

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ



ВСЕСОЮЗНЫЙ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

Москва „Музыка“ 1986

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

1800—1825

Москва „Музыка“ 1986

Авторы тома

Л. М. БУТИР, Ю. В. КЕЛДЫШ, Т. В. КОРЖЕНЬЯНЦ,  
Е. М. ЛЕВАШЕВ, О. Е. ЛЕВАШЕВА,  
Л. А. ОРЛОВА, А. М. СОКОЛОВА

Рецензенты:

доктор искусствоведения

**Т. Н. ЛИВАНОВА**

кандидат искусствоведения

Е. Г. СОРОКИНА

Редколлегия:

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

## 1.

Первая четверть XIX века была для России порой глубоких перемен и потрясений, затронувших все стороны ее общественной жизни и культуры. После мрачных годов царствования Павла I вступление на престол его наследника Александра I, казалось, сулило светлые перспективы. Новый император, говоривший о себе, что он «родился и умрет республиканцем», не скупился на обещания реформ. И на самом деле, первые годы его царствования характеризовались известной либерализацией. Но осуществленные в этот период или только намеченные реформы не затрагивали коренных вопросов российской действительности. Поэтому надежды на смягчение самодержавно-крепостнического гнета очень скоро сменились разочарованием и недовольством.

Один из реакционных государственных деятелей александровского времени М. Л. Магницкий доносил царю в 1808 году: «Общее мнение в России взяло с некоторого времени направление против правительства. Порицать все, что правительство делает, осуждать и даже осмеивать лица, его составляющие, и предсказывать или давать предчувствовать под видом некоторой таинственности важные последствия отчаянного якобы положения вещей сделалось модою или родом обычая от самого лучшего до самого низкого общества распространившегося, заразившего все состояния, все сословия, даже разные части правительства составляющие» (66, 31).

Но эти оппозиционные тенденции носили пока скрытый характер. Более явственно они проявляются после Отечественной войны 1812 года, которая принесла неисчислимые бедствия народу и одновременно заставила его осознать свои силы, пробудила чувство национальной гордости, дав мощный толчок росту свободолюбивых настроений в различных слоях русского общества.

Угроза, нависшая над Россией при вторжении наполеоновских полчищ, заставила объединиться всю нацию для отпора врагу. Особенные чудеса героизма и патриотической преданности родине проявила закрепошенная крестьянская масса, оказавшаяся подлинной спасительницей отечества. «...Народ, — писал Герцен, — забытый даже в это время всеобщего несчастья или слишком презираемый, чтобы просить его крови, которую считали вправе проливать и без его согласия, — народ этот, не дожидаясь призыва, поднимался всей массой за свое собственное дело» (48, 193).

Подвиг, совершенный народом в Отечественной войне, заставил наиболее просвещенную, мыслящую часть дворянства задуматься над его судьбой и остро ощутить всю несправедливость его рабского, закрепощенного состояния. Один из идеологов декабризма Н. И. Тургенев записал в своем дневнике вскоре после окончания войны: «После того, что русский народ сделал, что сделал государь, освобождение крестьян мне кажется весьма легким» (11, 253). Однако государь и не помышлял об этом, предложив крестьянам получить «мзду свою от бога».

Все усиливающийся крепостнический гнет вызывал законный протест со стороны обманутой в своих надеждах крестьянской массы. То здесь, то там непрерывно вспыхивали стихийные крестьянские волнения. За период 1813—1825 годов зарегистрировано 540 крестьянских бунтов в разных районах страны. Особенно широкие масштабы приняли массовые волнения на Дону в 1818—1820 годах.

В обстановке жестокой правительственной реакции, с одной стороны, и растущего народного недовольства — с другой, возникают первые революционные организации, объединившие лучших представителей передовой дворянской интеллигенции. Несмотря на свою немногочисленность, они решились открыто, с оружием в руках выступить против самодержавия.

Восстание 14 декабря 1825 года стало крупнейшей вехой в истории освободительного движения в России. Общеизвестны ленинские слова о декабристах: «Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию.

Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями „Народной воли“» (1, 261).

Декабристы действовали без народа, но во имя народа и их организации менее всего походили на замкнутые кружки заговорщиков. Идеи декабризма разделялись широкими кругами общества, хотя и не все, кто им сочувствовал, отваживался вступить в открытую борьбу с самодержавием.

Чувство неудовлетворенности существующей действительностью и стремление к чему-то лучшему, хотя часто еще смутное, недостаточно осознанное, становится одним из основных мотивов русской литературы и искусства. На почве этих настроений зарождается русский романтизм, решительно обновляющий весь строй художественного мышления.

Романтизм как широкое общеевропейское движение был вызван разочарованием в результатах Великой французской революции. «...Установленные „победой разума“ общественные и политические учреждения, — писал Энгельс, — оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей» (2, 193). Неприятие буржуазного образа жизни явилось источником того острого разлада с современной действительностью, стремления вырваться из оков повседневного будничного сущест-

вования, которые присущи творчеству всех художников-романтиков.

Несмотря на неразвитость капиталистических отношений в России, эти чувства оказались близки и многим передовым русским людям. Рост личного и общественного самосознания заставлял особенно остро испытывать давящую атмосферу господствовавшего политического строя и стремиться к освобождению от духовного и социального гнета. На настроения русского общества оказывали влияние и события, происходившие за рубежом. При широких международных связях русской культуры в этот период она не могла оставаться в стороне от идейных течений Запада и не быть в той или иной мере затронута ими.

Вместе с тем русский романтизм имел свои особенности и пути его развития не во всем совпадали с путями других европейских «романтизмов». Если во Франции, Германии, Англии и некоторых других европейских странах уже на рубеже XVIII и XIX веков романтизм получил ясное теоретическое и творческое выражение, то в России он оформляется как самостоятельное художественное течение только после Отечественной войны 1812 года и под непосредственным воздействием вызванного ею патриотического подъема. В первом десятилетии XIX века в русском искусстве проявляются лишь отдельные ростки романтических тенденций, которые можно рассматривать как предромантизм. Расцвет русского романтизма приходится на 20-е годы, хотя еще в 30-х и даже 40-х годах он сохраняет позиции в творчестве некоторых писателей, художников и композиторов.

В противовес рационализму просветительской эстетики романтики обращались преимущественно к чувству, интуиции, проявляли особый интерес к внутреннему миру человеческой личности. С этим связаны такие черты, как возрастающая роль лирического начала в художественном творчестве, тяготение к необычному, фантастическому, таинственному.

Эти общие признаки романтизма по-разному проявлялись в различных национальных культурах и в творчестве отдельных художников. Существовали различия и в идейных позициях русских романтиков. Одни из них отстранялись от острых вопросов современности и уходили в область внутренних субъективных переживаний, создавая особый воображаемый мир поэтической мечты. Другие воспевали пафос борьбы против тирании и несправедливости, прославляли героизм самопожертвования во имя высоких свободлюбивых идеалов.

Но и те и другие отстаивали прежде всего свободу личности как высшую этическую ценность, будь то свобода чувствования и душевного отъединения или свобода активного действия. Поэтому все романтики отвергали нормативность классицистской эстетики, считая, что истинный художник-творец подчиняется только своему воображению и фантазии. Отсюда стремление к новизне и оригинальности, к тому, чтобы каждое новое произведение было открытием.



Близкий к декабристским кругам О. М. Сомов писал в статье «О романтической поэзии»: «...Нигде воображение не показывает столько своенравия, как в произведениях изящных искусств. Здесь оно решительно отменяет все обыкновенное, желает и требует только нового, небывалого» (192, 545). В аналогичном духе высказывался и В. К. Кюхельбекер: «Свобода, изобретение и новизна составляют главные преимущества романтической поэзии перед так называемой классической позднейших европейцев» (110, 573—574).

Основателем русского романтизма в литературе и поэзии по праву признается В. А. Жуковский, оказавший огромное влияние на развитие всей отечественной художественной культуры, в том числе и музыки. Сомов считал Жуковского первым из русских поэтов, отбросившим жесткие и ограниченные правила классицистской поэтики. Это мнение разделял и В. Г. Белинский, по словам которого, «Жуковский ввел романтизм в русскую поэзию». Поэзия Жуковского далека от реальной российской действительности с ее острыми социальными противоречиями, она субъективна и идеалистична, замкнута в кругу личных душевных переживаний.

Но поэт столь же далек и от воспевания жестокой крепостнической действительности. Двойственный смысл его социального пассажира подчеркивает Г. А. Гуковский: «С одной стороны, это было бегство от жизни в идеализм, в субъективное, в мир мечты; это было бегство от жизни именно потому, что за поэзией Жуковского стоял страх перед социальной действительностью и неприятие ее. Это было бегство от реальности крестьянских волнений в России и французской революции за ее пределами. Это был отказ от борьбы и примирение путем этого отказа. Но это было и бегство от социальной действительности Фотия и Аракчьева, кнута и крепостного права, от реальности удушения народа и его творческих сил, бегство робкое, во имя спасения самого себя, и все же обусловленное неприятием этого мира торжествующей неправды. Это и была другая сторона вопроса» (65, 80).

Именно эта «другая сторона вопроса» и позволила Белинскому говорить о нравственном, воспитательном влиянии Жуковского на русское общество.

Но когда пришла пора действия и в тайных декабристских организациях стали вынашиваться планы насильственного изменения существующего строя, то мечтательный романтизм Жуковского с его унылым эглетическим тоном и туманной фантастичностью образов не мог удовлетворять интересам наиболее передовой, общественно активной части дворянской интеллигенции. Поэтому декабристы и близкие к декабризму литераторы начинают критически относиться к Жуковскому, противопоставляя его миру неясных поэтических грез романтику героического подвига, самопожертвования во имя родины и всеобщего блага. Поэты-декабристы К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер, В. Ф. Раевский, А. И. Одоевский и другие видели свое высшее назначение в том, чтобы внушать людям

любовь к свободе и ненависть ко всяческому гнету, обличать общественное зло и несправедливость.

К. Ф. Рылеев писал в стихотворении «Державин»:

О, пусть не буду в гимнах я,  
Как наш Державин, дивен, громок;  
Лишь только б молил про меня  
Мой образованный потомок:  
«Парил он мыслию в веках,  
Седую вызывая древность,  
И воспаял в младых сердцах  
К общественному благу ревность!»

Знаменательно, что Рылеев видит одну из своих заслуг, достойных памяти потомков, в том, что он вызывал «седую древность». Представители передового гражданского романтизма, ведя последовательную борьбу за народность русской литературы и чистоту ее языка, обращались к великим памятникам отечественного прошлого. А. А. Бестужев призывал изучать древние летописи, «Слово о полку Игореве», «Сказание о Мамаевом побоище» — «дабы в них найти черты русского народа и тем дать настоящую физиономию языку» (20, 452). Те же мысли высказывал В. К. Кюхельбекер, утверждая, что народные песни и сказания — «лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности».

Поэты-декабристы искали в отечественном историческом прошлом примеры высокой патриотической доблести, готовности принести себя в жертву ради свободы и независимости своей родины. А. А. Бестужев называл историю «великой наставницей людей». О. М. Сомов советовал поэтам шире обращаться к темам из родной истории, указывая в качестве одного из источников на «Историю государства российского» Н. М. Карамзина, несмотря на то, что этот труд встречал критическое отношение к себе в декабристских кругах из-за реакционно-монархических позиций автора. Даже Рылеев, работая над своим поэтическим циклом «Думы», черпал исторические сведения у Карамзина.

Живой и напряженный интерес к своему историческому прошлому, возникающий уже в первом десятилетии XIX века, был связан с высоким патриотическим подъемом, охватившим все слои русского общества в годы наполеоновских войн. Постановки историко-героических трагедий В. А. Озерова, М. В. Крюковского во время первой войны с Наполеоном 1805—1807 годов вызывали восторженную реакцию у публики и превращались в бурные патриотические демонстрации. Легко угадывавшиеся аллюзии к современности придавали этим пьесам особенную воодушевляющую силу. В лучших из них уже вызревают черты гражданского свободлюбивого романтизма, складывающегося в цельное широкое направление лишь во второй половине 1810-х годов. Г. А. Гуковский пишет о «Дмитрии Донском» Озерова: «И вот — в его трагедии мы находим словарь, терминологию, ораторскую манеру, круг тем, круг образов и самый стиль будущей демократической политической лирики, рожденной на полях сражений за отечество в 1800-е годы...» (65, 189).

Значение исторической темы для искусства разъяснялось в теоретических и публицистических работах, целью которых было привлечь внимание художников к великим и достопамятным событиям отечественного прошлого. Так, человек передовых взглядов А. И. Тургенев, брат декабриста Н. И. Тургенева, подчеркивал воспитательное значение истории, которая «человека делает гражданином»: «Счастлив тот... кто может посвятить свободные часы свои на изучение отечественной истории» (201, 268).

Конечно, сам по себе интерес к истории еще не определял идейных позиций того или другого автора. События прошлого истолковывались по-разному в зависимости от общей системы взглядов и отношения к коренным проблемам современности. Если деятели прогрессивного лагеря искали в нем факты, говорящие о свободолюбивом характере русского народа, и представляли русскую историю как непрерывную цепь мятежей и восстаний против всяческого гнета и насилия, то представители официальной историографии обращались к отечественному прошлому, для оправдания крепостнического права и самодержавия как якобы коренных, незыблемых основ русской жизни. В 1800-х годах это различие исторических концепций еще не было столь ярко выражено, оно проявляется с полной ясностью лишь после окончания Отечественной войны, в период резкого обострения социальных противоречий в России и формирования декабристской идеологии.

