыканта итал. скрипач Т. Порта (находился на службе до 1783 г.).
В придворный хор принят певец М. Ф. Полторацкий.
- 1745 Родился М. С. Березовский.
- Окт. 16 Родился И. Е. Хандошкин.
- 1747
- 1748 Приезд в Петербург чеш. валторниста Я. Мареша.
М. Полторацкий принят в качестве солиста в итальянскую оперную труппу.

- 1749
Окт. Пожар в петербургском «оперном доме».
- 1750
Февр. Указ о постройке «оперного дома» близ Еловой рощи по проекту Дж. Валериани и Деревянного театра на Царицыном лугу. На придворную службу поступил итал. певец К. Компасси (находился в России до 1762 г.).
- 1751
Родился Д. С. Бортнянский.
Я. Мареш начал работать над усовершенствованием рогового оркестра С. К. Нарышкина.
- 1753
М. Полторацкий назначен регентом придворного хора.
- 1754
Приезд в Россию итал. певца Дж. Карестини (находился на придворной службе до 1756 г.).
- 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.
- 1756
Апр. 7 В итал. оперную труппу принята певица Ш. Шлаковская.
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 Е. Г. Сечкарев.
- 1757
Родился О. А. Козловский (г. Варшава).
- Май 22 В придворный оркестр поступил скрипач А. М. Сыромятников.
Дек. 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.).
- 1758
Апр. 17 Указ о разрешении антрепренеру Локателли постройки «оперного дома» в Москве.
Приезд в Россию итал. композитора В. Манфредини и его брата, певца Дж. Манфредини.
- 1759
Янв. 6 Указ о передаче Российского театра в ведомство Придворной конторы и о присвоении его артистам звания придворных артистов.
Янв. 29 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 Й. Старцер принят концертмейстером в придворную балетную труппу (находился на службе до 1768 г.).
Австр. хореограф Ф. Гильфердинг занял место придворного балетмейстера (служил до 1764 г.).

1760

Февр. 5

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 В. Михайлова (находилась на службе до 1785 г.).

1761

Янв. 16

Указ о переводе части труппы театра Московского университета в петербургский Российский театр.

Июль 13

Указ о смещении А. П. Сумарокова с должности директора Российского театра.

Авг. 5

Родился Е. И. Фомин.

Рус. музыкант В. Ф. Трутовский принят на придворную службу в качестве лакея.

1762

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.).

Сент. 9

Указ Екатерины II о приглашении в Россию франц. оперной труппы.

1763

Сент. 1

В. А. Пашкевич определен на службу во второй («балетный») придворный оркестр в качестве скрипача.

Сент. 1

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. Белогородская (служила до 1764 г.) и Г. Марцинкевич.

1764

Февр.

Д. С. Бортнянский выступил в роли Адмета в опере Г. Раупаха «Альцеста».

Лето

В Петербург прибыла франц. оперная труппа во главе с актером и музыкантом П. Рено.

Окт.

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.

1765

Апр.

Указ о публичных спектаклях в придворном театре в Петербурге в течение летнего сезона.

Сент. 22

В Петербург прибыл итал. композитор Б. Галуппи, занявший должность придворного капельмейстера (служил до сент. 1768 г.).

Дек. 12

Указ о назначении В. И. Бибикова директором Российского театра.

1766

Открытие театра в Новгороде.

Отъезд М. С. Березовского в Италию для совершенствования в музыкальном искусстве.

Окт. 13

Утвержден «Стат всем принадлежащим к театру людям».

Дек. 20

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 должность придворного лютниста.
Приезд в Россию итал. балетмейстера Г. Анджелини (находился на придворной службе до 1772 г.).

1767

Янв. 9 Распоряжение дирекции имп. театров о назначении пожизненной пенсии в размере 1500 р. в год придворному лютнисту Т. Белогородскому.

Янв. 12 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.)

ок. 1768 Приезд в Россию нем. композитора и дирижера С. Жоржа (Георге).

1768 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. Бортиянского для совершенствования в музыкальном искусстве.

1769

Июль 12 Родился композитор А. Н. Титов.

1770 Родился композитор Д. Н. Кашин.

Родился композитор С. Н. Титов.

1771

Май 1 Певец и актер В. М. Черников принят в рус. труппу имп. театров.

Май 15 М. С. Березовский получил звание академика Болонской филармонической академии.

Дек. 14 Нем. скрипач Ф. Тиц принят на службу в первый придворный оркестр.

Дек. Приезд в Петербург англ. оперной труппы во главе с импресарио Фишером.

1772

Май 1 В придворную рус. труппу принят певец И. П. Петров.

Х. Вевер начал нотопечатание в Университетской типографии в Москве.

Учреждение первого в России Музыкального клуба (просуществовал до 1777 г.).

1773

Янв. 9 В Москве открыта первая музыкальная школа (основатели — И. и М. Керцелли).

Июнь 1 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).

1773

Авг. 14 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.

В певческую школу графа Шереметева принят С. Дегтярев.
В Ливорно (Италия) в театре «Сан-Себастьяно» поставлена опера
М. С. Березовского «Демофонт».

1774

- Нояб.-дек. Вышел из печати первый в России нотный журнал «Музыкальные увеселения» (Москва).
В Петербург из Италии возвратился М. С. Березовский.
На обучение в школу графа Шереметева принята П. Ковалева (Жемчугова).
В Петербург прибыл итал. скрипач А. Лолли (находился на придворной службе до 1777 г.).
Место учителя игры на клавишине в Академии художеств занял М. Буини, учитель Е. И. Фомина и П. А. Скокова (преподавал до 1777 г.).
Ф. Морелли поступил учителем танцев в Московский университет (служил до 1779 г.).

1775

- Янв. 1. В первый оркестр принят нем. скрипач и композитор О. Э. Тевес (ум. в Петербурге в 1800 г.).
'Авг.—дек. Гастроли в Москве франц. оперной труппы.
между 1775 Приезд в Россию чеш. композитора и пианиста И. Прача (ум. в
и 1780 Петербурге в 1818 г.).

1776

- Июнь Приезд в Петербург итал. композитора Дж. Паизиелло, приглашенного на должность придворного капельмейстера.
Нояб. 26 В Венеции, в театре «Сан-Бенедетто» исполнена опера Д. С. Бортиянского «Креонт».
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.
В Петербург возвратился балетмейстер Г. Анджелини (служил до 1779 г.).

1777

- Янв. 1. Родился С. И. Давыдов.
Март 22 Скончался М. С. Березовский.
Нач. апр. В Петербург приехал итал. скрипач Ф. Сартори.
Весна Приезд в Россию итал. певца Дж. Компануччи (ум. в Петербурге в 1782 г.).
Сент. 1 Назначение Г. Ф. Раупаха руководителем музыкальных классов Академии художеств.
Открытие театра в Калуге и Туле.
Приезд в Россию нем. клавишника, пианиста и композитора И. Г. В. Пальшау (ум. в Петербурге в 1815 г.).
Дек. 9 Первое собрание в Петербурге нового Музыкального клуба («Нового музыкального общества»), просуществовавшего до 1792 г.
Дек. 26 В Модене (Италия) в придворном театре поставлена опера Д. С. Бортиянского «Квинт Фабий».
1778 Выход из печати II части «Собрания простых русских песен с нотами» В. Ф. Трутовского.
Открытие в Москве музыкальной школы для крепостных (основатели — К. и А. Россовские и И. Марцеус). В Петербург прибыл итал. певец, клавишник и композитор А. Б. Сартори.
Учреждение в Петербурге антрепренерами М. Маттео и А. Ореччио частной Итальянской оперы.
На должность учителя пения, а также «для сочинения музыки» в

- Смольный институт принят композитор Дж. Франческони.
 Приезд в Петербург итал. певца Х. Арнабольди (Комаскино).
 В Россию прибыл франц. скрипач, дирижер и композитор
 Л. А. Пезибль (ум. в Петербурге в 1781 г.).
 Постановка оперы Д. С. Бортнянского «Алкид» в театре «Сан-Са-
 муэль» в Венеции.
- ок. 1779 В московском театре Меддокса начал службу скрипач и компози-
 тор М. М. Соколовский.
- 1779
- Май 19 Итал. композитор и скрипач К. Каноббио прибыл в Петербург
 и поступил в первый придворный оркестр.
- Май 21 Указ об увольнении директора имп. театров и музыки И. П. Ела-
 гина и о назначении на его место В. И. Бибикова.
- Июнь 29 Дебют П. Жемчуговой в театре Шереметева в Кускове (в опере
 Гретри «Испытание дружбы»).
 Начало деятельности в Петербурге «вольного» театра К. Книппе-
 ра в здании Деревянного театра на Царицыном лугу. Труппу
 возглавил И. А. Дмитревский, музыкальную часть — В. А. Паш-
 кевич.
 В труппу театра Книппера приняты актеры и певцы А. М. Кру-
 тицкий, Анна Крутицкая, Я. Колмаков.
 Выход из печати III части «Собрания русских простых песен с
 нотами» В. Ф. Трутовского.
 Д. С. Бортнянский возвратился из Италии в Петербург и получил
 место капельмейстера Придворной певческой капеллы.
 Для совершенствования музыкального образования в Италию на-
 правлен П. А. Скоков.
 А. Б. Сартори получил должность учителя музыки и капельмей-
 стера в Академии художеств.
- конец 1779? В Россию приехала итал. певица А. Давиа (де Бернуччи; находи-
 лась на службе в Петербурге до авг. 1787 г.).
- ок. 1780 В Россию прибыл издатель и композитор-любитель Б. Т. Брейт-
 копф (ум. в Петербурге в 1820 г.).
- 1780
- Февр. 26 Пожар в театре Меддокса в Москве, уничтоживший здание и
 театральное имущество.
- Март 16 В придворный оркестр принят скрипач И. Ф. Яблочкин, ученик
 И. Е. Хандошкина.
- Июль Набор в театр Меддокса новых актеров и актрис.
- Лето Прибытие в Петербург новой франц. труппы «Les petits comédiens
 du Bois de Boulogne».
- Осень В Петербург приехал нем. кларнетист И. Бер.
- Дек. 30 Открытие нового здания театра Меддокса — Петровского театра
 в Москве.
 И. Прач начал преподавать фортепиано в Смольном институте
 (находился в этой должности до 1795 г.).
 Открытие театра в Вологде.
 В Петербург прибыл итал. композитор и капельмейстер Ф. То-
 релли (находился на придворной службе до 1783 г.).
 В итал. труппу имп. театров принят певец Дж. Б. Ристори (слу-
 жил до 1789 г.).
 В Петербург возвратился скрипач А. Лолли (находился на
 службе до 1783 г.).
 В Россию прибыл чеш. композитор и фаяготист А. Булландт (ум.
 в Петербурге в 1821 г.).
 С. Жорж получил место дирижера Петровского театра (находи-
 лся на службе до 1782 г.).
 В Москву прибыл нем. виолончелист и контрабасист И. Г. Фацнус;
 поступил в оркестр графа Н. П. Шереметева.
- 1780—1783 Деятельность театральной труппы в Харькове.

1781

Апр. 30

Указ Екатерины II о возобновлении контракта с Дж. Паизиелло еще на 4 года.

Нояб.

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. Вьотти и его учитель Г. Пуньяни.

Выход из печати «Собрания наилучших Российских песен», изданных Ф. Мейером.

1782

Кон. янв.