Тесно связан с ростом историзма в начале XIX века и усиливающийся интерес к различным видам народного творчества. Пристальное внимание привлекает к себе народная песня; к ней обращаются многие поэты, композиторы, драматурги. В поэзии получает широкое развитие жанр «русской песни» или песни в народном духе, первые образцы которого появляются еще в XVIII веке у А. П. Сумарокова и некоторых других поэтов преимущественно его школы. Многочисленные произведения того же жанра мы находим у Ю. А. Нелединского-Мелецкого, А. Ф. Мерзлякова, которые часто брали в качестве поэтического зачина слова подлинных народных песен и далее свободно развивали их.

Огромное значение для всей русской художественной культуры имело открытие неизвестных ранее выдающихся памятников древнерусской литературы и устной поэзии. В 1800 году было впервые опубликовано гениальное произведение безвестного русского книжника XII века «Слово о полку Игореве». В 1804 году появилось в свет первое издание так называемого «Сборника Кирши Данилова», содержащего несколько десятков записей былин и исторических песен. В 1818 году этот сборник был вновь издан в более полном и отвечающем научным требованиям виде под редакцией филолога К. Ф. Калайдовича. В этом издании были воспроизведены также нотные строчки, помещенные в рукописи отдельно от текстов, перед ними. Сборник Кирши Данилова оказал значительное влияние на развитие русской фольклористики и литературного творчества. Его материалами пользовался А. Х. Востоков в своем известном труде «Опыт о русском стихосложении» (1812), высоко

ценили его поэты-декабристы. Знакомство со сборником, как отмечали некоторые исследователи, отразилось в «Руслане и Людмиле» Пушкина.

Интерес к народному творчеству охватил в начале XIX века все слои общества и представителей самых различных идейно-политических и художественных направлений, но отношение к нему и пониманию его сущности были далеко не одинаковы. Так, декабристы считали, что подлинный героически-свободолюбивый характер русского народа сохранился лишь в древнейших эпических и исторических песнях, песнях народных восстаний. Следы независимых старых нравов они искали в фольклоре казацкой вольницы. Близкий друг декабристов Н. Н. Раевский был первым собирателем разинских песен.

Вместе с тем деятели декабристского круга порой недооценивали значение лирических народных песен, в которых им слышалась только однообразная унылость и безнадежная тоска. «Русский поэт, — писал А. А. Бестужев, — за трудом и на досуге, в печали и в радости, и многие песни его отличаются свежестью чувств, сердечною теплотой, нежностью оборотов; но беды отечества и туманное его небо проливают на них какое-то уныние и вообще в них редко встречаются пылкие страсти и обилие мыслей. Возвышенные песнопения старины русской исчезли, как звук разбитой лиры; одно имя соловья Баяна отгрянуло в потемстве, но его творения канули в бездну веков...» (20, 450). Из-за цензурных ограничений Бестужев по необходимости прибегает в некоторых случаях к недостаточно определенным и четким формулировкам. Под «бедами отечества» он подразумевает прежде всего крепостное право. «Таким образом, — замечает М. К. Азадовский, — подлинными народными песнями, по его трактовке, были лишь те, которые возникли в то время, когда еще не было крепостного права. Фольклоризм декабристов органически вплелся в их борьбу с крепостническим строем и главным образом — с крепостным правом как противоречащим всему историческому укладу русской жизни» (4, 70). В таком отношении к лирической народной песне проявлялась ограниченность декабристской эстетики, придававшей исключительное значение категории героического.

С иных позиций подходили к русской народной песне сентименталисты карамзинского толка, считавшие ее главными качествами нежную чувствительность и задушевную мягкость тона. Этот взгляд получил отражение в книге М. Н. Макарова «Русское национальное песнопение», появившейся в 1809 году. Подобные же мысли мы находим и в предисловии ко второму и третьему изданиям «Собрания народных песен» Львова—Прача: «Может быть, не бесполезно будет сие собрание и для самой философии, которая из народного пения старается заключать о народном характере. По минорным тонам большей части протяжных песен, которые... составляют характеристическое русское пение, философия усмотрит, конечно, нежность, чувствительность русского народа и то расположение души к меланхолии, которое производит великих людей во всех

родах» (122, 47—48). Упомянув далее о «священном подобострастии к государям» как одном из коренных свойств русского народного характера, автор предисловия с полной очевидностью выдает не только свои эстетические, но и политические взгляды.

Подойти к пониманию народной песни с подлинно реалистической точки зрения удалось лишь Пушкину, который всегда проявлял глубокий интерес к фольклору не только как поэт, художник, но и как его исследователь и собиратель. Известно даже, что он собирался в 1826 году вместе с С. А. Соболевским издать песенный сборник и очень серьезно готовился к этой задаче. Фольклористические взгляды Пушкина сложились под непосредственным влиянием декабристских идей. Но если для декабристов песня была главным образом героическим памятником прошлого, то Пушкин видел в ней правдивое отражение реальной народной жизни и не отдавал предпочтения старым песням перед новыми.

Острота споров и борьба различных направлений, иногда резко противостоявших друг другу, а иногда причудливо переплетавшихся между собой, были характерной чертой русской художественной культуры первой четверти XIX века как переходного периода в ее развитии. Новое только становилось, но еще окончательно не оформилось. Отсюда трудность установления какой-либо одной главенствующей стилистической тенденции. Романтизм еще не полностью отгеснил сентиментализм, который был достаточно силен и в поэзии, и в музыке, и отчасти в живописи. С другой стороны, удерживает свои позиции классицизм, остающийся в некоторых областях искусства господствующим стилистическим направлением. Особенно высокого расцвета достигает он в архитектуре. В этот период разворачивается деятельность таких замечательных зодчих, как А. Д. Захаров, А. Н. Воронихин, К. И. Росси, возводятся величественные сооружения и городские ансамбли, в значительной степени определившие градостроительный облик Петербурга, Москвы и других больших городов. Все это позволило советскому искусствоведу Т. В. Алексеевой говорить о «новом этапе зрелого или высокого классицизма» (91, 13).

Классицизм продолжал господствовать и в скульптуре, которая в большой мере была подчинена архитектуре и служила для ее украшения. Менее плодотворным было его влияние в живописи. Формальное следование классицистским правилам в исторической живописи часто приводило к академической застылости, нежизненности образов, хотя само по себе обращение к темам из родной истории было симптоматично как одно из проявлений патриотического подъема, которым были охвачены все слои русского общества. Наивысшие достижения русского изобразительного искусства в этот период связаны с жанрами портретной и пейзажной живописи. Поэтический характер портретов О. А. Кипренского, лирическая взволнованность пейзажей С. Ф. Щедрина отражают романтическое восприятие мира этими художниками.

Черты классицизма и романтизма своеобразно сочетались и в русской трагедии 1800-х годов, и в творчестве поэтов-декабристов.

В декабристской поэтике важную роль играла типичная для классицизма категория «высокого». Этот эпитет часто встречается в произведениях поэтов-декабристов. Кюхельбекер писал в стихотворном послании Грибоедову: «Святые таинства высокого [разрядка здесь и далее наша. — Ю. К.] искусства». Рылеев стремился «осуществить в своих писаниях идеалы высоких чувств, мыслей и вечных истин» (182, 590). В уставе Союза благоденствия было поставлено одной из целей: «Изыскать средства изящным искусствам, дать надлежащее направление, состоящее не в изнеживании чувств, но в укреплении, облагораживании и возвышении и нравственного чувства нашего» (88, 271).

В известной статье «Несколько мыслей о поэзии», напечатанной в 1825 году, Рылеев призывал остановить «бесполезный спор о классицизме и романтизме», утверждая, «что на самом деле нет ни классической, ни романтической поэзии, а была, есть и будет одна истинная самобытная поэзия, которой правила всегда будут одни и те же» (182, 552). Однако ни ему, ни кому-либо другому из поэтов-декабристов не удалось снять эту антитезу в своем творчестве и преодолеть ограниченность обоих основных направлений русского искусства начала XIX века. Для этого нужен был могучий гений Пушкина.

Впервые выступив в печати в лицейский период, Пушкин уже в начале 20-х годов становится «властителем дум» передовой дворянской интеллигенции. «Никто из писателей [наших] русских не поворачивал так каменными сердцами нашими, как ты», — писал ему Дельвиг в 1824 году (67, 110). С необычайной стремительностью проделал Пушкин путь от романтизма к подлинному высокому реализму. В 1821 и 1822 годах были написаны его романтические поэмы «Кавказский пленник» и «Братья-разбойники», в 1823 году «Бахчисарайский фонтан», оказавшийся, по выражению советского исследователя, «моментом наибольшего приближения Пушкина к романтизму» (93, 200). Но уже в «Цыганах», созданных в том же году, поэт развенчал романтического героя. А в ближайшие два года были окончены первые главы «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», в которых он твердо стоит на позициях реализма. Эти произведения открывают новую эпоху русской литературы — эпоху зрелого Пушкина.

## 2.

Общие процессы развития русской художественной культуры в первой четверти XIX века находят отражение и в музыке. Меняется ее образный строй и жанровый состав, хотя некоторые традиции XVIII века остаются еще достаточно стойкими и живучими.

Эти перемены были связаны с выдвижением новых композиторских имен. Наиболее выдающиеся из русских композиторов

предшествующей эпохи сходят со сцены уже к началу XIX века или в самые первые годы нового столетия. В 1797 году не стало В. А. Пашкевича, в 1800 году — Е. И. Фомина, в 1804 — И. Е. Хандошкина. Правда, еще продолжалась деятельность Д. С. Бортнянского, занимавшего видное положение в русской музыкальной жизни в качестве руководителя Придворной певческой капеллы. Но творчески он был в этот период мало продуктивен, а то немногое, что им написано после 1800 года, не содержит чего-либо принципиально нового по сравнению с созданным ранее.

На смену этой плеяде приходят С. И. Давыдов, С. А. Дегтярев, Д. Н. Кашин, А. Д. Жилин, А. Н. Титов — композиторы разного масштаба дарования, работавшие в различных видах и жанрах музыкального творчества, но принадлежавшие одной эпохе и с большей или меньшей степенью художественной яркости отразившие ее настроения и вкусы. Около 1820 года выдвигаются А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский, дарование которых полностью развернулось уже в более позднюю пору, освещенную гением Глинки.

Музыка первых десятилетий XIX века, тесно связанная с литературой, поэзией и драматургией того времени, непосредственно откликалась на крупнейшие события в жизни страны. В годы Отечественной войны на сценах музыкальных театров был поставлен ряд патриотических спектаклей, героями которых являлись подлинные освободители страны от наполеоновских полчищ — крестьяне-ополченцы, солдаты, казаки. Действие этих спектаклей бывало иногда окрашено в реакционные монархические тона, но в музыке звучали родные и близкие всем мелодии народных песен.

Крупным художественным событием, получившим широкий общественный резонанс, было исполнение в Москве в канун Отечественной войны оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы», написанной крепостным музыкантом графа Шереметева С. А. Дегтяревым.

К героическим страницам из прошлого русского народа, допуская параллель с переживаемым страной моментом, обращались и некоторые из оперных композиторов. И хотя историческая тематика трактовалась ими порой поверхностно и легковесно, сам по себе интерес к ней был симптоматичен. На волне патриотического подъема, связанного с Отечественной войной 1812 года, возникла опера Кавоса «Иван Сусанин». Несмотря на свои недостатки, она заслуживает внимания уже потому, что здесь был в какой-то степени предвосхищен замысел великого глинкинского творения на тот же сюжет.

Одним из распространенных театральных жанров 1800-х и 1810-х годов становится «трагедия на музыке». Во многих произведениях этого жанра нашли отражение свободолюбивые настроения русского общества и пафос борьбы за родину. Музыка к трагедиям Озерова, Шаховского, Катенина и других авторов создавали Давыдов, Титов, отчасти Кавос, но характерное для русской трагедии начала XIX века сочетание классицистской возвышен-

ности образов с мятежным романтическим порывом особенно ярко сумел передать О. А. Козловский. Его красочная, эффектная театральная музыка, насыщенная смелыми контрастами, органически вплеталась в драматургическую ткань произведений и в то же время достигала подлинно симфонической широты и напряженности развития.

Одно из главных мест в творчестве русских композиторов преждем занимала опера, но в ее образном строе и соотношении различных жанров происходят значительные изменения. Линия сатирической народно-бытовой оперы, которой принадлежало главенствующее значение в русском музыкальном театре 70-х и 80-х годов XVIII века, не получает дальнейшего развития. Образы крестьян в операх Титова и Кавоса на тексты А. Я. Княжнина и А. А. Шаховского носят карикатурный или сусальный характер в духе реакционной крепостнической идеологии. По справедливому замечанию А. А. Гозенпуда, они «продолжают и развивают тенденцию опер Екатерины II — Храповицкого и их последователей» (56, 311). Музыка опер подобного рода стоит, как правило, на невысоком художественном уровне, народная песня трактована в них поверхностно и примитивно.