Исполнение в Неаполе кантаты П. Скокова по случаю прибытия вел. кн. Павла Петровича.

или нач.

февр.

Осень

Е. И. Фомин окончил Академию художеств и направлен в Болонскую Академию музыки для совершенствования.

В Петербурге издан труд Дж. Паизиелло «Правила хорошего аккомпанемента на клавесине», посв. 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. Яриновича (Жарновика; ум. в Петербурге в 1804 г.).

В Петербург возвратился на службу балетмейстер Г. Анджелини (работал до 1786 г.).

1782—1783

Деятельность в Москве нем. композитора М. Стаббингера.

1783

Апр. 26

Указ о проведении концертов и спектаклей в Царском Селе.

Май 10

В первый придворный оркестр приняты скрипач Д. Яринович и кларнетист И. Бер (служил до 1790 г.).

Май 21

В Москве на Рогожском поле открыт новый «воксал», где летом устраивались театральные представления труппы Петровского театра.

Июль 12

Указ об учреждении Театрального комитета «для управления придворными и городскими театрами и музыкой».

Июль 17

Указ об увольнении директора театров и музыки В. И. Бибикова.

Авг. 16

Постановление Театрального комитета о назначении инспекторами театров: Российского — И. Дмитриевского, Французского — А. Флоридора, Немецкого — К. Фнала, Итальянской оперы-буффа — В. Маркетти; инспектором музыки — Дж. Паизиелло.

Авг. 19

Постановление комитета о назначении Дж. Паизиелло инспектором Итальянской оперы, «как буффа, так и серьезной».

Авг. 23

В. А. Пашкевич получил звание камер-музыканта и переведен на службу в первый придворный оркестр.

Сент. 1

Певец и актер М. Я. Волков принят в рус. труппу имп. театров.

Сент. 24

Открытие в Петербурге Большого, или Каменного театра.

Окт. 24

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.

Окт.

Открытие театра и театрального пансиона при Московском воспитательном доме (директор — Э. Ванжура).

Дек. 28

Композитор А. Сапиенца получил место учителя пения в петербургском Театральном училище (преподавал до 1785 г.)

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.)

Пианист и композитор барон Э. Ванжура получил место музыкального руководителя в Московском воспитательном доме.

1784

- Янв. 1 И. Прач получил место «преподавателя клавикордов» в Театральном училище в Петербурге.
- Март 1 Итал. композитор Дж. Сартти приглашен в Петербург на должность придворного капельмейстера.
- Март 10 Указ о прибавке жалования российским актерам и актрисам.
- Май 1 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».
- Май Приезд в Петербург итал. певицы Л. Р. Тоди.
- Сент. 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».
- Сент. 24 В первый придворный оркестр принят итал. скрипач Ф. Тарди (ум. в Петербурге в 1818 г.).
- Нояб. 1 Итал. балетмейстер Дж. Канциани получил место учителя танцев в петербургском Театральном училище.
- Нояб. Н. Г. Поморский получил должность дирижера рус. опер и преподавателя в Театральном училище.
- 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.

1785

- Февр. 20 Камер-музыкант И. Е. Хандошкин назначен на должность «начальника Екатеринославской Академии музыки», которую соби-рался открыть кн. Г. А. Потемкин.
- Апр. 2 Скрипач А. М. Сыромятников занял должность камер-музыканта, вместо И. Хандошкина.
- Сент. 26 В итал. оперную труппу в Петербурге принят певец Л. Маркези (Маркезини; находился на службе до 1787 г.).
- Окт. В Петербурге вышел из печати «Музыкальный журнал для дам» Э. Ванжуры («Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dédié aux dames, par V. W. amateur»).
- Нояб. 29 Е. И. Фомин получил звание «иностранный маэстро композитора» Болонской филармонической академии.
- Композитор Ф. Тиц назначен учителем музыки вел. кн. Александра Павловича.

1786

- Янв. 2 Приезд в Петербург франц. балетмейстера Ш. Ле Пика.
- Янв. 15 Открытие театра Эрмитажа в Петербурге.
- Февр. 14 Указ о назначении «управляющим зрелищами и музыкою» С. Ф. Стрекалова, а Российским театром — В. И. Бибикова.
- Апр. 1 Итал. музыкант Ф. Далль'Окка принят в первый придворный оркестр в качестве виолончелиста (служил до авг. 1787 г; ум. в Петербурге в 1841 г.).
- Весна В Россию прибыл итал. оперный либреттист Ф. Лоретти, последний из придворных поэтов (ум. в Петербурге в 1801 г.).

- Осень
Нояб. 18 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.
- 1787
- Янв. 27 Исполнение в Неаполе, в доме кн. П. М. Скаврнского кантаты П. Скокова «L'Asilo d'amore» («Убежище любви»), на текст П. Метастазιο.
- Февр. 1. Скрипач Л. П. Ершов назначен капельмейстером на придворных балах.
- Март
Март 15 Открытие М. Стабингером музыкальной школы в Москве. Дж. Канциани получил место придворного балетмейстера (находился в должности до 1791 г.).
- Июль 17 Ф. Морелли открыл в Москве частную танцевальную школу.
Сент. 1 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 «Драматического словаря» (Москва). Композитор и органист А. Евсташю стал капельмейстером Петровского театра в Москве. Д. С. Бортнянский сочинил квинтет для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели. Основание Ф. Сартти музыкального магазина в Саратове и Пензе.
- 1788
- Окт. 24 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.).
- 1789
- Янв. 23 В Неаполе, в доме кн. П. М. Скаврнского, исполнена кантата П. Скокова, сочиненная по случаю взятия Очакова.
- Март 1 В. А. Пашкевич назначен концертмейстером второго придворного оркестра.
- Март 3 Указ о назначении «управляющими зрелищами и музыкой» П. А. Соимонова и А. В. Храповицкого (вместо С. Ф. Стрекалова).
- Авг. 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.
- 1790
- Янв. 29 Открытие театра в Симбирске. Дебют певицы Е. С. Сандуновой на сцене Эрмитажного театра (в опере «Дианино древо» Мартини-и-Солера).

- Сент. 1 На придворную службу принят «для участия в концертах и игры в пьесах, идущих в Эрмитаже» франц. арфист Ж. Б. Кардон (до 1793 г.).
- Окт. 1 Композитор В. Мартин-и-Солер назначен капельмейстером придворных театров и учителем пения в петербургском Театральном училище (находился на службе до 1794 г.).
- Окт. 6 Указ об уплате В. А. Пашкевичу за музыкальные сочинения и за труды «сверх должности». 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. Возвращение Дж. Сарти на придворную службу в Петербург. Певец И. П. Петров получил должность режиссера рус. оперы, а несколько позже — инспектора петербургского Театрального училища.
- ок. 1791 В рус. труппу имп. театров принята певица Е. С. Сандунова. В Петербург из Киева приехал музыкальный издатель И. Д. Герстенберг (жил в Петербурге до 1796 г.).
- 1791
- Февр. Н. В. Юсупов назначен директором имп. театров.
- Апр. 28 Праздник в Таврическом дворце по случаю взятия Изаила, на котором впервые был исполнен полонез О. А. Козловского «Гром победы раздавайся» на слова Г. Р. Державина.
- Май 21 Закрытие Немецкого театра в Петербурге.
- Окт. 27 Указ о назначении И. А. Дмитриевского на должность режиссера «над всеми российскими зрелищами». Приезд О. А. Козловского в Петербург. В рус. труппу имп. театров принята певица и актриса М. Айвазова (находилась на службе до 1798 г.).
- 1792
- Нояб. 1 Открытие нового Музыкального клуба в Петербурге.
- Нояб. 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.
- 1793 Основание И. Д. Герстенбергом одного из первых русских музыкальных издательств в Петербурге.
- Весна И. Геслер определен в придворные пианисты к вел. кн. Александру Павловичу. Певец и актер А. М. Крутицкий назначен инспектором рус. труппы в Петербурге.
- 1794
- Март 11 В Академии художеств исполнена кантата П. А. Скокова «Торжествуйте, музы, ныне». 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.
- Март В Россию прибыл итал. контрабасист А. Д. Далль'Окка (ум. в 1833 г. в Петербурге).
- Окт. 1 В Россию прибыл итал. композитор и дирижер К. Поцци.

1795

- Авг. 26 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. Астариттой (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).
В Петербурге вышла из печати «Карманная книга для любителей музыки на 1795 год» (содержит шесть «российских песен» Ф. М. Дубянского).
Издан «Музыкальный журнал Итальянского театра в С.-Петербурге» («Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo...»).

1796

- Авг. 1 Итал. композитор Ф. Антонолини начал службу в Петербурге.
Авг. 4 Трагически погиб Ф. М. Дубянский.
Авг. 16 Балетмейстер и танцовщик И. Аблец принят в петербургскую балетную труппу.
Сент. 8 В Петербурге начал службу итал. певец А. Тестори.
Д. С. Бортиянский назначен на пост директора вокальной музыки и управляющего Придворной певческой капеллы. В. Мартини-и-Солер получил должность учителя музыки в петербургском Театральном 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.

1797

- Янв. 1 В балетную труппу имп. театров принята танцовщица А. Тукманова.
Февр. Указ Павла I о поручении «придворных спектаклей с принадлежащей к тому музыкой» ведению директора спектаклей. Позволение «давать спектакли на городских театрах за деньги».
Март 9 Скончался В. А. Пашкевич.
Сент. 1 В первый придворный оркестр принят на службу контрабасист И. Кемпфер.
Сент. 16 Е. И. Фомин назначен на должность «репетитора партий и композитора».
В Москву прибыл чеш. композитор и виолончелист Ф. К. Блима. Ф. Антонолини получил место дирижера итальянских спектаклей.
1797—1798 Вышел из печати «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен» И. Герстенберга и Ф. Дитмара.

1798

- Апр. 1 В балетную труппу имп. театров поступили франц. балетмейстер и танцовщик П. Шевалье и балетмейстер О. Пуаро.
Лето 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.
Кон. 1798 Приезд в Петербург итал. композитора и дирижера К. А. Кавоса.

1799

- Янв. 1 В балетную труппу имп. театров поступила балерина Е. И. Колосова.
- Февр. 4 Указ об увольнении директора имп. театров Н. В. Юсупова и назначении на его место гр. Н. П. Шереметева.
- Март 1 В Петербург прибыл франц. композитор и дирижер А. Парис.
- Апр. 1 К. А. Кавос получил должность дирижера придворного оркестра.
- Апр. Указ о назначении Л. А. Нарышкина главным директором имп. театров.
- Сент. 18 О. А. Козловский получил должность инспектора музыки.
- Нояб. 9 П. Шевалье назначен хореографом имп. театров и «композитором балетов».
- Композитор Д. Н. Кашин начал работу в Московском университете.
- Итал. композитор К. Поцци назначен капельмейстером Петровского театра в Москве.
- На должность балетмейстера Петровского театра принят Дж. Саломони (вместо П. Пинуччи).

II. Музыкальный театр

- 1701
Ноябрь Первый «школьный спектакль» в московской Славяно-греко-латинской академии.
- 1702 Постановка «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского.
- 1702—1706 Спектакли первого публичного театра И. Х. Кунста—О. Фюрста в Москве, на Красной площади («Комедийная 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. *Веласко и Тилла*, интермедия. Муз. Дж. Дрейера (?).
- Март 7 Там же *Пимпиноне*, интермедия. Муз. Дж. Буини или Т. Альбиони.
- Март 14 Там же *Серпилла и Байокко, или Муж-весельчак и жена-святоша*, интермедия. Муз. Дж. Орландини, текст А. Сальви (?).
- Март 28 Там же *Лидия и Иркано*, интермедия.
- Май 2 Там же *La preziosa ridicola* (Смешная жеманница), интермедия. Муз. Дж. Орландини, текст Тротти.
- Авг. 15 Там же *Astrolog* (Астролог), интермедия. Муз. Ч. Гаспарини.
- Нояб. 30 М. Имп. дворец, ит. тр. *Каландро*, ком. опера. Муз. Дж. Ристори.
- 1733
- Пб. Ит. тр. *L'impressario delle Canarie* (Импресарио с Канарских островов), интермедия. Муз. Л. Лео (?), текст П. Мегастазио.
- Там же *Пурсоньяк и Грилетта*, интермедия. Муз. Дж. Орландини или А. Хассе.
- Там же *Il vecchio avaro* (Старый скупец), интермедия.

- 1734 Пб. Ит. тр. *L'ammalato immaginario* (Мнимый больной), интермедия. Муз. Ф. Конти.
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 *Don Tabarrano и Шинтилла* (Крестьянка), интермедия. Муз. А. Хассе, текст А. Бельмуро.
- 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 *La forza dell'amore e dell'odio* (Сила любви и ненависти), опера-серия. Муз. Ф. Арайи.
Нояб. 16 Пб. *L'ortolano* (Огородник), интермедия. Муз. Дж. Буини (?).
- 1737 Янв. 29 Пб. Зимний дворец *Il finto Nino, ovvero La Semiramide riconosciuta* (Притворный Нин, или Узнанная Семирамида), опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазно.
- 1738 Янв. 29 Пб. Зимний дворец *Артаксеркс*, 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 пирушестве 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 Доротеи 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'assulo 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 жеманница), интермедия. Муз. Дж. Орландини (?)
Июль 22	Петергоф		<i>Ливьетта и Траколло</i> , интермедия. Муз. Дж. Перголези, текст Т. Мариани.
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> , балетный дивертисмент. Пост. А. Ринальди.
Июнь 16	Ораниенбаум		<i>Amor prigionero</i> (Плененный Амур), диалог. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазιο.
Дек. 18	Пб.		<i>Александр в Индии</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазιο.
1757			
Окт. 10	Пб.		<i>Il giocatore</i> (Игрок), интермедия. Муз. Дж. Перголези, П. Аулетта, Дж. Орландини и Дж. Буини.
Дек. 3	Пб. Тр. Локателли		<i>Il ritiro degli dei</i> (Убежище богов), драматическое представление с танцами. Муз. Ф. Цопписа, текст Дж. Локателли.
1758			
Нач. янв.	Пб. Тр. Локателли		<i>Lo speciale</i> (Аптекарь), опера-буффа. Муз. Д. Фискьетти, текст К. Гольдони. Пост. и муз. балетов К. Белуцци.
Февр. 14	Пб. Тр. Локателли		<i>La ritornata de 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. Локателли		<i>Il marito geloso</i> (Ревнивый муж), интермедия. Муз. Ф. Цопписа или Ругини, текст А. Дензи.
Лето	Пб. Тр. Локателли		<i>Il mondo della luna</i> (Лунный мир), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Лето	Пб. Тр. Локателли		<i>Il negligente</i> (Небрежный), опера-буффа. Муз. П. Ругини, текст К. Гольдони. Пост. и муз. балетов К. Белуцци.

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> (Покнутая Дидона), опера-сериа. Муз. Ф. Цопписа, текст П. Метастазо.
Дек. 17	Пб. Тр. Локателли	<i>Il giudizio d'Aminta</i> (Суд Амннты), опера-сериа. Муз. Ф. Цельбеля, текст Л. Лаццарони.
1759		
Янв. 29	Пб. Тр. Локателли	<i>Аркадия в Бренге</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 навыворот, или Женщины командуют), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Июль 5	М. Тр. Локателли	<i>La favola dei tre gobbi</i> (Сказка 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. Паломбы; <i>Добродетель царицы цветов</i> , балет.
Дек. 3	М. Тр. Локателли	<i>Il razzo 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>Галатей</i> , героическая пастораль. Муз. Ф. Цопписа, текст П. Метастазо.
Окт. 29	Пб.	<i>Армида и Крестьянская ярмарка, или Рекрутский набор</i> , балеты.
Дек. 13	Пб.	<i>Сироз</i> , опера-сериа. Муз. Г. Раупаха, текст П. Метастазо. Муз. балетов И. Старцера.
	Оранненбаум	<i>Semiramide riconosciuta</i> (Узнанная Семирамида), опера-сериа. Муз. В. Манфредини, текст П. Метастазо.
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. Метастазо; <i>Суд Парисов</i> , героический балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Кальцеваро.
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. Гольдо-ни; <i>Викториею венчанный победитель</i> , балет.
1762		
Июнь 3	Пб.	<i>La race degli eroi</i> (Мир героев), опера-сериа. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лаццарони (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-сериа. Муз. В. Манфредини, текст П. Метастазии; <i>Осмеянный деревенский сеньор</i> ; <i>Мечь 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>Церал и Прокрис</i> , опера. Муз. Ф. Арайн, 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-сериа. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лаццарони. <i>Аполлон и Дафна, или Возращение Аполлона на Парнас</i> , мифологический балет. Муз. И. Старцера.
1764		
Февр. 6	Пб.	<i>Ацис и Галатея</i> , мифологический балет. Муз. И. Старцера, пост. Гильфердинга.
Сент. 26	Пб. Фр. тр.	<i>Le maréchal-ferrant</i> (Кузнец), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст Ф. А. Кегана.
Сент.	Пб. Фр. тр. (?)	<i>L'arbre enchanté, ou Le tuteur dupé</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 Colinette</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'avise jamais de tout</i> (Всего не предусмотреть), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, 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. Доверня, 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. Б. Галуппи, текст П. Метастазно. <i>Любовники, спасишесь от кораблекрушения; Скульптор из Карфагена</i> , балеты-пантомимы. Муз. В. Манфредини, пост. П. Гранже и Л. Парадиза.
Сент. 26	Пб.	<i>Il re pastore</i> (Король-пастух), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст П. Метастазно; <i>Отъезд Энея, или Покинутая Дидона</i> , героический балет. Муз. Б. Галуппи, пост. Г. Анджелини.
Окт. 28	Пб.	<i>Хромой рыцарь</i> , балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердинга.
1767		
Янв. 31	Пб.	<i>Китайцы в Европе</i> , балет. Муз. (?) и пост. Г. Анджелини.
Лето	М.	<i>Le governanta astuta ed il titore sciocco e geloso</i> (Хитрая служанка и глупый ревнивый опекун), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони; <i>Александр</i> , балет-пантомима. Муз. К. В. Глюка, пост. Г. Анджелини; <i>Вознагражденное постоянство</i> , балет. Муз. В. Манфредини, пост. Г. Анджелини.
Дек. 26	М.	<i>Рождественские увеселения</i> , балетный дивертисмент. Муз. и пост. Г. Анджелини.
1768		
Апр. 21	Пб.	<i>Ифигения в Тавриде</i> , опера-сериа. Муз. Б. Галуппи, текст М. Кольтеллини.
Нояб. 29	Пб.	<i>Побежденный предрассудок</i> , большой аллегорический балет-пантомима. Муз. (?) и пост. Г. Анджелини.
	Пб. Фр. тр.	<i>Le swièr</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. Анджелини.
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. Анджелини.
Сент. 24		<i>Новые аргонавты</i> , балет. Муз. Д. Шпрингера, пост. Г. Анджелини.
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. *Love in a village* (Любовь в деревне), ком. опера. Муз. составлена из популярных арий, аранжировка Т. Арна, текст И. Бикерстаффа.
- Май 5 Пб. Англ. тр. *The maid of the mill* (Мельничиха), ком. опера. Муз. аранжирована С. Арнольдом, текст И. Бикерстаффа.
- Авг. 26 Царское Село Анюта, ком. опера. Муз. неизв. автора, текст М. Попова.
- Нояб. 11 Пб. *Антигона*, опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст М. Кольтеллини.
- Пб. *Семира*, трагический балет-пантомима. Муз. и пост. Г. Анджелини.
- Пб. *Андромеда*, героический балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. П. Гранже.
- 1773
- Сент. 29 Пб. *Амур и Психея*, опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст М. Кольтеллини.
- Нояб. 2 Пб. Смольный ин-т *La serva padrona* (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Перголези, текст Дж. А. Федерико, фр. пер. П. Борена.
- Пб. *Эней и Лавиния*, героический балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. А. Питро.
- 1774
- Янв. 31 Пб. Фр. тр. *Земира и Азор*, ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
- Апр. 24 Пб. *Армида*, опера-серия. Муз. А. Сальери, текст М. Кольтеллини.
- Нояб. 28 Пб. *Люций Вер*, опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст А. Дзено; *Юпитер и Семела*, балет. Муз. Г. Раупаха. Пост. Т. Бубликова (?).
- Дек. 8 Пб. Дворец С. К. Нарышкина *Альцеста*, опера. Муз. Г. Раупаха, текст А. П. Сумарокова; *Диана и Эндимион*, охотничий балет. Муз. Г. Раупаха (?).
- 1775
- Февр. 5 Пб. Смольный ин-т *Le sorcier* (Колдун), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст А. Гуансине.
- Июль 19 Там же *La rosier de Salency* (Избранница из Соланси), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст А. де Пезе.
- Авг. 1 » » М. Фр. тр. *Жюли*, ком. опера. Муз. А. Н. Дезеда, текст Ж. М. Монвеля.
- Сент. 2 М. Фр. тр. *L'île des foux* (Остров сумасшедших), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома.
- Окт. 23 М. Фр. тр. *Le tableau parlant* (Говорящая картина), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Л. Ансома.
- Нояб. 25 Пб. Смольный ин-т *L'amant deguise, ou Le jardinier supposé* (Передетый любовник, или Мнимый садовник), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст Ш. С. Фавара.
- Дек. 6 М. Фр. тр. *L'erreur d'un moment* (Минутное заблуждение), ком. опера. Муз. А. Н. Дезеда, текст Ж. М. Монвеля.
- 1776
- Янв. 2 Пб. Смольный ин-т *Le coq de village* (Деревенский петух), водевиль с ариями. Текст Ш. С. Фавара.
- Янв. 12 Там же *Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour* (Любозный 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>Teset и Ариадна</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджелини.
Дек. 10	Пб. Дом кн. Вяземского	<i>La serva padrona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Перголези, текст Дж. А. Федерико; <i>Пигмалион</i> , балет. Муз. гр. Стенбока. Исп.: Т. Бубликов и В. Михайлова.
1777		
Янв. 8	М. Тр. Мед-докса	<i>Перерождение</i> , ком. опера. Муз. Д. А. Зорина.
Янв. 14	Пб. Дом гр. Орлова	<i>Le nozze d'amore</i> (Брак по любви), театр. представление. Муз. Дж. Паизиелло (?).
Янв. 17	Пб.	<i>Ниттети</i> , опера-сериа. Муз. Дж. Паизиелло, текст П. Метастазно.
Февр. 25	Пб. Смольный ин-т	<i>Les pêcheurs</i> (Рыбаки), ком. опера. Муз. Ф. Госсекса, 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. по-сольство	<i>Пигмалион</i> , мелодрама. Муз. О. Куанье, текст Ж. Ж. Руссо.
Июль 28	Пб.	<i>Le maître en droit</i> (Учитель правоведения), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст П. Лемонье.
Сент. 24	Пб.	<i>Китайский сирота</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджелини (по пьесе Вольтера)
Окт. 24	Пб.	<i>Лючинда и Армидоро</i> , театр. действие. 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 Книппера	<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 Увенчанная 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. Штегермана.