П. Е. Георгиевский, читавший курс эстетики в Царскосельском лицее, различал два рода комического в искусстве: «*Burlesque* есть слово итальянское, которое французы переводят посредством *le bas comique*, противопологая *le haut comique*» (179, 258). Если лучшие из русских комических опер XVIII века можно считать образцами *le haut comique* — высокого комизма, то оперы Титова из народной жизни приходится отнести к категории *le bas comique* — низкого комизма.

Бытовая тематика становится достоянием других музыкально-театральных жанров — дивертисмента, отчасти водевиля. Опера же начала XIX века тяготеет преимущественно к миру сказочного мышления, волшебства и фантастики.

Философ-идеалист А. И. Галич, стоявший на позициях романтизма в искусстве, утверждал в своем «Опыте науки изящного» (1825), что опере равно чужды как высокая трагедия («действия, требующие усилий геройской воли в борении со внешним могуществом»), так и прозаический бытовизм. «Перемещать оперу из края чудес в отношения гражданской жизни, всегда прозаические, значит из родины переселять ее на чужбину» (43, 254).

Конечно, русские сказочные оперы начала века еще далеки от этого романтического идеала, сказочные чудеса и неожиданные фантастические превращения часто служат в них только поводом для внешних декоративных эффектов или для того, чтобы вызвать веселый смех у публики. Большое место во всех этих операх занимает комедийный элемент и «бурлеск» порой разрушает очарование волшебства. Но в некоторых из этих опер встречаются поэтические эпизоды, содержащие как бы «предчувствие» романтизма.



Особенно выделяется в этом отношении третья часть оперного цикла «Русалка» с музыкой Давыдова, проникнутой тонким чувством природы и глубоким задушевым лиризмом.

Наряду с оперой большое место в театральном репертуаре занимает балет, впервые утверждающийся на русской сцене как самостоятельный вид музыкально-театрального произведения. Своим высоким расцветом русский балет был во многом обязан выдающемуся хореографу Ш. Дидло, четверть века проработавшему на петербургской сцене. Дидло превратил балет из приятного для глаз дивертисмента в содержательное театральное действие, одухотворил танец, придал ему легкость, воздушность и способность выражать разнообразную гамму человеческих чувств. А. И. Галич несомненно имел в виду творческую практику Дидло, когда писал в «Опыте науки изящного»: «И телодвижения, подобно телоположениям, бывают изящны не сами по себе, а по соответственности их тому чувству или характеру души, которому служат знаком» (43, 250).

Впечатления от балетных постановок Дидло отразились в творчестве молодого Пушкина. Л. П. Гроссман, обращая внимание на роль театральных увлечений поэта в создании «Руслана и Людмилы», писал: «Сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана и таким образом в ряду его вдохновителей — среди поэтов, собирателей фольклора и ученых, археологов — необходимо поставить и забытую фигуру знаменитого хореографа» (63, 125).

Вместе с тем поэзия Пушкина оказывала и обратное влияние на развитие русского балета, обращавшегося к темам и образам его произведений. В 1821 году ученик и последователь Дидло А. П. Глушковский создал на московской сцене балетную инсценировку «Руслана и Людмилы» на музыку Ф. Е. Шольца, а в 1823 году сам Дидло поставил в Петербурге балет «Кавказский пленник» по одноименной поэме Пушкина.

Новые веяния проявляются также в жанрах камерной вокальной и инструментальной музыки. В этой области особенно популярны были произведения А. Д. Жилина и Д. Н. Кашина. Их романсы и фортепианные пьесы, предназначавшиеся преимущественно для домашнего любительского музицирования, в целом не выходят за пределы типичного круга сентименталистских образов и настроений. Таков, например, вокальный цикл Жилина «Эрато», изданный в 1814 году. Сохраняя заметную связь с образным строем и стилистикой «российской песни» конца XVIII века, произведения этого цикла отличаются большей свободой мелодического рисунка, изяществом фортепианной партии: лирика Жилина сердечнее и проникновеннее, порой она достигает патетической силы выражения («Велизарий» на слова А. Ф. Мерзлякова). Наряду с такими поэтами-сентименталистами, как Ю. А. Нелединский-Мелецкий, И. И. Дмитриев, он обращается к поэзии В. А. Жуковского, сыгравшей весьма значительную роль в творчестве многих русских композиторов вплоть до Глинки.

Композитором-любителем А. А. Плещеевым, который принадлежал к близкому окружению поэта, был создан обширный цикл романсов и песен на его стихи, в том числе «Светлана» — первый образец романтической баллады в русской музыке. Образами поэзии Жуковского были вдохновлены и ранние опыты в области вокальной музыки А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского — композиторов, с чьими именами связан расцвет русского музыкального романтизма. Яркой романтической живописностью и драматизмом отличаются баллады Верстовского на слова Жуковского — «Три песни», «Бедный певец», «Пустынный».

Уже во второй половине 1810-х годов ряд композиторов обращается к творчеству юного лицеиста Пушкина. Среди первых опытов музыкального воплощения пушкинской поэзии можно назвать романсы Н. А. Корсакова, М. Л. Яковлева, В. Ф. Одоевского, Мих. Ю. Виельгорского, И. И. Геништы, А. Н. Верстовского (см.: 162).

Музыка всех этих произведений не была равноценна поэтическому тексту. Только Глинка в свои зрелые годы сумел в полной мере передать изумительную внутреннюю гармонию, изящество и одухотворенность пушкинского стиха. Но знаменателен самый факт, что поэзия молодого Пушкина становится одним из важнейших источников, оплодотворяющих творчество русских композиторов.

Как в быту, так и на концертной эстраде продолжала жить полной жизнью народная песня. Создается множество ее обработок для пения и для различных инструментов, подобные образцы очень быстро распространяются среди любителей музыки. Особенно горячим пропагандистом народной песни был талантливый композитор, пианист и дирижер Д. Н. Кашин. В программы своих концертов он неизменно вставлял принадлежащие ему песенные обработки, частично они были включены в издававшийся им «Журнал отечественной музыки», который вышел в свет двумя сериями — в 1806 и 1809 году. Кашин адресовался в этом издании к самому широкому кругу любителей. В предисловии к первому выпуску журнала он просил «господ — любителей музыки удаивать его сообщением отечественных мотивов (со словами)» (цит. по: 59, 39), чтобы предоставить в их распоряжение любимые образцы песен в типичной для бытового музицирования обработке.

Кашин не заботился об этнографической точности напевов. Он сознательно приближал их к восприятию широкого круга любителей народной песни, которому были адресованы его обработки, привнося в них интонации городского романсного типа. По тому же пути «романсизации» песни шли в 30—40-х годах Варламов, Гурилев и другие композиторы.

Одним из характерных жанров инструментального творчества русских композиторов оставались вариации на темы народных песен. Д. Н. Кашин помещал в конце каждого выпуска своего журнала один из таких вариационных циклов. Вариации на русские темы писали также А. Д. Жилин, Л. С. Гурилев (отец автора по-

пулярных романсов). Некоторые из этих пьес по своему масштабу и степени технической трудности превышали средний уровень домашнего музицирования и приобретали черты концертности. В отличие от клавирной музыки XVIII века, которую можно было исполнять и на фортепиано, и на клавесине или клавикорде, сочинения названных композиторов носят определенно выраженный фортепианный характер.

Вариации на темы русских народных песен составляли главную область творчества талантливого скрипача и композитора Г. А. Рачинского, продолжившего традиции И. Е. Хандошкина. Но его музыка отличается большей мягкостью, лиризмом, часто в ней слышатся элегически-чувствительные тона.

Большое количество вариаций и других произведений было написано для гитары, преимущественно семиструшной, которая получает широкое распространение в России в начале XIX века. Авторами этих произведений были известные виртуозы-гитаристы С. Н. Аксенов, Д. Ф. Кушенов-Дмитревский, А. О. Сихра и другие, с успехом выступавшие на концертной эстраде. Однако гитара оставалась по преимуществу интимным домашним инструментом, и обширная гитарная литература, появляющаяся в первых десятилетиях XIX века, была предназначена прежде всего для музыкантов-любителей (см.: 35).

Наряду с вариациями создавалось много небольших пьес танцевального типа для фортепиано, а иногда для гитары или скрипки. Судя по тому как быстро расходились некоторые из них, на этот род сочинений был большой спрос. Н. А. Титов пишет в своих воспоминаниях: «Французский кадрили мой (a-moll) „Vieux réchés“, сочиненный в 1824 году, сделался любимым кадрилием в обществе и пережил несколько поколений... Издатель этого кадрили М. Бернард говорил мне, что он разошелся у него более чем в 16 тысячах экземпляров» (197, 269). По тому времени этот танец был весьма значительным.

Такие пьесы писали Кашин, Жилин, Л. С. Гурилев, вносящие в них иногда элементы романтически окрашенной поэтичности. Есть сведения о том, что В. Ф. Одоевский писал в молодости вальсы. В. И. Музалевским было извлечено из забвения имя пианиста и композитора-любителя П. И. Долгоорукова, автора фортепианных вариаций на народные темы, вальсов, полонезов, маршей (132, 152—154).

Представляет интерес фортепианное творчество крепостного музыканта Л. С. Гурилева, завоевавшего известность своей разноостронней концертной и педагогической деятельностью. Наряду с многочисленными вариационными циклами на темы русских народных песен ему принадлежат также «Большая соната» и сборник, включающий двадцать четыре прелюдии во всех тональностях и одну фугу.

Привлекают своей выразительной мелодичностью и изяществом фактуры полонезы и вариации П. Н. Енгальцева.

Среди авторов фортепианной, скрипичной, камерной ансамбле-

вой литературы, изданной в России в начале XIX века, мы находим многие имена как русских, так и иностранных композиторов. Некоторые из иностранцев, поселявшихся в России на более или менее продолжительный срок, оставили заметный след в ее музыкальной жизни. К их числу принадлежит модный пианист и композитор Д. Штейбельт. Еще до приезда Штейбельта в Россию в 1809 году на русской сцене шла его опера «Ромео и Джульетта». Вскоре он занял место дирижера французской оперы и оставался на этом посту до конца жизни (умер в 1823 году). Его камерные ансамбли, сонаты для фортепиано, фортепиано и арфы, несмотря на поверхностный характер музыки, были очень популярны в быту. Глинка вспоминал в своих «Записках», что в юности он охотно играл некоторые из фортепианных сонат Штейбельта.

Любимцем русской публики стал ирландец Дж. Филд, поселившийся в России в 1802 году. Творчество Филда, окрашенное в романтически-мечтательные тона, органически вошло в русскую музыкальную культуру. Можно с полным основанием говорить о том, что филдовская пианистическая школа была создана на русской почве.

Начиная с 1807 года постоянно концертировал в России выдающийся виртуоз-виолончелист и плодовитый композитор Б. Ромберг. Его квартеты заняли прочное место в репертуаре домашнего музицирования, симфонии и другие оркестровые произведения часто звучали на концертной эстраде. Отдавая дань вкусам русской публики, всегда горячо принимавшей его выступления, он, как и Филд, написал несколько вариационных циклов и других сочинений на темы народных песен.

### 3.

Первые десятилетия XIX века были порой очень интенсивного музицирования в России. Музыка пронизывала весь быт образованных слоев общества. Трудно было найти такой интеллигентный дом, в котором бы не пели, не играли на фортепиано, на арфе или на скрипке. Иногда складывались целые семейные ансамбли. На почве общих музыкальных интересов возникали более или менее постоянные кружки и салоны, куда приходили люди для того, чтобы насладиться слушанием или исполнением любимых произведений. И хотя количество концертов в столичных городах значительно возрастает по сравнению с XVIII веком, они становятся серьезнее и содержательнее, эти очаги домашнего музицирования продолжали играть заметную роль в музыкальной жизни. В них часто получали апробацию новые или малоизвестные сочинения, выдвигались молодые таланты.

Вспомним, что и Глинка в 20-х годах приобрел известность благодаря своим выступлениям в петербургских салонах. Он сам рассказывает о том, при каких обстоятельствах появились на свет его первые сочинения: «В начале весны 1822 года представили

меня в одно семейство, где я познакомился с молодой барыней красивой наружности; она играла хорошо на арфе и, сверх того, владела прелестным сопрано (<...> Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему (C-dur) из оперы Вейгля „Швейцарское семейство“. Вслед за тем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта (E-dur). Потом собственного изобретения вальс для фортепиано (F-dur). Более этого не помню; знаю только, что это были первые мои попытки в сочинении...» (52, 220-221).

Музыкальные салоны начала XIX века были неодинаковы как по своим интересам, так и по уровню исполнения. Иногда они носили характер просто дружеских вечеринок, на которых преимущественно пели песни и романсы под аккомпанемент фортепиано или гитары, но бывали и такие салоны, где исполнялась музыка высокохудожественного, серьезного плана и наряду с любителями в исполнении участвовали видные музыканты европейского масштаба.

Жихарев записывает под 1805 годом: «У Катерины Александровны Муромцевой продолжают собираться по вечерам лучшие музыканты и любители немецкой ученой музыки» (80, 40). Под «немецкой ученой музыкой» мемуарист подразумевает, вероятнее всего, произведения венских классиков Гайдна и Моцарта, творчество которых было достаточно хорошо известно русским меломанам уже в начале 1800-х годов. Их музыка постоянно звучала как в аристократических салонах, так и в публичных концертах.