Янв. 25	Там же	<i>Die Dorfdeputierten</i> (Деревенские посланцы), зингшпиль. Муз. Э. Вольфа, текст Г. Хеермана.
Янв. 26	Пб.	<i>Ахилл на Скиросе</i> , опера-сериа. Муз. Дж. Паизнелло, 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 «Блезу-сапожнику» М. Ж. Седена).
Февр. 9	Там же	<i>Der Kaufmann von Smyrna</i> (Купец из Смирны), зингшпиль. Муз. К. Штегмана или Ф. Холли.
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. Холли, текст К. Гениша.
Февр. 18	Там же	<i>Эраст и Лючинда</i> (в ориг.: Сильвен), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля, нем. пер. И. Эшенбурга.
Апр. 13	Там же	<i>Das verstellte Kammermaedgen</i> (Служанка-притворщица), ком. опера. Муз. Г. Латилла, текст Дж. Барлоччи.
Май 20	Там же	<i>Lottchen am Hofe</i> (Лотхен 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 Mufti, oder Die zwey 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> (Непрошенные 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 Мед-докса	<i>Прикащик</i> , «драматическая пустельга с голосами». Муз. Ф. Дарси, 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. Паизнелло, 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 constanza</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> (Гостиница), опера-буффа. Муз. Дж. Гаццаниги, текст Дж. Бертати.
	М. Т-р Мед-докса	<i>Розана и Любим</i> , «драмма с голосами». Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николаева.
1779		
Янв. 11	М. Т-р Шереметева	<i>Башмаки золотистого цвета</i> (Les souliers mordorés), ком. опера. Муз. А. Фризери, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Янв. 20	М. Т-р Мед-докса	<i>Мельник-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 Разбушевавшийся 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. Паизиелло, текст Дж. Бергати.
Февр. 7	М. Т-р Шереметева	<i>Художник, влюбленный в свою модель</i> (Le peintre amoureux de son modèle), ком. опера. Муз. Э. Р. Дюни, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Апр. 14	Пб. Нем. т-р	<i>Die Jagd</i> (Охота), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Апр. 21 (?) Апр.	Пб. М. Т-р Мед- докса	<i>Дон Фальконе</i> , интермедия. Муз. Н. Йоммелли. <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. Паизиелло, текст П. Мегастазно.
Июнь 28	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Сестры-соперницы</i> (Les sœurs rivales), ком. опера Муз. Р. Дебрасса, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Июнь 29	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Испытание дружбы</i> (L'amitié à l'épreuve), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ш. С. Фавара, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
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. Паизиелло, 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 Мед- докса	<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 burlesco</i> (Ворчливый муж), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Касты.
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. Бергати.
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 tonnelier</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 Мед- докса	<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. Паизиелло (придворный спектакль по случаю встречи Екатерины II с австр. императором Иосифом II).
Май 27	Могилев	<i>La Frascatana</i> (Фраскатанка), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Ф. Ливиньи.
Май 29	Могилев	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Бертати.
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. Дезеда, 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. Николева.
Июль 26	М. Воксал	<i>Несчастье от кареты</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжнина.
Лето	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский</i> , опера-пастораль. Муз. составлена из фр. ком. опер, текст В. Колычева.
		<i>Гулянье, или Кусковский садовник</i> , ком. опера. Муз. И. Керцелли, текст В. Колычева.
Окт. 11	Пб. Вольный т-р	<i>Le industrie amoureuse</i> (Любовные ухищрения), опера-буффа. Муз. Б. Оттани, текст Дж. Бертати.
		<i>Изобличенный колдун, или За безделку ссора</i> , ком. опера.
Нояб. 5	М. (?) Т-р Шереметева	<i>Колония, или Остров любви</i> , опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Нояб.	Пб. Смольный ин-т	<i>Les trois fermiers</i> (Три фермера), ком. опера. Муз. А. Н. Дезеда, текст Ж. М. Монвеля.
Нояб. 24	Пб.	<i>Храм общей радости</i> , придворный спектакль с музыкой Ф. Торелли и В. А. Пашкевича, текст Дж. Бригонци.
Нояб. 25	Пб.	<i>Алкид на распутье</i> , опера-серия. Муз. Дж. Паизиелло, текст П. Метастазо.
Дек. 6	Пб. Вольный т-р	<i>Розана и Любим</i> , драма с голосами. Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николева.
Дек. 30	М. Петров, т-р	<i>Школа колдовства</i> , балет-пантомима. Муз. И. Старцера и Л. Парадиза (?), пост. Л. Парадиза.
Дек. 30	М.	<i>Матросские шутки</i> , ком. опера. Муз. С. Жоржа (Георге), текст «любителя литературы» (П. И. Фовизина?).
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Колокольчик</i> (La clochette), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. А. Левшина или В. Г. Вороблевского.
1781		
Янв. 17	Пб. Вольный т-р	<i>Дон Жуан</i> , балет. Муз. К. Каноббио, пост. Ф. Розетти.
Янв.	Пб. Нем. т-р	<i>Медяк</i> , мелодрама. Муз. И. Бенды, текст Ф. В. Готтера.
Февр. 3	Пб. Вольный т-р	<i>Мельник, 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. 13	Пб. Смольный ин-т	Сильвен, 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. Паизиелло, 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. Дорвиньи.
Дек. 8	Пб. Ит. тр.	<i>La nozze 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 Пб.	<i>Лауретта</i> , ком. опера. Муз. Ж. Мсро, текст Мальцевля.
1782		<i>Il curioso indiscerto</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. Паизиелло, текст Дж. А. Федерико.
Апр. 13	Пб. Вольный т-р	<i>Щастие от приезда господина, или Награжденное усердие земледельцев</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. Паизиелло, 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. Фрейлиха, текст С. К. Вязмитинова.
Май 3	Там же	<i>La finta amante</i> (Мнимая любовница), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Б. Касти (?).
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. Паизиелло, 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 непременных 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 Siviglia, ovvero La precauzione inutile</i> (Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, 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>Тиза</i> , малая опера.
Окт. 25	Там же	<i>Il finto pazzo per amore</i> (Мнимый 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. Мармонтеля.
Нояб. 24	Пб.	<i>Орфей и Эвридика</i> , опера К. В. Глюка, текст Р. Кальцабиджи.
Дек. 4	Пб. Смольный ин-т Кусково. Т-р Шереметева	<i>La belle Arsène</i> (Прекрасная Арсена), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Ш. С. Фавара.
	Нижний Новгород	<i>Два сильфа</i> (Les deux sylphes), ком. опера. Муз. М. А. Дезожье, текст Б. Имбера, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
		<i>Негрусов, 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. Зорина.
Февр. 22	Там же	<i>Два скупых</i> (Les deux avares), 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>Боцар</i> (Le tonnelier), 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. Паизиелло, текст К. Гольдони.
Окт. 25	М. Петров. т-р	<i>Санктпетербургский гостиный двор</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Нояб. 5	Там же	<i>Деревенская простота, балет</i> . Пост. Ф. Морелли (?).
Нояб. 15	Там же	«Новый большой балет Ф. Морелли, состоящий из охотников и пастушек, 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 Счастливый игрок), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст Дж. Петроселлини.

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. Булланда (?), текст Я. Б. Княжнина.
Февр. 2	М. Воспит. дом	<i>Морские разбойники, или Арлекин, сделавшийся счастливым в невольничестве</i> , пантомима; <i>Венера и Адонис</i> , балет.
Апр. 27	М. Петров. т-р	<i>Счастливей и несчастливый фонтан</i> , балет. Пост. Дж. Саломони.
Май 19	М. Воксал	<i>Кузнец</i> (Le maréchal-ferrant), ком. опера. Муз. А. Филлidora, 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 Колас</i> , ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. М. Сушковой.

Лето	Царское Село	<i>La dama imitagionaria</i> (Мнимая дама), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст П. А. Вальякка.
Нояб. 2	М. Петров. т-р	<i>La fée Urgèle, ou Ce que plaît aux dames</i> (Фея 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 Dorffjahrmarkt), ком. опера. Муз. Й. Бенды, текст Ф. В. Готтера, 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>Анетта и Любен</i> , ком. опера. Муз. Б. Блеза, 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 элоквенции</i>), ком. опера. Текст И. 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.: Три султанши), 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. Панзиелло, текст Н. Э. Фрамерн, пер. с ит. И. А. Крылова.
	Пб.	<i>Сбитенщик</i> , ком. опера. Муз. А. Булландта, текст Я. Б. Княжнина.
ок. 1784	Пб.	<i>Gli amanti consolati</i> (Утешенные любовники), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти.
1785		<i>La comadina 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 taitière</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 cadî diré</i> (Обманутый кади), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Ж. А. Лемонье.
Янв. 18	Там же	<i>Отмищенный 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 безделку 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 благодеяние</i> , балет. Пост. И. Шваба.
Сент. 22	Там же	<i>Санхо-Панса губернатором в острове Баратарии</i> (Sancho Pança dans son île), ком. опера. Муз. Ф. А. Филндора, текст А. Пуансине, пер. с фр. В. А. Левшина.
Окт. 1	Там же	<i>Беглец</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (по опере Монсиньи?).
Окт. 19	Пб. Каменный т-р	<i>Изобличенный колдун, или За безделку ссора</i> , опера с хорами и балетами.
Нояб. 9	М. Петров. т-р	<i>L'amor notaio</i> (Любовь нотариуса), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти (?).
Нояб.	М. Т-р Шереметева	<i>I finti eredi</i> (Мнимые наследники), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст Дж. Бертати.
	Пб.	<i>Любовь между оружия, или Женщина, подговаривающая воинов к любви</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
	Пб. Рус. тр.	<i>Браки самнитян</i> (Les mariages Samnites), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст В. Розуа, пер. с фр. В. Г. Вороблевского (?).
	Пб. Ит. тр.	<i>L'amore artigiano</i> (Любовь ремесленника), опера-буффа. Муз. К. Каноббио или Ф. Гассмана, текст К. Гольдонни.
1785(?)		<i>Прекрасная Арсена</i> (La belle Arsène), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Ш. С. Фавара, пер. с фр. С. Н. Сандунова.
ок. 1785	Пб.	<i>Fra i due litiganti, il terzo gode</i> (Двое ссорятся, третий радуется), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст К. Гольдонни.
после 1785	Кусково. Т-р Шереметева Там же	<i>Двойное превращение</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджолини.
	Там же	<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.
1786	Там же	<i>Панурге на острове Фонарей</i> (Panurge dans l'île des lanternes), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри.
Янв. 14	М. Петров. т-р	<i>Эхо и Нарцисс</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
Янв. 15	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Панурге на острове Фонарей</i> (Panurge dans l'île des lanternes), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри.
Февр. 9	М. Петров. т-р	<i>Щастливая тonya</i> , ком. опера. Муз. М. Стабингера, текст Д. П. Горчакова.
Февр. 13	Там же	<i>Армида и Ринальдо</i> , опера-сериа. Муз. Дж. Сарти, текст М. Кольтеллини.
Февр. 16	Там же	<i>Оставленная Дидона</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджолини (?).
Апр. 19	Пб. Каменный т-р	<i>Любовь Эльмиры и Томира</i> , балет.
		<i>Варзина, или Награжденная верность</i> , «трагический балет». Пост. Ф. Морелли (?).
		<i>Февей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.

Апр. 22	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Февей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
Май 14	М. Петров. т-р	<i>Торжество гонимой неверности</i> , балет.
Июнь 3	Там же	<i>Деревенский праздник</i> , балет.
Июнь 28	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Февей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
Июнь (кон.)	Павловск	<i>La fête du seigneur</i> (Празднество сеньора), ком. опера. Муз. Д. С. Бортиянского, 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. Приодана, текст Б. Давеня, пер. с фр. В. А. Левшина.
Сент. 22	Там же	<i>Генрих IV</i> , опера. Муз. Ж. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, 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. Сарти, 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. Бортиянского, 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. Юравиенко, текст Г. Р. Державина.
Нояб. 27	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Новгородской богатырь Боеслаевич</i> , ком. опера Муз. Е. И. Фомниа, текст Екатерины II.
Нояб. 27	М. Петров. т-р	<i>Ацис и Галатея</i> , «пастуший 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. Тевеса, текст И. А. Крылова.
	Пб. (?)	<i>Хлор-царевич, или Роза без шипов</i> , ком. опера. Текст Д. Хвостова.
	Пб. Ит. тр.	<i>La sciola 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 или нач. 1787	Пб. Ит. тр.	<i>L'amor constante</i> (Постоянная любовь), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы.
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Армида</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
1787		
Янв. 11	М. Петров. т-р	<i>Похождение Телемака</i> , балет. Муз. Евсташно, пост. Ф. Морелли.
Янв. 25	Там же	<i>Мельники, или Молодой влюбленный офицер</i> , балет,

Янв. 27	Там же	<i>Сбитеньщик</i> , ком. опера. Муз. А. Булландта, текст Я. В. 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. Паизнелло, текст Дж. В. 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. Булландта, текст М. М. Хераскова.
Июль 2	Там же	<i>Александр и Компасне</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. Филидора, пер. с фр.
Июль 7	Там же	<i>Дезертир</i> , балет. Пост. Ш. Ле Пика.
Сент. 23	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Храброй и смелой витязь Ахридеишь</i> (вариант назв.: <i>Иван Царевич</i>), ком. опера. Муз. Э. Ванжуры, 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. Бортнянского, текст Ф. Г. Лаферьера.
Окт. 17	М. Петров. т-р	<i>Женищина-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. Паизнелло, текст Дж. А. Федерико, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Нояб. 8	Пб. (?)	<i>Ямщики на подставе, или Изреще невзначай</i> , ком. опера. Муз. Е. И. Фомина, текст Н. А. Львова.
Дек. 20	М. Петров. т-р	<i>Пигмалион и Галатей</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. Монсиньи, 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 и Л. Т. Чуди.
	М. (?)	<i>Дидона</i> , опера-серна. Муз. Н. Пиччинни, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
		<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. Чимарозы, текст Ф. Моретти.
Февр. 27	М. Т-р П. М. Волконского	<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. Казелли (?).
Май 21	М. Воксал	<i>Цыганка</i> , ком. опера. Муз. А. Булландта (?).
Июнь 11	Там же	<i>Нанета и Лука</i> (<i>Nanette et Lucas, ou La paysanne curieuse</i>), ком. опера. Муз. Д'Эрбена, текст Н. Э. Франкмера, 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. Филидора, текст А. Пуан- сине, пер. с фр. В. А. Левшина. <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. Пиччинни, пер. с ит. В. Г. Вороблевского. <i>Аптекарь и доктор</i> (<i>Der Apotheker und der Doktor</i>), зингшпиль. Муз. К. Дитгерсдорфа, текст Г. Степа- ни, пер. с нем. Ф. Розанова.
Окт. 19(?)	Пб. Т-р Эр- митаж Кусково, Т-р Шереметева М. Петров. т-р	
1789		
Янв. 1	М. Петров. т-р	<i>Двойное превращение, или Веселой бабшачник</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. Княжни- 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 героиня</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. Дмитревского.
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. Дмитревского.
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. Дмитрев- ского.
Июнь 29	Там же	<i>Притворно сумасшедшая</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Я. Б. Княжнина.
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. Дмитревского.
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>Дялино древо, 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. Дмитрев- ского.
Сент. 6	Там же	<i>Владисан</i> , трагедия с хорами. Текст Я. Б. Княжни- 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. Дмитревского.
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. *Рыбаки* (Les pêcheurs), ком. опера. Муз. Ф. Госсекка, текст А. Н. де Ласалья, пер. с фр. В. А. Левшина.
- Нояб. 9 Пб. Каменный т-р *Ариадна и Бахус*, балет. Муз. К. Каноббио, пост. Дж. Канциани.
- Нояб. 23 Пб. Дом А. С. Строганова *Нина, или Безумная от любви*, ком. опера. Муз. Н. М. Далейрака, текст Б. Ж. Марсоллье (любовельский спектакль).
- 1789 (?) Пб. *Два барона* (I due baroni di Rocca Azzugga), ком. опера. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы, пер. с ит. В. М. Черникова.
- 1790
- Янв. 7 Пб. Т-р Эрмитаж *Песнолюбие* (вариант назв.: *Меломания*), ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст А. Храповицкого.
- Июль 17 Пб. Дерев. т-р *Ложный лорд* (Le faux lord), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст Дж. М. Пиччинни, пер. с ит. *Севильский цирюльник, или Бесплезная предосторожность* (Il barbiere de Sevilla), опера-буффа. Муз. Дж. Паиззелло, текст Дж. Петроселини по комедии Бомарше, пер. с ит. И. Виена.
- Авг. 16 *Деревенская картина, или Хитрость деревенских любовников*, балет.
- Сент. 11 М. Петров. т-р *Нина, или Безумная от любви*, ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Б. Ж. Марсоллье, пер. с фр. В. Г. Вороблевского (?).
- Сент. 17 Кусково. Т-р Шереметева *Купидон-пустынник* (L'amour ermite), «анакреонтическая комедия с хорами, ариями и балетами» неизв. автора, пер. с фр.
- Сент. 22 М. Петров. т-р *Начальное управление Олега*, историческое представление с хорами и балетами. Муз. К. Каноббио, В. А. Пашкевича и Дж. Сарти, текст Екатерины II.
- Окт. 22 Пб. Т-р Эрмитаж; Каменный т-р *Обманутый Арлекин*, балет.
- Окт. 27 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.
- Нояб. 6 Пб. Дерев. т-р *Любовники, покровительствуемые Дианою*, балет.
- Нояб. 12 М. Петров. т-р
- Нояб. 27 М. Петров. т-р
- 1791
- Янв. 16 Пб. Т-р Эрмитаж *Федул с детьми*, ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера и В. А. Пашкевича. Текст Екатерины II и А. В. Храповицкого.
- Янв. 23 М. Петров. т-р *Несчастные супруги, или Счастливая встреча*, балет-пантомима. Муз. М. Стабингера, пост. Ф. Морелли.
- Апр. 21 Там же *Деревенская забава*, балет.
- Май 14 Пб. Каменный т-р *Венецианская ярманка* (La fiera di Venezia), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. Боккерини, пер. с ит. И. Виена.
- Июнь 8 М. Воксал *Анюта и Любим* (возм., в ориг.: 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 *Пирамо и Тизбе*, трагический балет. Муз. К. Каноббио, пост. Дж. Канциани.
- Дек. 7 Пб. *Пигмалион*, мелодрама. Муз. Й. 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 Эр-митаж	<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. Личарди».
Февр. 2	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Как проживешь, так и прослынешь</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Февр. 6	М. Петров. т-р	<i>Дианино 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>Взятие Очакова</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Июнь 20	М. Воксал	<i>Колокольчик</i> (<i>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</i> (<i>L'avaro deluso</i>), опера-буффа. Муз. А. Саккини, текст А. Андрен, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Дек. (кон.)	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Покинутая Дидона</i> , «трагический балет». Муз. В. Мартин-и-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
1793		
Нач. года	Пб. Т-р Эр-митаж	<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</i> (<i>Il falegname</i>), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы, пер. с ит.
Июнь 19	Там же	<i>Обвороженное дерево, или Обманутый опекун</i> (<i>L'arbre enchanté, ou Le tuteur duré</i>), ком. опера. Муз. К. В. Глюка, текст Ж. Ваде, пер. с фр.
Сент. 23	Пб. Т-р Эр-митаж	<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 Kaerppchen</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. Сабини.
Янв. 26	Там же	<i>Несчастное приключение Генриетты и Дениса от своего путешествия</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.

Февр. 13	Там же	<i>Пигмалион</i> , мелодрама. Муз. Й. Бенды, текст Ф. В. Готтера (по Руссо), пер. с нем. В. И. Майкова.
Май 14	М. Воксал	<i>Обманутый кади</i> (<i>Le cadì duré</i>) ком. опера. Муз. П. А. Моксиньи, текст Ж. А. Лемонье, пер. с фр.
Май 16	М. Петров.	<i>Венера, помогающая дружеству</i> , балет.
Авг. 20	т-р Пб. Таврич. дворец, фр. тр.	<i>Камилла, или Подземелье</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Сент. 14	М. Петров. т-р	<i>Колония, или Новое селение</i> (<i>La colonie</i>), ком. опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. А. В. Храповицкого.
Сент. 24	Там же	<i>Нечаянное благополучие от огня и бури</i> , балет.
Окт. 6	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Мнимые философы</i> (<i>I filosofi immaginari</i>), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Бертати, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
ок. 1794		
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Аземия, или Дикари</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст А. де ля Шабосьера, пер. с фр. В. А. Левшина.
	Пб. Т-р Эр- митаж (?)	<i>Il credulo</i> (Легковерный), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. М. Диодати.
	Пб. (?)	<i>Джаннина и Бернардоне</i> , опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Ф. Ливиньи.
	Пб. Т-р Эр- митаж	<i>La modista raggiratrice, ossia La scuffiara</i> ⁸ (Модистка-обманщица, или Чепечница), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Б. Лоренци.
	М. Т-р И. Ко- лычева	<i>Три свадьбы вдруг, или Как аукнется, так и откликнется</i> , ком. опера. Муз. Ф. Керцелли, текст А. Желтова.
1794 или 1795	Пб. (?)	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Б. Лоренци.
1795		
Янв. 11	М. Петров. т-р	<i>Обкраденный скупой</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Янв. 21	Там же	<i>Притворно сумасшедшая</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Я. Б. Княжнина.
Янв. 24	Пб. Дерев. т-р, фр. тр.	<i>Les deux petits Savoyards</i> (Два маленьких савояра), ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Февр. 2	Пб. Камен- ный т-р	<i>Gli Zingari in fiera</i> (Цыганская ярмарка), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Паломбы.
Февр. 9	Пб.	<i>Il matrimonio segreto</i> (Тайный брак), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Бертати.
Февр. 5	М. Петров. т-р	<i>Орфей</i> , мелодрама, «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 С.-Петербурге с отменною благосклонностью».
Февр. 9	Пб. Камен- ный т-р	<i>L'impresario in angustie</i> (Импресарио в нужде), опера-буффа. Муз. Д., Чимарозы, текст Дж. М. Диодати.
Апр. 12	Пб. Т-р Эр- митаж	<i>L'Italiana in Londra</i> (Итальянка в Лондоне), интермедия. Муз. Д. Чимарозы.
Апр. 15	Пб. Дерев. т-р	<i>Деревенский маркиз</i> (<i>Il marchese villano</i> ; вариант назв.: <i>Крестьянин-маркиз</i>), опера-буффа. Муз. Л. Карузо, текст П. Кьяри, пер. с ит. В. А., Левшина