Тот же Жихарев упоминает о еженедельных музыкальных собраниях в московском доме В. А. Всеволожского. Здесь исполнялись квартеты силами видных иностранных музыкантов, партию первой скрипки исполнял знаменитый французский скрипач П. Род, несколько лет живший и концертировавший в России. Когда он уехал из Москвы, его сменил другой известный европейский музыкант, П. Байо. О репертуаре «четвергов» Всеволожского Жихарев ничего не сообщает, замечая лишь, что эти музыкальные собрания были «в другом роде», чем в доме Муромцевой.

Квартетная игра была вообще широко распространена в домашнем быту. Автор популярных романсов Н. А. Титов, вспоминая о музыкальных вечерах в доме своего отца, театрального композитора А. Н. Титова, называет в числе их участников наряду с просвещенными столичными любителями музыки прославленного французского скрипача Ш. Лафона и виолончелиста Б. Ромберга, многократно гастролировавшего в России. «Эти господа, — пишет Титов, — бывало собирались у нас по вечерам и тогда составлялся квартет» (197, 266).

И в этом случае ничего не сообщается о том, какие произведения исполнялись. Но, зная о дружбе Ромберга с Бетховеном, с которым он играл вместе в квартете, естественно допустить, что он старался пропагандировать и в России сочинения высоко ценимого им композитора.

Приблизительное представление о квартетном репертуаре начала XIX века можно получить по нотным изданиям того времени. Среди них мы находим квартеты иностранных музыкантов, работавших в России, — Ф. А. Тица, В. Теппера, И. Френцля и, конечно, Б. Ромберга, а также русского скрипача и композитора Г. А. Рачинского, перепечатки с иностранных изданий квартетов Гайдна и Моцарта. Создавались вариации на темы русских народных песен для квартета (Ромберг, Френцль). Встречаются и другие виды инструментальных ансамблей: трио, сонаты для скрипки и фортепиано, скрипки и арфы, скрипки и гитары (36, 22). Вся эта литература печаталась главным образом в расчете на домашнее музицирование.

Некоторые из столичных любителей музыки имели собственные оркестры, назначение которых не ограничивалось только игрой «под танцы» на балах. Свой оркестр, участвовавший в еженедельных музыкальных собраниях, был у сенатора А. Г. Теплова — сына известного музыкального деятеля XVIII века, автора первого печатного собрания «российских песен» Г. Н. Теплова. Этот оркестр просуществовал до середины XIX столетия и принимал участие в публичных концертах (см.: 224, 163—164). А. Г. Теплов предоставлял свой оркестр Мих. Ю. Вильгорскому для ставших историческими концертов в его усадьбе Луизино. Поэтому можно полагать, что оркестр стоял на достаточном уровне для исполнения серьезных образцов классической музыки. О художественном качестве его репертуара можно судить хотя бы по тому, что он мог вызвать интерес у молодого Глинки, уже научившегося отличать вещи «классические от хороших, а сии последние — от плохих» (52, 226).

В своих «Записках» Глинка сообщает также о домашнем оркестре П. И. Юшкова, замечая при этом, что «оркестр, хотя и не совсем полный, был хорош» (52, 220).

Вспоминая о своих занятиях с оркестром дяди, жившего неподалеку от Новоспасского, Глинка писал: «Репертуар состоял по большей части из увертюры, симфоний, а иногда игрались и концерты». Далее он приводит перечень исполнявшихся увертюры Керубини, Мегюля, Моцарта, Бетховена («Фиделио») и рядом с ними Ромберга и Маурера, симфонии Гайдна (B-dur), Моцарта (g-moll) и Бетховена (2-я, D-dur) (52, 225).

Этот репертуар был типичен для того времени. К началу 20-х годов называемый Глинкой круг сочинений прочно вошел в русскую музыкальную жизнь. Многие из опер Керубини, Мегюля, Моцарта были хорошо знакомы любителям музыки благодаря их постановкам на сцене русского или французского и немецкого театров, постоянно действовавших в Петербурге и Москве. Увертюры к этим операм составляли неизменную часть концертного репертуара. Симфонии Гайдна и Моцарта становятся известными русской публике уже с конца XVIII века. Позже начало осваиваться симфоническое творчество Бетховена. Но начиная с 1812 года в газетных объявлениях постоянно упоминается об исполнении его

«Большой симфонии» (к сожалению, при этом нет указаний на то, какая именно из бетховенских симфоний должна быть исполнена).

Интересным документом, характеризующим восприятие бетховенской музыки людьми передового образа мысли, является рассказ декабриста М. С. Лунина, переданный его другом французом Ипполитом Оже, находившимся после разгрома наполеоновской армии несколько лет в России: «Раз вечером я был у сестры (...) Приехали два брата Виельгорские, графы Михаил и Матвей. Матвей играет на виолончели так, как, должно быть, играют в концертах у господ бога в раю. Заговорили о музыке. Они оба были в восторге от произведений одного немецкого композитора, которого мы еще совсем не знали. Чтоб развлечь моего зятя, Матвей послал за своим инструментом и стал играть. Жаль, что вас тогда не было! Вот это была музыка. Мы не знали, где мы, на небе или на земле... Сочинитель этот еще не пользуется большою известностью; многие даже не признают в нем таланта. Зовут его Бетховен. Музыка его напоминает Моцарта, но он гораздо серьезнее. И какое неисчерпаемое вдохновение! Какое богатство замысла, какое разнообразие, несмотря на повторения! Он так могущественно овладевает вами, что вы не в состоянии даже удивляться ему. Такова сила гения; но чтоб понимать его, надо его изучить» (89, 60—61)<sup>1</sup>.

Человеку нестигаемой героической воли и отваги, Лунина открылся в музыке Бетховена новый мир переживаний сильной, независимой личности. Этим объясняется глубина впечатления, произведенного на него исполнением Матвея Виельгорского. Однако, несмотря на известные факты мировой премьеры бетховенской «Missa Solemnis» в Петербурге в 1824 году, неоднократного исполнения его Фантазии для фортепиано, хора и оркестра, оратории «Христос на Масличной горе» и других произведений, круг приверженцев Бетховена в России был еще невелик. Пора настоящего и полного признания творчества гениального композитора наступила позже.

Немалая роль в этом принадлежала братьям Виельгорским, едва ли не самым горячим и убежденным пропагандистам сочинений великого немецкого композитора в России первых десятилетий XIX века. Хотя музыкально-пропагандистская деятельность Виельгорских широко развернулась только в 30-х годах, но уже раньше оба брата заняли заметное место в русской музыкальной жизни.

Культ Бетховена издавна царил в этой семье высокопросвещенных любителей музыки. В 1804—1807 годах у Виельгорских, жив-

---

<sup>1</sup> Л. С. Гинзбург относит этот эпизод к летним месяцам 1816 года, когда Матв. Ю. Виельгорский находился в Москве по пути к брату, жившему тогда в своем имении Лузино Курской губ. (51, 281). Однако Лунин говорит об обоих братьях. Поэтому надо полагать, что описанный случай имел место еще до отъезда Мих. Ю. Виельгорского в Лузино, то есть не позже начала 1816 года.

ших тогда в Риге, существовал семейный квартет, в репертуаре которого были первые бетховенские квартеты соч. 18. Есть сведения о том, что по пути в Париж, куда он направлялся для завершения своего образования, Мих. Ю. Виельгорский виделся в Вене с Бетховеном и присутствовал на репетиции Шестой симфонии, обратив на себя внимание композитора особенно бурными изъявлениями своего восторга (198, 63). Нельзя сомневаться в том, что по возвращении на родину, в период пребывания в Москве в 1810—1816 годах, Виельгорский всячески старался привить вкус к произведениям композитора, перед которым так глубоко преклонялся.

Выдающимся для своего времени событием было исполнение в имени Виельгорских Луизино в течение зимнего сезона 1822/23 годов шести симфоний Бетховена (со Второй по Седьмую), а также некоторых его увертюр и других произведений<sup>2</sup>. Хотя именно это находилось на известном отдалении от столичных центров, что неизбежно ограничивало круг слушателей, но вести о столь замечательном событии не могли не дойти до истинных меломанов.

В своей книге «Национальное своеобразие русской литературы» Б. Бурсов пишет: «Хотя новая русская литература зародилась в XVIII столетии, однако только Пушкин впервые дал изображение России и русского человека в их национальной специфике и принадлежности к общечеловеческому развитию. Потому Пушкин и является действительным основоположником и новой русской литературы и одновременно русского литературного языка» (26, 87).

Эти слова можно полностью отнести и к значению Глинки в русской музыке. Он был первым из русских композиторов, сумевшим проникнуть в коренные основы народной жизни и в то же время стать на уровень высочайших достижений мирового музыкального искусства. Глинка достиг в своем творчестве органического синтеза национального и интернационального, тем самым выведя русскую музыку на широкий путь общеевропейского музыкального развития. Только на этом пути она могла завоевать международное признание, а в некоторых отношениях даже опередить другие великие европейские музыкальные культуры, оставаясь в то же время самобытной и неразрывно связанной с жизнью своего народа.

Но явление Глинки, равно как и Пушкина, не могло возникнуть на неподготовленной почве. Несколько поколений композиторов закладывали основы национальной русской музыки, достигшей в его творчестве столь яркого и пышного расцвета. И если гений Глинки затмил в глазах многих его потомков то, что было сделано более скромными по дарованию композиторами предше-

<sup>2</sup> Всего состоялось 33 концерта. Подробнее о них см.: 189.



вавших периодов, — долг историка — объективно и справедливо оценить их вклад в развитие музыкального искусства.

Первая четверть XIX века, особенно годы после Отечественной войны, — это время роста и созревания творческой личности Глинки. Окружающая музыкальная среда несомненно влияла на ее формирование. Глинка впитывал, вбирал в себя все, что звучало вокруг него, — сначала, может быть, бессознательно, а затем, по мере осознания своих задач, начинал анализировать и критически оценивать. То, что могло быть для него нужным и полезным, он перерабатывал в горниле своей творческой мысли и делал собственным достоянием, а чуждое и неприемлемое отбрасывал.

Все это определяет значение первой четверти XIX века для истории русской музыки. Этот период еще не создал в области музыки таких ценностей, которые могут быть признаны классическими, но он во многом непосредственно подготовил замечательный ее расцвет в 30—40-х годах, связанный прежде всего с именем Глинки.

## 1.

Театральная жизнь России в начале XIX века отличалась большой интенсивностью и разнообразием. В 1800-х годах в Петербурге существовали четыре труппы, выступавшие одновременно в разных помещениях: русская, французская, немецкая и итальянская. Первые три были смешанные, музыкально-драматические, последняя — только оперная.

Театры были публичными, доступными за определенную плату для всех желающих. Если в ложах и креслах внизу, перед оркестром, помещалась знать, то партер<sup>1</sup> и места на галерее заполнялись более демократической публикой. Именно эта часть зрителей, особенно горячо воспринимавших все происходившее на сцене, и определяла обычно успех или неуспех как самой пьесы, так и ее исполнителей. Что касается придворного театра, то он приобретает сугубо замкнутый характер и перестает играть сколько-нибудь заметную роль в русской театральной культуре.

На протяжении 1800-х годов происходил процесс концентрации театрального дела, почти полностью сосредоточивающегося в руках государства. Частные труппы, в основном состоявшие из крепостных артистов и музыкантов, скупались у их владельцев и входили в состав государственных театров. Петербургский театр пополнился в первые годы XIX века крепостными труппами Бахметьева и князя П. М. Волконского. В 1807 году у А. Л. Нарышкина была арендована певческая капелла. В ведение театральной дирекции переходили также и иностранные труппы: в 1803 году — итальянская, в 1806 году — немецкая<sup>2</sup>.

Аналогичный процесс происходил в Москве. Петровский театр, уже с конца XVIII столетия переставший быть единоличной собственностью его основателя Меддокса, в последующие годы постепенно приходил в упадок и вызывал все большее недовольство зрителей. 8 октября 1805 года возник пожар, уничтоживший здание театра, что положило конец его существованию. «Начиная с 1800 года, — замечает его исследовательница О. Чайнова, — театр умирает, и пожар 1805 года физически dokonчил то, что социально уже давно было обречено на гибель» (216, 219). В декаб-

<sup>1</sup> Партером назывались тогда стоячие места за креслами.

<sup>2</sup> Французский театр уже раньше был императорским.

ре 1805 года спектакли были возобновлены в манеже при доме Пашкова на Моховой. Но существование самоуправляющейся частной труппы без всякой финансовой поддержки было очень трудным. Весной 1806 года труппа перешла в ведение казны и была подчинена единой театральной дирекции, власть которой распространялась как на петербургские, так и на московские театры. Для укрепления московского театра дирекция приобрела крепостную труппу Д. Е. Столыпина, отдельные представители которой и раньше выступали на сцене Петровского театра, участвуя в спектаклях и «антрактной музыке»<sup>3</sup>. Среди них были талантливая исполнительница характерных оперных партий А. И. Лисицына, ее сестра М. И. Буденброк — «артистка умная, обладавшая и искусством и музыкальным голосом», по характеристике П. Н. Арапова (8, *LIII*), — Е. А. Насова, привлекавшая своей живостью и сценическим обаянием, тенор Я. Я. Соколов с небольшим, но приятным голосом, и другие.