Апр. 19	М. Петров. т-р	<i>Редкая вещь</i> (Упа cosa гага), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитревского.
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 sprazzacampio principe), опера-буффа. Муз. М.-А. Портогалло, текст Дж. М. Фоппа, пер. с ит. И. А. Дмитревского.
Июль 22	Останкино. Т-р Шереметева	<i>Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила</i> , опера. Муз. О. А. Козлопского, 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> (Меломанья), 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. Маллиновского.
Окт. 3	Там же	<i>Купидоновы забавы, или Влюбленный прикащик</i> , балет.
Окт. 9	Пб. Т-р Эрмитаж ит. тр.	<i>La pastorella nobile</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>Федул с детьми</i> , ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера и В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
ок. 1795	Пб. Т-р Эрмитаж. фр. тр. Литвиново. Т-р В. И. Щербатова Пб. Т-р Эрмитаж, ит. тр. Там же Там же	<i>Les Chinois</i> (Китайцы), ком. опера. Муз. Дж. Салетти, текст Ш. С. Фавара. <i>Молодые поскорее старых могут обмануть</i> , лирическая комедия с музыкой И. Керцелли, текст В. А. Левшина. <i>L'amor contrastato, ossia La molinara</i> (Любовь с препятствиями, или Мельничиха), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Паломбы. <i>La villanella rapita</i> (Похищенная крестьянка), опера-буффа. Муз. Ф. Бианки, текст Дж. Бертати. <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 Баярда, или Рыцарь

			без страха и упрека), ком. опера. Муз. М. С. Шампейна, текст Ж. М. Монвеля.
Февр. 12	Пб. Т-р Эр-митаж		<i>Мартовские свадьбы</i> , «геронко-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 султани</i> , балет. Пост. Ф. Морелли. <i>Обманутый деревенский доктор</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Февр. 26	Пб. Дерев. т-р		<i>Смешное с полезным, 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: Остров сумасшедших; L'île des foux), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни.
Май 15	Пб. Дерев. т-р		<i>Сумасброды, или Рыбачка</i> (La bella pescatrice), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дзини, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Май 19	Пб. Каменный т-р		<i>Благодетельный грубиян</i> (Il burbero di buon cuore), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. Виена.
Июнь 7	Там же (?)		<i>Нина, или От любви сумасшедшая</i> (Nina, ossia La razza her amore), опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Б. Лоренци (?) по комедии В. Ж. Марсье, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
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> (Мечтатели), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст Дж. Бергати.
Сент. 1	Пб. Т-р Эр-митаж		<i>Пальмира, царица Персидская</i> , героико-комическая драма. Муз. А. Сальери, текст Дж. де Гамерра.
Сент. 16	Пб. Каменный т-р		<i>Le pozze compestri</i> (Сельские свадьбы), опера-буффа. Муз. Дж. Николлини.
Сент. 24	М. Петров. т-р		<i>Башмачник и бочар</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Окт. 12	Пб. Каменный т-р		<i>Дидона</i> , опера-серия. Муз. Дж. Паизиелло, текст П. Метастазно.
	Пб. (?)		<i>Любовь с наградой</i> , ком. опера.
	с. Ясное. Т-р Д. Е. Столыпина		<i>Оленька, или Первоначальная любовь</i> , ком. опера. Муз. О. А. Козловского, 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. Гонзаги.
Июнь 29	Павловск		<i>Le quiproquo, ou Le volage fixé</i> (Недоразумение, или Постоянное непостоянство), ком. опера. Муз. Ф. А. Филлидора, 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> (Благородная пастушка), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дзини.
Сент. 1.	Там же		<i>Нина, или От любви сумасшедшая</i> , опера-буффа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Б. Лоренци (?), пер. с ит. И. А. Дмитриевского.

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. Далейрака, 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. Астаритты, 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. Далейрака.
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. Мартини-и-Солера (?).
Янв. 16	Пб. Каменный т-р	<i>Араб</i> (II того), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. де Гамерра.
Апр. 9	Пб. Каменный т-р, ит. тр.	<i>I due supposte conti, ossia Lo sposo senza moglie</i> (Два мнимых 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. Зейлер, пер. с нем. И. Янковича.
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. Паизиелло.
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>Счастливое 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. Фр. тр.	<i>Ариадна на о. Наксос</i> , лирическая драма. Муз. Ж. Ф. Эдельмана, текст П. Л. Моленя.
Сент. 9	Там же	<i>L'épreuve 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. Далейрака, текст Ж. Б. Раде.

Окт. 11	Пб. Т-р Эр-митаж, фр. тр.	<i>Рауль Сиңья Борода</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Окт. 16	Там же » »	<i>Ambroise, ou Voilà ma journée</i> (Амбруаз или Вот мой день), ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Окт. 25	Там же	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 28	М. Петров. т-р	<i>Орфей и Эвридика</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Нояб. 4	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Андромеда</i> , опера-серия. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
Нояб. 15	М. Петров. т-р	<i>Трубочист князь и князь трубочист</i> (в орг.: <i>Lo srazzasapino grincire</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-серия. Муз. Дж. Паизиелло, текст А. Сальви.
	Там же » »	<i>I due gobbi</i> (Двое горбатых), опера-буффа. Муз. М. Портогалло, текст К. Маццини.
	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. Пинуччи.
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. Мартин-и-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. Молена.
Февр. 15	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Александр</i> , опера-серия. Муз. Ф. Гиммеля, текст Ф. Моретти.
Февр. 18	Пб. или Гатчина	<i>Le prisonnier, ou La ressemblance</i> (Пленник, 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. Жиллярда.
Апр. 30	Там же	<i>Камилла, или Подземелье</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Май 4	М. Петров. т-р	<i>Дезертер, или Беглой солдат</i> , драма с музыкой. Муз. П. А. Монсини, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. А. Ф. Малиновского.
Июнь 12	Там же	<i>Три боини соперницы, или Двойкой суд Парисов</i> , лирическая комедия с хорами и балетами. Муз. К. Ж. Ф. Проппака, балеты Дж. Саломони, текст П. А. Пинса, пер. с фр.
Июль 17	М. Воксал	<i>Тайна (Le secret)</i> , ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глинки.
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-сериа. Муз. Дж. Сарти, 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 double 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. Б. Раде и П. И. Барре, 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>Жокей, 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. Булландта, текст К. Дамского.
	Пб. Т-р Эр- митаж (?)	<i>Индийская семья в Англии</i> , опера. Муз. Дж. Сарти, 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 Москве.
1731		
Март 30	М. Имп. дво- рец	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 заключения 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 ки. Гагарина	Концерты «по средам по итальянскому, аглинскому и голландскому манеру».
1750		
Июнь 24	Петергоф	Концерт с участием итал. певцов К. Компасси и Н. Гарани.
	Пб.	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. Мадониса, Д. Далольо, И. Гюбнера, И. Вильде.
1756		
Май-июнь	М. Нем. сло- бода	Концерты в доме Лицкиной.
1757		
Июль 6 или 7	Ораниенбаум	Исп.: <i>Urania vaticante</i> (Пророчество Урании), кантата с хором Ф. Арайи.
Дек. 9 (?)	Ораниенбаум	Исп.: <i>Jupon secourable</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. Цопписса, текст Дж. Локателли.
1764		
во время поста	Пб. Люте- ранская цер- ковь	Исп.: <i>Пассионы</i> Г. Ф. Телемана.
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. Имп. 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. Имп. 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. Бярятинского	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 Панелопуля	«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 гармоник.
Окт. 6	Пб. Дом Демутта	Концерт итал. скрипача Ч. Кормьера.
Дек. 21	М. Т-р на Знаменке	Концерт Ч. Кормьера.
1775		
Апр. 1,4	М. Дом гр. Сиверса	Исп. песен К. Х. Грауна в сопровождении гармоник.
Апр. 16	Пб.	Концерт с участием итал. певцов Кнарн 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 на
- Март 5 Пб. Дом гр. Воронцова Исп.: Salve Regina, оратория И. А. Хассе.
- Март 8 Там же Исп.: La Passione di Giesú Cristo, оратория Н. Помелли.
- 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 Бобровского, певицы Гаук. Исп.: клавикордный концерт [Ф. Э.] Баха, итал. арии, 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* (Израильтяне на горе Орсеб), оратория Л. А. Пезибля (итал. певицы).
- 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».
- 22
- Март 15 Там же «Музыкальный концерт».
- Март 19, 26 Пб. Дворец Потемкина Духовные концерты. Организатор — А. Лолли. Во втором из них исп.: кантата и арии из опер Дж. Панзелло; 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. Маттеи.
Март 29	Пб. Нем. т-р	Исп.: <i>Abraham auf Moria</i> (Авраам на Морин), 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 Горещкого, клавесиниста Э. Пулло и гобоиста 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 И. Керцелли, М. Керцелли, А. Сартори, А. Дили 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 Саланси» 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. Паизиелло.
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 Шербачева	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	Т-р Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт скрипача Д. А. Фишера и контрабасиста И. Кемпфера.
Окт. 3	Пб. «Перкинов дом»	Концерт швед. придворного музыканта И. Г. Заара (скрипач и певец).
Окт. 27	Пб. Вольный	Концерт нем. скрипача Х. Хенселя и фаготиста А. Булландта (в оперном спектакле).
Нояб. 10	Т-р	Концерт скрипача А. Лолли (в спектакле).
Дек. 10	Пб. Т-р у Летнего сада	

1783

Янв. 3	Пб.	Исп.: <i>Иевфай</i> , итал. кантата.
Янв. 14	Пб. Вольный	Исп.: <i>Ариадна на Наксосе</i> , мелодрама И. Бенды (дирижер А. Булландт).
Март	Т-р Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>La Passione di Giesu Cristo</i> . Муз. Дж. Паизиелло, текст П. Метастазιο.
Март 12	Пб. Вольный	Исп.: <i>Иосиф Узнанный</i> , кантата. Муз. А. Прати, текст П. Метастазιο.
Март 12	Т-р 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.	«Духовный концерт». Исп.: псалмы и молитвы на тексты М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова. В концерте принимали участие итал. певцы А. Орсиньи и А. Беччи.
Март 25	Там же	Концерт итал. скрипача Дж. Альбетрацци.
Март 26	Пб. Вольный	Концерт придворного камер-музыканта, виолончелиста Д. Бахмана.
Март 26	Т-р	Исп.: <i>Betulia liberata</i> (Освобожденная Ветилуя), оратория. Муз. М. Стабингера, текст П. Метастазιο.
Апр. 2, 9	М. Петров. т-р	
Апр. 8	Там же	Концерт певца Жоранфи и «других виртуозов».
Апр. 17	Пб. Вольный	Концерт нем. виолончелиста Гринвиха (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.	Концерт франц. скрипачки М. Сирмен.
Февр. 21	Т-р Пб. Каменный т-р	Концерт нем. композитора И. Ф. Клефлера, при участии кларнетиста И. Бера. Исп. «Музыкальное сражение» Клефлера для хора и оркестра.
Февр. 25	М. Петров.	Концерт И. Х. Фирнгабера, при участии скрипача Лидерса. Исп. сочинения Фирнгабера «на английском фортепиано с фаготом, кларнетом и флейтою».