Помещение в доме Пашкова оказалось неудобным и тесным<sup>4</sup>. 18 апреля 1808 года состоялось открытие нового театра на Арбатской площади, построенного по проекту Росси и именовавшегося Большим<sup>5</sup>. По воспоминаниям мемуариста, «Арбатский театр был очень красив, весь окружен колоннами, подъезды к нему были со всех сторон, большое пространство между колонн в виде длинных галерей, соединявшихся вместе, представляло возможность прогулки» (8, 60). Богато декорированный интерьер театра был просторным и вместительным. Во время московского пожара 1812 года деревянное здание театра полностью сгорело.

Вследствие этого после изгнания наполеоновских войск из Москвы деятельность казенного театра довольно долго не возобновлялась. Известной компенсацией для местных театралов служили спектакли домашнего театра генерала П. А. Познякова на углу Большой Никитской и Леонтьевского переулка — одного из последних сохранившихся в Москве крепостных театров.

Этот театр, руководимый С. Н. Сандуновым, отличался серьезностью репертуара и имел в своем составе хороших артистов. В 1813 г. в доме Познякова был объявлен цикл спектаклей в пользу неимущих<sup>6</sup>. Выступления императорских трупп возобновились только осенью 1814 года в доме С. С. Апраксина на Знаменке, где ранее давались преимущественно любительские спектакли, и в доме А. И. Пашкова на углу Никитской и Моховой. Однако этого было все же недостаточно для того, чтобы удовлетворить потребность московской публики в театральных зрелищах.

<sup>3</sup> Столыпинская труппа насчитывала 76 человек — певцов, драматических актеров и оркестрантов (см.: 196, 29).

<sup>4</sup> Известный театрал С. П. Жихарев замечает в своих записках: «Новый театр в доме Пашкова ни хорош, ни дурен, а так, ни то, ни се. Сделан из манежа и узок не по длине» (80, 142). Более резко отзываясь об этом помещении И. И. Вальберх (28, 83).

<sup>5</sup> См. анонс в «Московских ведомостях» от 8 апреля 1808 года. В. П. Погожев указывает ошибочную дату — 13 апреля 1808 года (158, 104).

<sup>6</sup> «Московские ведомости», 1813, 3, 19, 29 ноября и 13 декабря.

Проблема театральных помещений в Москве была окончательно решена только после открытия Малого и Большого театров, построенных по проектам архитектора О. И. Бове и с некоторыми изменениями сохранившихся до наших дней. Второй из них предназначался преимущественно для оперных и балетных спектаклей. На торжественном открытии Большого театра, состоявшемся 6 января 1825 года, был исполнен пролог «Торжество муз», текст которого принадлежал поэту И. И. Дмитриеву, а музыка — А. А. Алябьеву и А. Н. Верстовскому. В отчете об этом событии «Московские ведомости» писали 17 января 1825 года: «С поэзией пролога соединена была очаровательная музыка А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. Торжественные хоры одного возбуждали чувство величия. Гимн Эраты второго открыл, какую власть имеет над образованным человеком согласие поэзии с прелестями музыки».

Дата открытия Большого театра, однако, не стала рубежной для московской оперы ни в творческом, ни в организационном отношении. Уже в 1822 году московские театры были отделены от петербургской дирекции и подчинены местным властям. Новые же художественные тенденции обнаруживаются лишь на рубеже 20-х и 30-х годов с появлением первых опер Верстовского.

Концентрация всего театрального дела в руках государства имела и положительные, и отрицательные стороны. Без государственной помощи деятельность театров не могла бы получить такой широкий разворот и достигнуть сравнительно высокого художественного уровня, позволявшего овладевать сложными произведениями отечественного и зарубежного репертуара. Больших затрат требовало оформление спектаклей, которому придавалось особенно большое значение в опере и балете.

В статье, посвященной петербургскому русскому театру, журнал «Сын отечества» отмечал: «...Здесь театр имеет прекрасных декораторов. Нередко случается, что с поднятием занавеса зрители изъясляют всеобщее одобрение великолепным чертогам, роскошным садам с каскадами, редким видам или цветущим и прелестным отдаленностям. Лучшие из таковых декораций принадлежат Гонзаго, Каноппи и отечественным художникам Мартынову и Кондратьеву» (193, 59; см. также: 92, 375). В оформлении выдающегося мастера театральной живописи П. Гонзаги шли и некоторые московские спектакли (в частности, «Мельник — колдун, обманщик и сват»), но в основном здесь работали отечественные художники, следовавшие лучшим образцам театральной живописи того времени.

Для подготовки русских драматических, оперных и балетных артистов важное значение имели театральные школы при Дирекции императорских театров. Петербургская школа, основанная еще в 1783 году, выпустила из своих стен многих талантливых актеров, прославивших отечественное искусство. Позже, уже в начале XIX века, подобная же школа была создана в Москве.

Все это были плюсы государственной опеки над театрами. Минусы заключались в произвольном вмешательстве не всегда ком-

петентных высокопоставленных лиц во внутреннюю жизнь театров, фаворитизме, подчинении репертуарной политики вкусам правящих кругов. Явное предпочтение оказывалось иностранным труппам перед русской. Достаточно сказать, что в начале XIX века на содержание французского театра отпускалась сумма почти в четыре раза большая, чем русского, не говоря уже об общественном неравноправии русских и иностранных артистов.

Из среды передовой русской общественности часто раздавались голоса протеста против такого несправедливого отношения к своему отечественному театру. «Не видя никакого к себе поощрения, — писал о русских артистах один из поэтов-радищевцев И. П. Пнин, — будучи гораздо ниже иностранных актеров поставленными и имея весьма малую цену в общем мнении, не только не возбуждаются соревнованием, но даже теряют дух, способности развивающий» (157, 161).

О некритическом восхвалении всего иностранного в театре, связанном с тенденциозной недооценкой русского, писали журналы того времени. Так, в «Журнале драматическом на 1811 год» мы читаем: «Замечая недостатки артистов русских, никто почти не сказал ни слова о французских актерах, существующих в нашей столице. — Но что будешь говорить о них? — Худо; наживешь врагов себе, потому что кто из охотников навещать спектакли наши (я не говорю о знающих), кто из них не согласится скорее видеть дурную французскую оперу, нежели хорошую русскую трагедию? Кто из них не заметит самую малую погрешность в игре русского актера и в то же время не сделает никакого внимания и к самому большому проступку в игре француза» (152, 70—71).

Но вопреки всем трудностям и препятствиям русская опера успешно развивалась на протяжении первой четверти XIX века и достигла значительных художественных результатов. Расширился и обогатился ее репертуар, возрос исполнительский уровень. На русской сцене появляются настоящие оперные певцы, обладающие прекрасными вокальными и актерскими данными. Некоторые из них, по отзывам современников, могли легко соперничать с выдающимися мастерами итальянской и французской оперы. Во главе русской труппы стояли опытные и квалифицированные руководители. Особенно важно отметить, что среди них были не только зарубежные, но и русские музыканты. В начале 1800-х годов капельмейстером русской оперы в Петербурге являлся С. И. Давыдов (до того, как в 1804 году его сменил на этом посту Кавос). Позже Давыдов стал учителем и капельмейстером театральной школы, из воспитанников которой была создана «молодая труппа», выступавшая с самостоятельными спектаклями на малой сцене. С 1814 года Давыдов занимал аналогичную должность в Москве и дирижировал некоторыми оперными спектаклями<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Постоянным дирижером московского театра с 1801 года был И. Ф. Керцелли, один из представителей семьи чешских музыкантов, обосновавшейся в России в 70-х годах XVIII века. В 1820 году его сменил отличный музыкант и не лишенный дарования композитор Ф. Е. Шольц.

В 1809 году впервые оперная труппа была отделена от драматической, что способствовало более четкой актерской специализации и повышению вокально-исполнительской культуры. В петербургской опере по штатному расписанию 1810 года первыми певицами числились: на роли «цариц» — Ж. Фодор-Менвиель, в комических операх — С. В. Самойлова, первым тенором — В. М. Самойлов (7, 201—202). В Москве место первой певицы занимала Е. С. Сандунова, первого тенора — Я. Я. Соколов (158, 147—148). Это разделение не было еще окончательным, и по-прежнему некоторые артисты продолжали выступать и в опере, и в драматических спектаклях. Но основное амплуа ведущих артистов определилось достаточно четко. Все знали, что Е. Семенову и А. Яковлева надо смотреть в трагедии, а супругов Самойловых или Н. Семенову («меньшую») — в опере. Пожалуй, только Сандунова, артистка старшего поколения, выступившая на сцене еще в XVIII веке, с одинаковым успехом исполняла и оперные и драматические партии.

На большой высоте находился оркестр петербургского театра. По этому поводу «Сын отечества» пишет: «К преимуществу оперы присовокупите еще превосходный и огромный оркестр, составленный из лучших музыкантов, в числе коих находятся даже отличные виртуозы» (193, 9). В течение нескольких лет солистом оперного оркестра в Петербурге был выдающийся французский скрипач Пьер Род.

Все это определяло высокий уровень русской столичной оперы, спектакли которой пользовались неизменным успехом у публики.

## 2.

В оперном репертуаре первых десятилетий XIX века еще сохранялись некоторые из русских опер предыдущего столетия.

Среди отечественных опер XVIII века наибольшей популярностью пользовался «Мельник — колдун, обманщик и сват», не сходящий со сцены как петербургского и московского, так и всех провинциальных театров. А. Ф. Мерзляков писал, что эту оперу «любят все сословия, несмотря на то, что она, кажется, сочинена в нравах только простого народа» (127, 133). Неоднократно возобновлялись «Сбитенщик», «Несчастье от кареты», «Федул с детьми», «Санктпетербургский гостинный двор», «Скупой» и другие отечественные оперы XVIII столетия.

На смену Фомину и Пашкевичу, уходящим из жизни на рубеже XVIII—XIX веков, выдвигается новая группа русских оперных композиторов. Это были С. И. Давыдов, братья А. Н. и С. Н. Титовы, Д. Н. Кашин. К ним по праву можно причислить также итальянца К. Кавоса, связавшего всю деятельность с русским оперно-балетным театром и внесшего существенный вклад в обновление его репертуара.

Из этих композиторов по масштабам своего дарования заметно

выделялся Давыдов, но обстоятельства сложились так, что собственно в оперном жанре им было написано очень мало. Гораздо большей плодovitостью как оперный композитор отличался Кавос — опытный и уверенный профессионал, у которого бывали счастливые находки, несмотря на отсутствие сколько-нибудь ясно выраженной творческой индивидуальности. К тому же ему с трудом давалось овладение русской интонацией. Творчество Титовых не поднималось над уровнем «просвещенного дилетантизма». Тем не менее некоторые из опер А. Н. Титова благодаря сюжетам из народной жизни и опоре на русскую народную песню имели успех у публики. Для Д. Н. Кашина обращение к оперному жанру носило более или менее эпизодический характер. Суждение о его операх затрудняется тем, что нотный материал их не сохранился.

По сравнению с расцветом отечественного музыкального театра в 70—80-х годах XVIII века идейный и художественный уровень русского оперного творчества в начале XIX столетия безусловно снижается. Сатирически окрашенная бытовая тематика, определявшая главное направление развития русской оперы в XVIII веке, не привлекает к себе внимания ни либреттистов, ни композиторов. Их интересы склоняются к другого рода темам, к иной образной сфере.

Можно выделить несколько параллельно развивавшихся тематических линий, характерных для русского оперного творчества начала XIX века. Первая из них — это линия волшебнo-сказочная, феерическая. Образы русских народных сказок встречались и в некоторых операх предшествующего столетия. Но они либо носили сатирически-иносказательный характер (например, в «Бабе Яге» и «Счастливой тоне» М. Стабингера на либретто Д. Горчакова), либо трактовались в морализующе-назидательном духе («Февей» Пашкевича, «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» — обе на тексты Екатерины II).

Только в 1800-х годах возникает особый самостоятельный жанр «волшебной оперы», образцом для которого послужил венский зингшпиль «Дунайская русалка» («Donauweibchen») Ф. Кауэра на либретто К. Ф. Генслера, превратившийся в русской редакции в «Днепровскую русалку». Появление его на петербургской сцене в 1803 году в вольном переводе Н. С. Краснопольского с дополнительными музыкальными номерами С. И. Давыдова стало событием, взволновавшим весь околотеатральный мир.

«Русалка» не первое произведение этого рода, получившее известность в России. Еще в 1798 году в Петербурге был поставлен в русском переводе «Оберон» П. Враницкого по сказке Х. М. Виланда, в начале 1800-х годов появившийся и на московской сцене. Но большого отклика этот зингшпиль не вызвал, а вскоре и совсем исчез из репертуара. Успех же «Русалки» оказался небывалым для русской оперной сцены. Достаточно привести такие цифры: петербургская премьера оперы состоялась 26 октября 1803 года, до конца этого года она прошла 11 раз, в следующем же году выдержала 23 представления — и все с полным сбором. В Москве

«Русалка» увидела свет 12 октября 1804 года, затем повторялась так же часто. В мае 1804 года на петербургской сцене появилась вторая часть этого произведения в переделке того же Краснопольского со вставными музыкальными номерами Кавоса. Спустя год она была поставлена и в Москве. Одновременно эта же часть шла здесь в оригинальной версии на сцене немецкого театра. Две «Русалки» — дунайская и днепровская — соревновались между собой в стремлении завоевать зрителя, но ни одна не могла помешать успеху другой. Этот небывалый успех побудил к созданию еще двух вполне самостоятельных частей, превративших скромный зингшпиль в целую оперную тетралогию<sup>8</sup>.

Неизменно привлекая многочисленную толпу зрителей, «Русалка» вызывала вместе с тем резкие нападки и осуждение со стороны прогрессивных деятелей русской культуры<sup>9</sup>. Ее критиковали за отсутствие строгого драматургического плана, бессвязность действия, ложное изображение древнерусского быта, грубый площадной комизм и даже будто бы непристойность некоторых сцен. «Я не знаю, — писал рецензент, — как возможно позволить играть такую вздорную, нелепую сказку; в ней столько оскорбительного для зрения и слуха...»<sup>10</sup>

Но широкую публику не смущали некоторые «вольности» текста и она по-прежнему валом валила на представления «Русалок», с увлечением следя за всеми перипетиями их авантюрно-фантастического действия.

Думается, что дело здесь не только в легкой занимательности сюжета и обилии феерических театральных эффектов, доставлявших удовольствие глазу. К. Дальхауз, говоря о подобного рода зингшпилях, получивших широкое распространение на рубеже XVIII и XIX веков, ссылался на выдвинутое Э. П. Сенанкурром разграничение понятий «романеск» и «романтический». («Романеск пленяет живое и цветущее воображение, романтическое удовлетворяет только глубокие души, истинную чувствительность».) Комментируя это разграничение, Дальхауз подчеркивает, что французский писатель «выступал в защиту романтического как равной по уровню антитезы классического, которая возвышала презираемый жанр тем, что открывала в фантастическом и беспорядочном великое и глубокомысленное». «Разделение понятий, сделавшее эпоху в литературной эстетике, — продолжает исследователь, — имеет значение и для истории музыки, поскольку оно позволяет при обсуждении вопроса о музыке и романтизме оставить в стороне тот вид зингшпиля, который именовался около 1800 года „романтическим“, потому что в его сюжетах получила пышное развитие сказочная фантастика» (225, 15).

<sup>8</sup> В печатных либретто отдельные части имели разные названия: «Русалка», «Днепровская русалка», «Леста, днепровская русалка» и снова «Русалка». Но в театральном обиходе того времени применялись только два первых заглавия.

<sup>9</sup> Подробный обзор печатных откликов на постановку «Русалки» см. в кн.: 56, 284—287; 118, 47—48, 288—289.

<sup>10</sup> «Северный вестник», 1804, ч. 4, № 11, с. 209.



Если подходить к «Русалкам» с этой точки зрения, то их нельзя безоговорочно отнести к сфере романтического. Романтизм в настоящем понимании этого слова утверждается в русской опере много позже, чему отчасти способствовало знакомство с веберовским «Фрейшютцем», впервые поставленным в России в 1824 году. Но ведь и «Фрейшютц», и в еще большей степени — «Оберон» Вебера принадлежали по своим жанровым признакам к тому же типу сказочного зингшпиля, о котором говорит Дальхауз, хотя и значительно переосмысленного, облагороженного, освобожденного от присущих ему элементов грубой фарсовой комедийности.

Сюжетные линии и образы «Русалки» Генслера — Краснопольского получили многочисленные отклики в русской литературе 20 — 30-х годов. На связь пушкинской «Русалки» с хорошо знакомыми ему операми того же названия указывали уже некоторые из современников (см.: 38). Позже этот вопрос стал предметом специального литературоведческого исследования (см.: 79). Конечно, наивный сказочный сюжет оперных «Русалок» был в корне переосмыслен Пушкиным и послужил ему основой для создания глубоко народной реалистической драмы.

Вслед за «Русалкой» на русской сцене появляются и другие оперы на сказочные фантастические сюжеты. В 1805 году в Петербурге была поставлена опера Кавоса «Князь-невидимка», в которой так же причудливо переплетается волшебное начало, порой приобретающее мрачно-таинственный колорит, с вульгарным шутством и калейдоскопической сменой неожиданных зрелищных эффектов.

К жанру «волшебной оперы» принадлежит и «Илья-богатырь» Кавоса на текст И. А. Крылова, хотя это произведение содержит ряд признаков, отличающих его от других опер того же рода. Новым, как отмечалось и современниками, было то, что на сцене появились герои русского эпоса, перед зрителем вставали картины Древней Руси, отражающей набеги диких кочевников. Последнее придавало опере героико-патриотическую направленность, особенно воодушевлявшую зрительный зал в период наполеоновских войн.

Однако дальнейшего развития в творчестве русских композиторов и драматургов этот тип «волшебной оперы» не получил. Отдельные немногочисленные произведения подобного же рода, появлявшиеся во втором десятилетии XIX века, не смогли привлечь к себе внимание публики и, как правило, очень быстро исчезали со сцены. Такая судьба постигла «Желтого Карла» Антолини, состряпанное им же наспех пастиччо «Добрыня Никитич, или Страшный замок», «Жар-птицу» Кавоса: все три оперы не выдержали более одного представления.

Вероятно, в период, когда романтизм становится господствующим течением русской художественной культуры, примитивный «романеск» с его бутафорской фантастикой и смешением чудесного и вульгарно-комического уже не мог производить такое же впечатление, как десятью или пятнадцатью годами ранее. В этом смысле показательное обращение к поэзии Жуковского и Пушкина,

некоторые стихотворения которых исполнялись на сцене в театрализованном виде. В 1822 году в петербургском театре было дано пышное феерическое представление «с хорами, полетами и превращениями» на основе баллады Жуковского «Светлана»<sup>11</sup>. Впрочем, музыка, заимствованная из произведений Кателя, едва ли могла хорошо соответствовать действию. В 1824 году в Москве П. А. Булахов несколько раз исполнял на сцене в соответствующем костюме и с декорациями «Черную шаль» Пушкина с музыкой Верстовского. В. Ф. Одоевский, приветствуя баллады Верстовского, писал: «Пускай теснее соединяются поэзия с музыкою и живописью: тем сильнее будет их действие» (147, 86). Это замечание интересно как выражение типичной для романтической эстетики идеи синтеза искусств.

Линия народно-бытовой оперы из крестьянской жизни, как уже отмечалось ранее, не получила широкого развития в первой четверти XIX века. Немногочисленные произведения этого направления художественно слабы и проникнуты реакционными тенденциями в изображении закрепощенного крестьянства. Таковы три связанные между собой сюжетно одноактные оперы А. Н. Титова на тексты посредственного драматурга А. Я. Княжнина «Ям» (Петербург, 1805), «Посиделки, или Следствие Яма» (там же, 1808) и «Девишник, или Филаткина свадьба» (там же, 1810). Крестьянский быт представлен здесь в ложном, идеализированном свете. Беспечные «поселяне», не знающие забот, пляшут, поют и веселятся, живя в мире и согласии со своими господами. Успех опер Титова основывался на живости действия и мелодичности музыки, окрашенной в народные тона.

На рубеже столетий в русскую оперу проникает национальная историческая тематика, не получившая отражения в оперном творчестве XVIII века. В этой тематической сфере выделяются две различные линии: одну из них можно условно назвать сентиментально-идеализирующей, другую — героико-патриотической.

Первая линия представлена в опере «Старинные святки» на текст известного историка и археолога, большого знатока русских древностей А. Ф. Малиновского. Музыку написал Ф. Блима, состоявший в конце XVIII века капельмейстером русского театра в Москве. Впервые поставленная на сцене Петровского театра в 1800 году, опера долгое время удерживалась в репертуаре. Драматургически фабула «Старинных святков» очень проста и незатейлива, причем действие происходит не в простой крестьянской избе, а в высоких боярских хорах. Девушки гадают, накрывая кольца скатертью. Неожиданно входят их любимые, вызывая сначала гнев родителей, но затем старики смиряются и благословляют две молодые пары. Широкое развитие получают картины старого русско-

<sup>11</sup> В следующем году этот спектакль был перенесен и на московскую сцену. В газетном объявлении он назван «волшебной оперой-балладой», причем отмечено, что музыка принадлежит Кателю и включает «несколько номеров Кавоса» («Московские ведомости», 1823, 5 мая).

го быта и обрядов, сопровождаемые песнями и плясками, в основе которых лежат народные мелодии.

Особое значение приобрела эта опера во время Отечественной войны 1812 года, когда в нее были привнесены патриотические мотивы. В песне «Слава» после слов «Слава солнцу на небе и русскому царю на всей земле» возглашалась «слава храбрым воинам во чистом поле», а затем назывались имена особенно отличившихся в военных действиях генералов. В исполнении Сандуновой эта песня неизменно вызывала взрыв патриотических чувств.

В опере Д. Н. Кашина «Наталья, боярская дочь» (по повести Н. М. Карамзина в сценической переработке С. Н. Глинки) сентиментальная любовная фабула соединяется с более явно выраженной патриотической направленностью. Историзм оперы весьма условен, и можно только приблизительно догадываться о времени действия. Как и в «Старинных святках», действующими лицами являются представители боярского круга. Молодой боярин Алексей, находящийся в опале, похищает любимую им Наталью, которая отвечает ему взаимностью и добровольно уходит с ним из родительского дома. Узнав о нападении на Русь литовцев, Алексей идет на войну и доблестно сражается с противником. За совершенные им подвиги царь снимает с него опалу и старый боярин Матвей благословляет свою дочь Наталью на брак с ним.

Музыка оперы, построенная в основном на «голосах» народных песен, сохранилась лишь в виде отдельных фрагментов. В 1801 году она была исполнена в концерте Сандуновой, постоянной партнерши композитора по концертным выступлениям. В пространном газетном объявлении сообщалось: «Сего марта 17 дня, в воскресенье, российская певица Сандунова будет иметь честь дать почтеннейшей публике на Петровском театре концерт с большим оркестром, хором и роговою музыкою, составленной изо всей новой оперы „Наталья, боярская дочь“, в коей музыка хоров, дуэтов и арий сочинения г. Кашина, речи же г. Глинки...»<sup>12</sup> О сценической постановке оперы мы не располагаем никакими сведениями.

В 1809 году в Москве была поставлена еще одна опера Кашина, «Ольга Прекрасная» (также на текст С. Н. Глинки). В ее содержании произвольно трактованные исторические факты из эпохи образования древнерусского государства переплетаются с мифологическими мотивами. Журнал «Аглая», издававшийся П. И. Шаликовым, писал: «Ольга Прекрасная останется навсегда — прекрасною отечественною оперою — к чести русских — поэта и музыканта!»<sup>13</sup> Однако это пророчество не сбылось. После одного спектакля опера больше не появлялась на сцене. Музыка ее не сохранилась.

Под непосредственным впечатлением событий Отечественной войны 1812 года созданы оперы «Крестьяне, или Встреча незваных» С. Н. Титова («Иван Сусанин» Кавоса, «Мужество киевлянина, или

<sup>12</sup> «Московские ведомости», 1801, 9 марта.

<sup>13</sup> «Аглая», 1809, № 5, с. 69. Рецензия полностью перепечатана (118, 280).

Вот каковы русские» А. Н. Титова. Впервые на оперной сцене простой человек из народа был показан в героическом плане, воспеты его мужество, стойкость, готовность к самопожертвованию во имя родины. Но это в значительной степени снижалось официозно-монархическим привкусом, особенно ощутимым в текстах А. А. Шаховского и А. Я. Княжнина.

Сюжетно с событиями Отечественной войны связана только первая из названных опер, наиболее слабая в художественном отношении. «Иван Сусанин» и «Мужество киевлянина» написаны на исторические сюжеты, содержавшие явные «аллюзии» к современности.

В отличие от «Встречи незваных» упомянутые произведения написаны в формах «большой оперы» того времени с развернутыми ариями и ансамблями, хотя по традиции русского музыкального театра в них сохраняются разговорные сцены. Весьма относительно историзм обеих опер: Княжнин и Шаховской свободно обращаются с фактами, порой допуская прямое искажение исторической истины.

К группе произведений, прямо или косвенно отразивших патристический подъем 1812 года, надо отнести и небольшую одноактную оперу Шаховского и Кавоса «Казак-стихотворец», действие которой происходит в петровское время после Полтавской битвы. Она была поставлена еще до того, как войска Наполеона вторглись в пределы Российского государства<sup>14</sup>, но неизбежность войны была в то время уже очевидна. Фабула оперы очень несложна и малооригинальна, до известной степени — анекдотична, что заставило Шаховского определить ее жанр как «оперу-водевиль». Главным, что привлекало к ней публику, были сцены украинского деревенского быта, трактованные в легком комедийном плане, и украинские народные мелодии, обработанные Кавосом.

В годы самой войны был поставлен ряд спектаклей смешанного типа, соединявших элементы танца, пения и разговора с очень незамысловатой сюжетной основой, отвечающей текущему политическому моменту. Таковы «Ополчение, или Любовь к отечеству», «Казак в Лондоне», «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», «Казак и прусский волонтер в Германии», «Торжество победы», «Возвращение ополчения». Несмотря на недвусмысленную монархическую тенденциозность всех этих постановок, они вызывали в то время бурный восторг даже у людей передового образа мысли. В немалой степени этому способствовала и музыка, большей частью основанная на русских народных напевах.