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. Паизиелло.
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 клавесиниста и певца А. Б. Сартори. Исп.: «новый клавикордный концерт и 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 виолей д'амур; концертная симфония и арии.
Март 26	М. Петров. т-р	Концерт певицы Л. Тоди.
Март 28	Там же	Концерт 9-летнего М. Демаре.
Апр. 9	Там же	Концерт кларнетиста И. Бера с участием певицы Н. Соколовской и 11-летнего скрипача Козлова. Исп.: два концерта для кларнета И. Бера, арии и скрипичный концерт И. Яриовича.
Апр. 13	Там же	Концерт певицы Л. Тоди.
Апр. 13	Пб. Дворец Потемкина	Исп.: <i>Gospodi, 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. ария Дж. Астаритты.
Сент. 6	Пб.	Первый концерт Музыкального общества.
Окт. 27	Пб. Каменный т-р	Концерт Дж. Кательди (флейта) при участии итал. певцов А. Давиа, Г. Жермолли и П. Маццони.
1786		
Март 8	М. Петров. т-р	Исп. оратория М. Стабингера (<i>Юдифь</i>). Исполнители: Дж. Кательди, 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. Аничков 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. Давиа, П. Маццони, Дж. Бернуччи.
Дек. 14	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Сартори при участии М. Демаре (фортепиано), И. Фаццуса (виолончель), Тимлера (гобой), Опица (валторна) и певцов Н. Соколовской и А. Сартори.
Дек. 15, 22	Пб. Аничков дом	Концерты флейтиста Гартмана; второй — с участием певцов Г. Жермолли 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. Жермолли и клавесинист Минарелли.
Дек. 28	Там же	Концерт нем. пианиста И. А. Штейна («богенгаммерово фортепиано»).
	Пб.	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 «Женидьбы Фигаро» Моцарта.
Февр. 15, 24	Там же	Концерт гобоиста 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 гобоиста 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, певиц Н. Соколовской и Дж. Катальди, гобоиста 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. клавесиниста 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».
Кон. 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. т-р	Концерт итал. певца-кастрата Барберини с участием его ученика, других музыкантов, оркестра.
Март 7	М. Благородный клуб	Концерт.
Март 15	М. Петров. т-р	Концерт виолончелиста и клавесниста Ф. Далль'Окка, с участием певца М. Зубова, хора и оркестра.
Март 16	М. Редут	Концерт для членов Редута.
Март 17	М. Петров. т-р	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 пением 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. т-р	Концерт арфиста Гартмана.
Апр. 6	Пб. Зал Люона	Концерт Г. И. Фоглера («Инструментальный концерт в изображениях»).
Май 20 или 22	М. Петров. т-р	Концерты виолончелиста Н. Зигмундовского.
Июнь 6	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. т-р	Концерт клавесниста Ф. Далль'Окка.
Февр. 27	М. Благородный клуб	Первый концерт из серии еженедельных концертов во время великого поста.
Март 1	М. Петров. т-р	Начало еженедельных концертов для членов Редута.
Март 2	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. Гатони (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. Гаттони, А. Сольци и Барберини, органист А. Евсташио, оркестр из 120 музыкантов и хор певчих.
Сент. 1	Пб.	Первый из концертов в Музыкальном клубе.
1790		
Февр. 11	М. Петров. т-р	Концерт Ф. Далль'Окка («клавцимбалы») и 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. Стабингера.
Февр. 24	Пб. Зал Лиона	«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. Керцелли.
Март 17	М. Редут	Концерт композитора Д. Кашина с участием его ученика певца Н. Матвеева и оркестра Г. И. Бибикова. Исп.: увертюра и фортепианный концерт Д. Кашина и «арии лучших сочинителей музыки».
Сент. 7	Пб.	Открытие концертного сезона Музыкального клуба.
Окт. 9	Пб. Зал Лиона (Аничков дом) Пб.	Концерт пианистки Шульц. Исп.: концерт для фортепиано Моцарта и концерт собственного сочинения. Исп.: <i>La deità benefica</i> (Благодетельное божество), кантата. Муз. В. Мартин-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 клавесиниста 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.	Концерт нем. виолончелиста К. Гека.
Март 30	Т-р Там же	Концерт Дж. Сартти с участием музыкантов и певцов гр. В. Г. Орлова, Н. П. Шереметева, кн. П. М. Волконского и Г. И. Бибикова 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. Чимарозы, 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. Пиччини.
1792		
Янв. 19, 26	М. Дом Салтыкова	Концерты по подписке Бауера и Геке.
Февр. 9	Пб.	Исп.: <i>Слава в вышних богу</i> , оратория Дж. Сартти.
Янв.	М. Петров.	Концерт из сочинений М. Стабингера. Исп.: Симфония с рондо под названием «Приятное удивление»; «Орфей, проходящий через ад для сыскания Эвридикы», с речитативами, ариями и хорами; «Взятие Измаила», «аллегорическое сочинение, с разными инструментами и турецкою музыкою», состоящее из 18 номеров; Симфония «Китайские увеселения», с колокольчиками.
Февр. 22	Т-р	Концерт из сочинений М. Стабингера. Исп.: Симфония с рондо под названием «Приятное удивление»; «Орфей, проходящий через ад для сыскания Эвридикы», с речитативами, ариями и хорами; «Взятие Измаила», «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. Далль'Окка (клавесин) и Д. Далль'Окка (контрабас), при участии 5-летней девочки, исполнившей итал. арию и дуэт.
Февр. 27 или 29	Там же	Концерт О. Э. Тевеса (гармоника).
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 Гансен 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 Кузовникова	Концерты Музыкального общества. В первом исп.: симфония Гайдна, фортепианный концерт Геслера и сочинения Сартти.
Нояб. 27	М. Дом Салтыкова	Концерты любителей музыки.
Дек. 18	Пб. Дерев.	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Дек. 19	т-р	

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 певицы 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. Метастазю.
Март 18	т-р	
Март 18	Там же	Концерт капельмейстера Петровского театра, скрипача Ф. Гарди.
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. 6	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. Стабнигера (исп. «аллегорические сочинения», в том числе — «Взятие Измаила»).
Апр. 13	Там же	Концерт пианиста И. В. Геслера.
Апр. 13	М. Петров.	Концерт общества иностранных 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, сочинения славнейших мастеров».
Сент. 24	Пб.	Концерт для членов Музыкального общества.
Нояб. 19		Концерты итал. певицы А. Галетти и тенора П. Бенини.
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.

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. 26	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 Эридика</i> , кантата для хора и оркестра. Муз. А. Евсташно, текст Кантона; пьесы для скрипки и виоль д'амур Ф. Тарди; пьесы для флажолета 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. Сарти.
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 Лиона	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 Курмон).
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 Лиона	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 Паизиелло; 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. Б. 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 Паззиелло, Наумана, Прати; 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 ариями, хорами, играниями 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. Далль'Окка и флейтиста Зелинского.
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).
1796		
Февр. 2	Пб. Каменный т-р	Концерт итал. певицы Анжиолини.
Март 11	М. Благородный клуб	Концерт в Благородном собрании.
Март 12	М. Петров. т-р	Концерт певицы Анжиолини.

Март 14	Там же	Концерт скрипача Ф. Жиардини, певицы М. Лауретти и певца-кастрата А. Тестори.
Март 16	Там же	Исп.: <i>Betulia liberata</i> (Освобожденная Ветилуя, или Смерть Олоферна от руки Юдифи), оратория. Муз. Дж. Ансельми, текст П. Метастазιο.
Март 19	Там же	Концерт валторниста Леара.
Март 30	Там же	Концерты итал. певицы Т. Сапорити.
Март 27	Там же	Концерт виолончелиста Ф. Керцелли с участием роговой музыки П. И. Кольчева. 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. Масснера, с участием итал. придворных певцов.
Апр. 2, 7	Там же	Концерты певицы Е. С. Сандуновой; первый был составлен «большей частью из русских песен», второй проходил с участием контрабасиста А. Дамль'Окка.
Апр. 9	М. Петров. т-р	Концерт певицы Анжиолини.
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 «Барфоломей» 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 da Battesimo di S. A. J. il Gran Duca Nicola</i> (Хор на крестины вел. кн. Николая), в сопровождении оркестра. Муз. Дж. Сарти.
	Пб. Смольный ин-т	Исп.: <i>Il tributo</i> (Дань), кантата. Муз. Дж. Сарти или В. Мартини-и-Солера, текст Ф. Моретти.
	Пб. (?)	Исп.: <i>Inno per il Natale</i> (Рождественский гимн) для 8 голосов и оркестра. Муз. Дж. Сарти.
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. Сарти, текст Ф. Моретти.
Апр. 12	М.	Исп.: <i>Il genio della Russia</i> (Добрый гений России), кантата на коронацию Павла. I. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
Сент. 2	Обществ. т-р любителей	Вокальный и инструментальный концерт с участием контрабасиста И. Кемпфера, скрипача И. Т. Дробиша и певицы Ж. Дробиш.
1798		
Янв. 16	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>Messa di Requiem solenne</i> Дж. Сарти.
Февр. 5	Пб. Дом Кушелева	Концерт швед. камер-музыканта, фоготиста 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. Блимь и В. Моцарта Исп: оратория Блимь и концерты Моцарта и Блимь.
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 Сальвини.
Март 3	Там же	Концерт виолончелиста Гека.
Март 5	Там же (малый зал)	Концерт 5-летнего вундеркинда Пичмана.
Март 7	Там же	Концерт композитора Д. Кашина с участием «российских музыкантов».
Март 14	Там же	Концерт певицы П. Сальвини.
Март 17	Пб. Зал Лиона	Концерт М. Кирхгесснер (гармоника).
Март 17	М. Петров. т-р	Концерт А. Далль'Окка и Ф. Далль'Окка при участии оркестра под управлением И. Денглера.
Апр. 1	Пб. Зал Лиона	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 Дюпюи; «концерт на басу» Гренцера (исп. Бервальд-отец); польский для скрипки с оркестром; увертюра к опере «Волшебная флейта» Моцарта.
Апр. 19	М. Дом Столыпина	Концерт певицы делла Маттеллы.
Апр. 29	Пб. Дом Кушелева	Концерт певца Х. Вундера.
Сент. 12, 23	Пб. Каменный т-р (?)	Концерты в бенефис актера Мюллера с участием пианиста В. Пальшау и других исполнителей.
1799		
Янв. 22	М. Петров. т-р	Концерт Квартани (?).
Март 9	Там же	Концерт скрипача Ф. Кенига.
Март 11	Там же	Концерт виолончелиста Гека.
Март 23	Там же	Концерт композитора и скрипача Ф. К. Блимь.
Апр. 1	Там же	Концерт Ф. Гиммеля. Исп.: Te Deum и отрывки из оперы «Александр» Гиммеля.
Апр. 3	Там же	Концерт в пользу семьи скрипача Лидерса с участием «известных виртуозов и роговой музыки».
Апр. 8	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Кенига.
Апр. 10	Там же	Концерт Д. Кашина с участием «20 российских музыкантов», 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 Гименею. 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.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- 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 Дж. — 251
 Аникиева М. — 310
 Аникиева Ф. — 311
 Анна Иоанновна — 217, 218, 246
 Анненков — 306
 Анофриев К. — 308
 Ансельми Д. — 272
 Анфосси П. — 151
 Апостол Д. Д. — 226
 Апостол П. Д. — 226
 Апраксин С. С. — 125, 279, 292
 Апраксин 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
 Аскоченский В. — 136, 137
 Астажио *см.* Евсташио А.
 Астаритта Дж. — 259, 299
 Афферри Д. — 149

 Баббини — 254, 256
 Бавыкин — 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
 Великов П. — 135, 156
 Велинский В. Г. — 17, 34
 Белогородская Е. Т. — 197
 Белоградский Т. — 197, 247
 Бенда Й. — 20, 106, 107, 257
 Бениши П. — 260
 Бер И. (Беер) — 256, 258, 265
 Березовская — 160
 Березовский М. — 134
 Березовский М. А. — 134
 Березовский Мих. — 134
 Березовский М. С. — 86, 106, 111—
 114, 117, 118, 120, 131—160, 164,
 185, 240
 Берков П. Н. — 8, 11, 35, 88
 Бергони 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
 Бибиков Г. И. — 119, 123, 216, 263,
 270, 279, 292
 Бибиковы — 274
 Благой Д. Д. — 15
 Бландо — 261
 Блима Ф. К. — 44, 272
 Блудов И. Я. — 279, 292
 Бобровский — 254
 Богданов-Березовский В. М. — 176
 Боккаччо Д. — 178
 Бокшанина Е. А. — 76
 Болотов А. Т. — 242, 307
 Болотов П. А. — 195, 221, 242
 Болотова Н. А. — 221, 307
 Болотовы — 221
 Волховитинов Е. — 135, 140, 145,
 148, 154, 164
 Бомарше (Карон П. О.) — 5, 100,
 281
 Боровиковский 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
 Буни М. — 85
 Букар — 303
 Булландт (Бюлан) 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, 205, 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
 Верокан 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
 Виотти 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 Б. Л. — 44, 231, 234, 235,
 240
 Вольтер (Аруэ 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. — 306
 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
 Гайдн 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
 Галуппи Б. — 7, 16, 23, 49, 112—
 114, 133, 140—142, 150, 157, 158,
 163—165, 224, 252
 Гандке — 47
 Гарентон — 267
 Гаррас А. — 135
 Гартман Х. К. — 258, 265, 267
 Гассе см. Хассе И. А.
 Гатони — 265, 268
 Гаук — 254
 Гацисский А. С. — 311
 Геке — 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
 Gladkov — 313
 Gladkov Г. В. — 298, 307, 309, 310
 Глазунов В. — 122, 128
 Глебов 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
 Гозеншуд 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
 Головины — 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
 Гохбрикер И. X. — 247, 249
 Граун 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
Гурилев А. Л. — 126, 274
Гурилев Л. С. — 115, 117, 119, 126,
216
Густав III — 43
Гюбнер А. — 245
Гюбнер И. — 245

Давиа А. — 258
Даво — 264
Давыдов А. И. — 279, 292, 307
Давыдов С. И. — 10, 33, 112, 115,
130, 205, 216
Далейрак Н. — 222
Далольо Д. — 196, 217, 218, 246
Далольо Дж. — 217, 246
Далль'Окка А. — 269
Далль'Окка Ф. — 269
Даргомыжский А. С. — 40, 45, 68,
205
Дарси (Дарсис) 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
Джеминиьяни Ф. — 238
Джулиани Н. — 125
Дзено А. — 169, 172
Дидро Д. — 6, 38, 79, 178
Дилецкий Н. П. — 136, 142, 157
Диль А. — 265
Дитмар Ф. А. — 204, 211, 229, 234,
235, 236
Диц см. Тиц 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
Дуров З. З. — 88
Дышинк Т. — 301

Евдокимов Ф. — 269
Евршид — 281
Евсташно 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
Есинов П. В. — 298
Есинов П. П. — 309—311, 314

Жакова В. — 132
Жарновик см. Ярнович И.
Желтков — 305
Жермолли Г. — 258
Жихарев С. П. — 285
Жорж И. — 265
Жорж (Георге) 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, 265
Западов А. В. — 15
Зелинский — 269
Зигмундовский Н. — 268, 269
Зорин Д. А. — 27
Зорич С. Г. — 309, 314
Зубов П. А. — 222, 271, 272

Ибершер Ф. — 138
Иванов В. Ф. — 187
Иванов И. — 93
Изабелла Бургонская — 166
Иллинский 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
- Каликс — 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
- Кантемир А. Д. — 196, 245
- Канциани 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 Й. — 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
- Кириллов Я. — 308
- Киселев — 313
- Киттель И. К. — 212, 271
- Клевер — 236
- Клепиков — 312
- Клефлер И. Ф. — 257, 265, 266
- Клушни А. И. — 15, 40, 105
- Кнари — 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 — 306, 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
- Левенвольде К. Г. — 218
- Левницкий Г. — 136
- Левницкий Д. Г. — 164, 197, 280
- Левшин В. А. — 10, 17
- Лейтенбергер — 244
- Лелейн Г. С. — 206
- Лептенау — 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
Лукин 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
Малиновский А. Ф. — 10, 44
Манфредини В. — 48, 113, 116, 141,
197, 250, 251, 255
Мария Федоровна — 174, 257, 266,
290
Маркезини (Маркези) 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
Маруцци (Маруцци) 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, 265, 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
Метагастазио П. — 150, 166, 257, 266
Минарелли — 258, 265
Мирович В. Я. — 238
Митрофанов С. — 97
Михайлова А. М. — 285
Михель — 252
Мольер (Поклен Ж. Б.) — 16, 54,
100, 281, 286, 308
Монсиньи 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
Морселли 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, 158
Мюллер В. Т. — 260
Мюттель И. Г. — 211
Мясоседов Н. Е. — 279

Назалини — 272
Нарышкин А. А. — 250
Нарышкин А. Л. — 93, 105, 279, 280,
289
Нарышкин Л. А. — 250
Натансон В. А. — 195, 198, 200
Науман — 272
Наумов — 129
Нелединский-Мелецкий Ю. А. — 42,
192, 193
Нелидова Е. И. — 174, 280, 290
Нерлих И. Ф. — 225
Никиш А. — 257
Николаев А. А. — 11, 200
Николев Н. П. — 27, 28, 30, 31
Николини В. — 149
Никольский — 305
Нинчечек К. Т. — 259, 265, 267
Новерр Ж. Ж. — 106, 295
Новиков А. В. — 311
Новиков Н. И. — 10, 37, 263, 273
Ностен — 265
Нунциани (е) — 137

Обресков В. Е. — 298, 309
Огинский 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
Озобишин П. М. — 123
Оленин 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. — 115
Остерман А. И. — 245
Островский А. Н. — 70
Оттани Б. — 144

- Павел I — 42, 43, 53, 92, 115, 257, 278, 289, 290, 296
 Паизиелло 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
 Паллавичини — 144
 Пальшау И. Г. В. — 20, 21, 35, 37, 211—213, 252, 253, 260, 261
 Панин П. — 263
 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, 253, 254, 255, 280
 Перетц В. Н. — 275
 Перликов — 313
 Петр I — 16, 195, 198, 226, 243, 244, 245
 Петр III — 137, 226
 Петров — 305
 Петров О. — 285
 Пец Я. — 233
 Пизендель 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
 Прати 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
 Прокунин В. П. — 156
 Прушинский — 309
 Прытков — 310
 Пулло Э. — 253, 265, 267
 Пунте (Штих 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
 Раднцев 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
 Раулах Г. Ф. — 27, 85, 137, 164, 280, 299, 308, 313
 Репков В. И. — 264
 Репнин Н. И. — 289
 Ржевский — 292
 Рибопьер — 289
 Ристори Дж. А. — 246
 Роде Ж. П. — 237
 Рожкин — 313
 Розанов А. С. — 176—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
 Сагги 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
 Саторини — 252
 Сафонов М. И. — 303, 306
 Светлов С. — 135
 Седен М. Ж. — 18
 Семенова Е. Л. — 314
 Сен-Мартен Л. К. — 47, 184
 Серов А. Н. — 84, 163
 Сивере 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
 Скребков 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. — 268
 Сосновцева И. А. — 36
 Спиги К. — 149
 Стабингер М. — 26, 44, 45, 266, 269, 272, 279, 299
 Стасов В. В. — 87
 Стации — 247
 Стелловский Ф. Т. — 238
 Степаненко М. — 147
 Степанов А. С. — 279
 Степанович И. — 247
 Стинкель — 267
 Столмейер Х. — 301
 Столпянский 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
 Талызин — 293
 Тараканова Е. — 154
 Тартиш 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 (Дий) 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
 Троспольская М. И. — 312
 Троспольский 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
 Фергюзон Т. — 221
 Фесечко Г. Ф. — 137, 226, 235, 236, 238, 240
 Фиала 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
 Фиорилю — 252, 253
 Фирнгабер И. Х. — 265
 Фишер — 247
 Фишер Д. А. — 257

- Флери — 264
 Фоглер Г. И. — 252, 259
 Фомиин 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
 Фонвизин Д. И. — 8, 17, 37, 227, 261, 281, 308, 311
 Фортунати Ф. — 144
 Фрейлих — 296, 299, 307, 308
 Фридрих К. Д. — 246
 Фрик И. — 264
 Фукс И. И. — 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
 Черкасские — 196
 Черников В. М. — 285
 Черникова П. — 285
 Чернышев Г. И. — 174, 176
 Чернышев З. 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. — 34
- Шаховской Б. Г. — 279
 Шаховской Н. Г. — 279, 310, 311
 Шварц И. — 249
 Шебалин 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
 Шишков 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
 Ярнович (Жарновик) И. (Д.) — 208, 217, 261, 268
 Яхонтов Н. П. — 92

СОДЕРЖАНИЕ

НАЧАЛО РУССКОЙ ОПЕРЫ (О. Е. Левашева)	5
✓ В. А. ПАШКЕВИЧ (Е. М. Левашев)	46
✓ Е. И. ФОМИН (Ю. В. Келдыш)	84
ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА (А. В. Лебедева)	111
✓ М. С. БЕРЕЗОВСКИЙ (Е. М. Левашев, <u>А. В. Полежаев</u>)	132
✓ Д. С. БОРТНЯНСКИЙ (Ю. В. Келдыш)	161
КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА (О. Е. Левашева)	194
И. Е. ХАНДОШКИН (Б. В. Доброхотов)	226
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ (А. М. Соколова)	242
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР (Е. М. Левашев)	275
Список сокращений	315
Нотные примеры	316
Использованная литература	354
Хронологическая таблица	362
Указатель имен	416

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. Мартемьянова.

ИБ № 3311

Подписано в набор 28.04.84. Подписано в печать 22.02.85. Формат бумаги 60×90^{1/16}. 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.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница:	Столбец:	Строка:	Напечатано:	Следует читать:
23		сноска	¹¹ Подробный анализ этого произведения впервые для Благороднодан в исследовании Ю. В. Келдыша (118, 327—335). Этим же автором восстановлены по оркестровым голосам наиболее интересные фрагменты из оперы Фомина.	¹⁰ Судя по указанно: «Сочинена для Благородного общества» — и преобладанию 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-