Такие смешанные музыкально-патристические спектакли положили начало дивертисменту как особому музыкально-театральному жанру, продолжавшему развиваться и после окончания войны. В дальнейшем он утрачивает свою политическую актуальность и приобретает большей частью чисто бытовой характер. В этот пе-

<sup>14</sup> Премьера оперы состоялась в Петербурге 5 мая 1812 года, а 12 июня Наполеон перешел Неман и начал наступление вглубь страны.

риод дивертисмент получил преимущественное развитие в Москве. Постановщиками дивертисментов бывали обычно балетмейстеры А. П. Глушковский и И. М. Аблец, а музыку сочинял или аранжировал С. И. Давыдов.

Лучшим из дивертисментов Глушковский называет спектакль «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», в постановке которого он сам участвовал. Впервые этот спектакль был дан в 1815 году в Останкинском дворце Шереметевых в честь визита прусского короля Фридриха Вильгельма III. «В „Семике“, — пишет Глушковский, — участвовали лучшие русские певцы и певицы того времени.

Для них был нарочно сочинен Давыдовым хор русских солдат в честь русского воинства, который был отлично сложен. Ко всему этому употреблен был в этом же дивертисменте известный русский песенник Лебедев, который явился хороводом перед кружком песенников с разными русскими простонародными инструментами: с ложками, гремушками и проч. Этот хор так мастерски выполнял свое дело, что даже у старичков косточки зашевелились. Прибавьте к этому превосходный кордебалет, который действовал ровно, точно, и отлично придуманные разнообразные национальные костюмы, и вы составите себе приблизительное понятие о том, какое впечатление должен был производить этот народный балет на высоких посетителей праздника» (55, 176—177). В том же самом году этот дивертисмент был показан и для широкой публики в театре на Знаменке, а позже перенесен на петербургскую сцену. Успех «Семика» у московской публики можно сравнить только с сенсацией, произведенной появлением «Русалок» в 1800-х годах.

За «Гуляньем в Марьиной роще» последовали «Гулянье на Воробьевых горах» (1816)<sup>15</sup>, «Гулянье 1 мая в Сокольниках» (1816), «Праздник жатвы», «Старинные игрища, или Святочный вечер» (1823)<sup>16</sup> и ряд других сценических композиций подобного же рода. К жанру дивертисмента, по-видимому, следует отнести и некоторые произведения, именовавшиеся операми, как, например, «Лукашка, или Святочный вечер» Давыдова<sup>17</sup>.

Дивертисменты типа «Семика» или «Гулянья 1 мая в Сокольниках» отражали обычаи, еще сохранявшиеся в московском городском быту в начале XIX века. Именно потому эти театральные представления полюбились московской публике. Только к середине 20-х годов популярность дивертисментов начинает снижаться.

В обзоре русского оперного репертуара первой четверти XIX века необходимо коснуться и некоторых «гибридных» жанров, зани-

<sup>15</sup> В сочинении музыки к этому спектаклю кроме Давыдова участвовали Кашин и Керцелли.

<sup>16</sup> В газетном объявлении о спектакле, состоявшемся 31 января 1823 года, сказано: «Музыка взята из русских песен и аранжирована г. Шольцем» («Московские ведомости», 1823, 27 января).

<sup>17</sup> В анонсе указано: «Опера в 1 действии с хороводами, разными плясками и деревенскими играми, музыка, выбранная из русских песен, сочинения г. Давыдова» («Московские ведомости», 1816, 8 января).

мавших промежуточное место между музыкальным и драматическим спектаклем. Это прежде всего жанр мелодрамы в том виде, в каком он сложился во второй половине XVIII века на Западе (Франция, Германия). В России он был представлен «Орфеем» Я. Б. Княжнина и Е. И. Фомина, время от времени продолжавшим появляться на театральной афише до начала 10-х годов. Есть сведения об исполнении «Орфея» в Москве на сцене Петровского театра в 1802 году<sup>18</sup>. В Петербурге это произведение было исполнено несколько раз в период 1811—1814 годов.

Вслед за Фоминым к жанру мелодрамы обращается А. Н. Титов. В 1802 году в Петербурге исполнялась его мелодрама «Андромеда и Персей» на слова А. Я. Княжнина, а вскоре затем — «Цирцея и Улисс» тех же двух авторов (обе на сюжеты из античной мифологии). Эти произведения написаны под сильным влиянием «Орфея» (54, 60). Но Титову не удалось достигнуть той трагической силы выражения и мощного симфонического размаха, которые присущи этому замечательному произведению русского композитора XVIII века. Музыка Титова не поднимается над уровнем мягкой элегической чувствительности романсного типа.

Широкое развитие получает жанр трагедии с музыкой, родившийся еще в конце предшествующего столетия. Особенно характерными образцами этого жанра являются трагедии В. А. Озерова, проникнутые предромантическими настроениями, с патетической, ярко театральной музыкой О. А. Козловского, например «Фингал» (1805). Тому же композитору принадлежала музыка и к ряду трагедий А. А. Шаховского («Дебора», 1810; «Царь Эдип», 1811), П. А. Катенина («Эсфирь», 1816). Сочетая в себе классическое величие и возвышенность с бурным романтическим пафосом, она усиливала впечатление, производимое сценическим действием, создавала необходимую атмосферу для него.

В состав музыки к трагедиям, как правило, входила увертюра, оркестровые антракты и хоры. Иногда сверх того вводились элементы мелодрамы, арии и речитативы, что приближало такой спектакль к оперному<sup>19</sup>. Наряду с Козловским в этом жанре работали и другие композиторы: Давыдов, Кавос, А. Н. Титов. Наибольшим признанием пользовался «Фингал» Озерова и Козловского, сохранявшийся в репертуаре до середины 20-х годов.

Широчайшую популярность на рубеже этого же десятилетия завоевывает водевиль. В определениях характерных признаков и времени возникновения этого театрального жанра встречается много путаного и неясного. Принято было считать первым русским водевилем «Казака-стихотворца» Шаховского и Кавоса. П. Арапов идет дальше, утверждая, что «существование русского водевиля началось у нас с аблесимовского „Мельника“ и народной пьесы „Федул с детьми“, которые скорее всего можно признать за первые водевили» (7, 225).

<sup>18</sup> «Московские ведомости», 1802, 8 января.

<sup>19</sup> На эту близость справедливо указывает М. С. Друскин (77, 239).

Если исходить из чисто музыкальных признаков — простота и краткость вокальных номеров, преобладание куплетной формы, — то действительно в этих ранних русских операх, а равно и в «Казаке-стихотворце», можно найти много общих черт с водевилем. Однако водевиль имел, кроме того, и свою область содержания, свой излюбленный круг образов, сюжетов и драматургических схем.

Как известно, водевиль возник на французской почве. Первоначально это определение относилось к песенкам куплетного склада, составлявшим неизменную принадлежность ярмарочных представлений и нередко обладавшим острым сатирическим содержанием. Как самостоятельный театральный жанр водевиль сложился в конце XVIII — начале XIX века, причем его первоначальный характер и социальная направленность претерпевают довольно значительные изменения. После Великой французской революции водевиль утрачивает свою политическую остроту и превращается в легкую, чисто развлекательную театральную пьесу из буржуазного быта с небольшими и несложными по фактуре вставными вокальными номерами.

Подобного типа водевили постоянно исполнялись приезжавшими в Россию французскими труппами. Некоторые из этих пьес мало отличались по характеру от комических опер того периода, когда этот жанр отходит от значительных, содержательных задач, часто не сводимых лишь к комедийному началу, и склоняется к легкой развлекательности, порой даже анекдотичности. Но границы между комической оперой и водевилем никогда полностью не стирались.

Так, в связи с постановкой в Петербурге в 1808 году оперы Буальдьё «Опрокинутые повозки» («*Les voitures bouleversées*») пресса писала: «Сия опера переделана из водевиля, сочиненного г-ном Дюпати, и, несмотря на многие перемены и сокращения, в некоторых явлениях видно, что она основана на правилах водевиля. Комическая опера требует простоты и ясности в плане, быстроты в ходе и гораздо более действия, чем разговора. В водевиле же, напротив, зритель не ищет ни быстрого действия, ни привлекательного содержания, но довольствуется остротою разговора и замысловатостью стишков, которые поют почти обыкновенно на известный голос. Автор водевиля, не делая вреда своей пьесе, часто помещает ненужные явления и вводит посторонние действующие лица, единственно для того, чтобы сказать несколько острых слов и пропеть шуточные или сатирические куплеты. От сего пьеса, сочиненная водевилем, часто делается суха и растянута, когда к ней прибавят дуэты, трио, квартеты и финалы, необходимые для комической оперы»<sup>20</sup>.

Здесь очень точно определено различие между двумя смежными и в чем-то соприкасавшимися друг с другом жанрами. Роль музыки в водевиле была служебной, не имела большого значения

<sup>20</sup> «Драматический вестник», 1808, № 25, с. 201—202.

и оригинальность сюжета. Одинаковые положения легко переходили из одного произведения в другое, варьируясь и обрстая новыми подробностями, музыка же в значительном числе случаев не сочинялась специально для данной пьесы, а заимствовалась из разных источников и приспособлялась к тексту.

Существовало несколько разновидностей водевиля, что находило отражение и в определениях жанра той или иной пьесы, дававшихся авторами: водевиль, опера-водевиль, комедия-водевиль и т. д. Если в комедии-водевиле или просто водевиле участие музыки порой сводилось к нескольким вставным песенным номерам в куплетной форме, то опера-водевиль включала наряду с куплетами арии романсного типа и даже ансамбли, впрочем строившиеся обычно по куплетному принципу и основанные на поочередном исполнении одного и того же музыкального материала разными действующими лицами. Кроме того, для оперы-водевиля сочинялись увертюра, оркестровые антракты, иногда танцы.

Многие из ранних русских водевилей представляли собой перевод с французского или свободную авторскую переработку французского оригинала. При этом изменялись имена, действие переносилось в обстановку русской жизни или в условно экзотическую среду, что служило средством своеобразного камуфляжа и позволяло маскировать сатирическую направленность пьесы. Но еще до 1820 года появляются вполне самостоятельные русские водевили.

Среди первых их авторов были драматурги А. А. Шаховской, М. И. Хмельницкий, А. И. Писарев. Эпизодически обращались к водевилю М. Н. Загоскин и А. С. Грибоедов. Музыка писали наряду с такими добросовестными и хорошо владевшими своим ремеслом труженниками, как Л. Маурер, Ф. Шольц, Н. Кубишта, талантливые русские композиторы Верстовский и Алябьев.

Вырабатывается особое амплуа водевильного актера, обладающего легкостью и изяществом сценической игры в сочетании с природной музыкальностью и некоторыми вокальными данными. Блестящими представителями этого амплуа были В. Н. Асенкова, Н. В. Самойлова, И. И. Сосницкий, В. И. Живокини, Н. О. Дюр. С огромным успехом выступал в водевильных ролях М. Е. Щепкин. В 20-х годах в исполнении водевилей иногда участвовали известные оперные певцы Е. С. Сандунова, Н. В. Репина, Г. Ф. Климовский, П. А. Булахов и другие, что предоставляло большую свободу композитору.

В музыкальном отношении расцвет водевиля приходится именно на первую четверть века и связан прежде всего с обращением к этому жанру Верстовского и Алябьева. Первый водевиль Верстовского — «Бабушкины попугаи» — был поставлен в 1819 году. Алябьев впервые выступил как театральный композитор в 1822 году, написав совместно с Верстовским и Маурером музыку к опере-водевилю «Новая шалость, или Театральное сражение». В 1823 году на московской сцене появился «Деревенский философ» с его же музыкой, затем, в соавторстве с Верстовским, были



изданы водевили «Хлопотун, или Дело мастера боится» (1824) и «Встреча дилижансов» (1825)<sup>21</sup>.

На этом работа Алябьева в области водевиля (или оперы-водевиля) оборвалась из-за ареста, длительного тюремного заключения и последовавшей за ним ссылки. Верстовский в конце 20-х годов отходит от водевиля и сосредоточивает свои творческие интересы на опере<sup>22</sup>.

### 3.

Наибольшей популярностью среди произведений зарубежного репертуара пользовались у русского зрителя оперы французских композиторов Гретри, Мегюля, Далеярака, несколько позже Буальдьё, Изуара, Гаво, Делла Мариа. Среди них были произведения разного плана и различного достоинства. Наряду с операми легкого комедийного характера, привлекавшими живой, веселой сценической интригой и легко запоминающимися пикантными мелодиями, ставились и более серьезные произведения с преобладанием сентиментального или морализующе-назидательного элемента. Так, с успехом продолжал идти «Дезертир» Монсиньи, известный русской публике еще с 80-х годов XVIII века<sup>23</sup>. Среди опер Гретри, шедших на русской сцене, можно назвать такие, как «Сильвен»<sup>24</sup> с его руссоистской идеализацией простой, неиспорченной человеческой природы, близкой к природе, или «Рауль Синяя борода». Часто исполнялась опера Далеярака «Нина, или Безумная от любви», в которой заглавная партия требовала от исполнительницы тонкой психологической игры. К числу любимых русской публикой опер принадлежала «Прекрасная Арсена» Монсиньи, может быть благодаря присущим ей элементам сказочности и экзотического колорита. Особенным успехом пользовалась она в Москве, где в заглавной роли выступала Сандунова<sup>25</sup>.

В 1804—1810 годах во главе петербургской французской оперной труппы стоял Буальдьё, написавший за эти годы несколько опер, которые были впервые поставлены в российской столице под его управлением. Кроме того, он познакомил русскую публику и с ранее написанными своими произведениями. Некоторые из них

---

<sup>21</sup> Подробные и точные сведения о постановках водевилей с музыкой Алябьева приводятся Б. Штейнпрессом (219, 110—114, 121—127).

<sup>22</sup> Музыка водевилей Верстовского и Алябьева рассматривается в монографических главах, посвященных этим композиторам (см. т. 5 настоящего издания).

<sup>23</sup> В 1789 году «Дезертир» был поставлен в Петербурге, в Москве опера впервые поставлена в Петровском театре в 1802 году.

<sup>24</sup> Впервые в России опера была исполнена воспитанницами Смольного института 13 апреля 1781 года. В 1800 году она поставлена в петербургском Каменном театре, а двумя годами позже в Петровском театре в Москве.

<sup>25</sup> В Петербурге опера была публично исполнена в 1785 году, но затем возобновлена только через тридцать лет, в Москве она непрерывно сохранялась в репертуаре до 1802 года.

вскоре вошли в русский оперный репертуар. Одной из наиболее часто исполняемых опер стал «Калиф багдадский», в течение многих лет не сходивший со сцены русского театра в Петербурге и в Москве. Зрителя привлекал, по-видимому, изящный мелодизм в сочетании с легкой комедийной фабулой и условно ориентальной обстановкой действия. Не более чем остроумной шуткой была и другая опера Буальдьё, «Жан Парижский». Уже в 20-х годах появляется на русской сцене более поздняя его опера, «Красная шапочка», в которой наивный сказочный сюжет трактован в привычном для композитора непринужденно комедийном плане. В таком же духе выдержана и опера Ф. Герольда «Волшебный колокольчик», поставленная в 1819 году в Петербурге, а двумя годами позже и в Москве. По сравнению с комическими операми Филидора, Монсиньи и Гретри эти произведения, полностью лишённые какого бы то ни было социально-критического или морализующего содержания, знаменовали собой несомненный упадок жанра. Некоторые из них в сюжетном отношении приближались к водевилю, отличаясь от него только более развернутыми музыкальными формами.

Впрочем, даже такие невинные спектакли вызывали иногда возмущенный протест у консервативной критики. Так, в 1815 году на страницах популярного журнала «Сын отечества» развернулась бурная полемика в связи с постановкой оперы «Жоконд» Изуара, до известной степени перекликающейся сюжетно с моцартовской «Все они таковы». Издатель журнала Н. И. Греч негодовал по поводу того, что в опере осмеяны легкомысленный принц и его приближенный, усматривая в этом ни более и не менее, как «уловки якобинства»<sup>20</sup>.

Увлечение французской комической оперой несколько ослабевает только к середине 20-х годов в связи с широким распространением водевиля, до известной степени занимающего ее место. Вместе с тем уже в начале 800-х годов в репертуар русского театра входят некоторые из образцов «оперы спасения» — жанра, непосредственно вызванного к жизни событиями Великой французской революции. В 1803 году в Москве была поставлена «Элиза» Керубини, парижская премьера которой состоялась за шесть лет до этого. Менее чем через год на сцене того же Петровского театра появился знаменитый «Водовоз».

Известно, как велико было значение оперного творчества Керубини для русской музыки, в частности для формирования творческого облика Глинки, что справедливо подчеркивал Б. В. Асафьев (12, 306). «Один из наиболее чутких, остронаблюдательных и смелых музыкальных умов, — писал он, — знаменитый дирижер Ганс фон Бюлов назвал Глинку русским Керубини и с партитурой в руках брался доказать, что возвышенное в глинкинском музыке насыщено бетховенским духом. Оба этих метких определения действительно четко и конкретно устанавливают истоки глинкинского

<sup>20</sup> «Сын отечества», 1815, ч. 29, № 6, с. 255.

одухотворенного интеллектуализма и заставляют обратить внимание на связь мастерства Глинки с композиционными принципами великой школы здравого музыкального смысла, создавшейся в Париже, в пламенном энтузиазме революционной поры». Ссылаясь на высказывания Бюлова, Асафьев не случайно сближает Керубини с Бетховеном. Великий немецкий симфонист всегда отзывался о Керубини с величайшим уважением, особенно высоко ценя его увертюры. А для России первых десятилетий XIX века они оказались ступенью к усвоению бетховенского творчества.

Мотивы борьбы против тирании и несправедливости, защиты невинно гонимых и осуждения всяческого гнета и произвола, лежащие в основе многих «опер спасения», становятся особенно близки передовым кругам русского общества в период роста освободительных настроений после 1812 года. Этим был вызван большой успех произведений данного жанра в 1810-х и начале 1820-х годов.

В 1815 году на сцене русского театра в Петербурге была поставлена «Фаниска» Керубини, выбранная также Давыдовым для своего бенефиса в Москве в 1817 году. Опера написана на близкий по времени сюжет из польской действительности и могла вызвать нежелательные для русского царизма ассоциации, хотя прямо не связана с освободительной борьбой поляков против российско-прусского великодержавного гнета.

К типу «оперы спасения» примыкают также «Камилла, или Подземелье» и «Монтенерский замок»<sup>27</sup> Далеярака, неоднократно исполнявшиеся в старой и новой столице французскими труппами, а в 1812—1813 годах поставленные на сцене русского театра в Петербурге. «Московский вестник», откликаясь на французскую постановку второй из названных опер, писал: «Играли очень хорошо, а музыка такая, которую хочется слышать вечно»<sup>28</sup>. Не меньший успех имели в этой же опере талантливые русские артисты Сандунова, Самойлов, Злов.

К эпохе Великой французской революции восходит еще одна группа опер сентиментального характера, воспевающих красоту простого искреннего человеческого чувства. Главным предметом изображения в них было не героическое, а трогательное, волнующее. К этой группе принадлежит опера Крейцера «Поль и Виргиния» по одноименному роману Бернарден де Сен-Пьера, повествующему о чистой и нежной любви двух молодых людей, живущих на одиноком острове в непосредственной близости к природе и не знающих пороков цивилизации. На русской сцене опера впервые появилась в 1809 году в бенефис Самойловых, а до того постоянно исполнялась в Петербурге и Москве французской труппой.

В таком же сентиментальном плане трактован шекспировский сюжет в опере Д. Штейбельта «Ромео и Юлия». В соответствии с традициями тогдашнего оперного театра она оканчивалась счаст-

<sup>27</sup> Опера шла также под названием «Леон, или Черногорский замок».

<sup>28</sup> «Московский вестник», 1809, ч. 1, № 18, с. 279.

ливой развязкой. Ромео еще не успевал заколоться, когда Джульетта пробуждалась ото сна, и юные влюбленные бросались друг другу в объятия. Это не мешало успеху оперы, восторженно принимавшейся публикой. «Всякий раз, что возвещалась опера „Ромео и Юлия“, — свидетельствует П. Н. Арапов, — надобно было выдерживать жестокое испытание у театральной кассы для получения билета» (7, 258). Однако «Московский вестник» в отзыве на первую ее постановку, состоявшуюся в конце 1808 года в бенефис Сандуновой, замечал: «В самом деле, музыка прекрасная, декорации хороши, самая игра актеров нравится; но любитель театра скорее соглашается смотреть „Ромео и Юлию“ в драме, нежели в опере»<sup>29</sup>.

В эти годы на русскую сцену проникают оперы Спонтини «Весталка» (1814), «Фернанд Кортес» (1820) с их яркой эффектной театральностью, развернутыми и полными драматизма массовыми сценами, во многом предвосхищающими стиль романтической «большой оперы» 30-х годов.

По-прежнему большим успехом пользовались некоторые оперы итальянских композиторов. Неизменно сохранялись в репертуаре русского театра «Севильский цирюльник», «Служанка-госпожа», «Мнимые философы» Паизиелло, «Редкая вещь» и «Дерево Дианы» Мартини-Солера, «Школа ревнивых» Сальери. В 1807 году в Петербурге была поставлена «Итальянка в Лондоне» Чимарозы, ранее шедшая только на придворной сцене; в 1812 году в Петербурге, а в 1817 году в Москве — «Мельничиха» Паизиелло. Одной из самых популярных была опера «Деревенские певицы» В. Фиораванти, своим успехом в значительной степени обязанная прекрасному исполнению главной роли Сандуновой.

До середины 1810-х годов итальянская опера была представлена на русской сцене только жанром буффа. В 1815 году в Петербурге осуществлена постановка ранее неизвестной в России «серьезной» оперы Чимарозы «Горацци и Куриацин». Сюжет ее, взятый из римской мифологии, отвечал настроениям передового русского общества своим героико-патриотическим пафосом, идеей возмездия и моральной ответственности за совершенные поступки. Высоким строем образов и стилистической строгостью музыки привлекала опера Саккини «Эдип в Колоне», выдержанная в традициях глюкковского классицизма (поставлена в Петербурге на русской сцене в 1816 году).

Вскоре вкусами любителей музыки завладевает Россини, отодвигающий в тень своих итальянских предшественников. Первое знакомство русской публики с его оперным творчеством относится к началу 20-х годов. В 1820 году в Петербурге была поставлена опера Россини «Елизавета, королева английская», в 1821 году — «Сорока-воровка», в 1822 году — «Севильский цирюльник», в 1823 году — «Турок в Италии». Характерно, что две первые оперы не принадлежат к комедийному жанру, с которым у нас в первую

<sup>29</sup> «Московский вестник», 1809, ч. 1, № 4, с. 54.

очередь связывается представление об этом композиторе: одна из них — историческая, другая — бытовая драма.

В Москве с 1821 года выступала итальянская труппа, открывшая свои спектакли 23 ноября «Золушкой» Россини<sup>30</sup>. На протяжении нескольких ближайших лет эта труппа познакомила московскую публику с рядом произведений композитора, находившегося в зените своей славы. Были поставлены его оперы «Итальянка в Алжире», «Севильский цирюльник», «Танкред», «Торвальдо и Дорлиско» и другие. Покоривший уже многие страны Европы, Россини становится кумиром наших отечественных меломанов.

В. Ф. Одоевский, тогда только начинавший свою деятельность музыкального критика, отмечал в статье «Взгляд на Москву в 1824 году»: «Итальянский театр по-прежнему составлял отраду ревностных почитателей Россини». Но, отдавая должное вокально-му мастерству итальянских артистов и общей постановке дела в театре, он вместе с тем бросает упрек руководителям труппы в чрезмерной исключительности этого культа Россини: «...Поверят ли нам наши потомки (для которых мы, как уже сказано, единственно трудимся), когда мы скажем, что в продолжение четырехлетнего пребывания здесь труппы ни одна Моцартова опера не была играна на итальянском театре!!» (141, 87).

Когда в начале 1825 года итальянскими артистами был показан «Дон-Жуан» Моцарта, Одоевский откликнулся на эту постановку отдельной статьей. Напоминая об огромном успехе оперы на многочисленных сценах Германии и Италии, он высказывает пожелание, «чтобы и в нашей столице Дон-Жуан был переломом болезни, называемой россинизмом» (143, 95).

Эта статья послужила началом полемики «моцартистов» и «россинистов», привлекая широкое общественное внимание<sup>31</sup>. На стороне последних выступали представители консервативного лагеря русской журналистики П. И. Шаликов, Ф. В. Булгарин. Князь Шаликов в статье «О спектаклях итальянских» восторженно приветствовал первые выступления итальянской оперы в характерных для его литературной манеры слащаво-сентиментальных выражениях: «Впечатления неизъяснимые! Сидя в московском театре, думаю, что я в опере Милана, Рима, Флоренции. Физиономии лиц, звуки голосов, язык Метастазия — все производит в душе моей движения, представляя мне новую сферу удовольствия...»<sup>32</sup> И в дальнейшем, возвращаясь к спектаклям итальянской оперы на страницах издававшегося им «Дамского журнала», Шаликов оценивает их с гедонистических позиций.

Было бы, однако, ошибочно считать, что творчество Россини стало исключительно знаменем реакционных тенденций в русской эстетической мысли 20-х годов прошлого века. Достаточно

<sup>30</sup> Спектакли итальянской труппы в Москве продолжались до мая 1827 года, а двумя годами позже она начала свою деятельность в Петербурге.

<sup>31</sup> Более подробно освещение этой полемики см. в главе «Мысль о музыке».

<sup>32</sup> «Московские ведомости», 1821, 21 декабря.

вспомнить поэтические строки Пушкина в «Евгении Онегине», навеянные впечатлениями от посещения итальянской оперы в Одессе. В столкновении двух музыкальных «партий» — «моцартистов» и «россинистов» — и с той, и с другой стороны могли быть допущены известные крайности. Но при этом Одоевский никогда не отрицал высокого художественного значения опер «итальянского Орфея»<sup>33</sup>. К цитированным словам о «болезни, называемой россинизмом», он делает примечание, существенно уточняющее его позицию: «Я разумею здесь подражателей Россини, а не самого его, имеющего талант неотъемлемый» (143, 95).

Постановка «Дон-Жуана» в 1825 году, послужившая поводом для бурной журнальной полемики, не впервые знакомила русскую публику с оперным творчеством Моцарта. Известно, что еще в 1794 году силами русской труппы в Петербурге была поставлена «Волшебная флейта». В 1801 году эта же опера увидела свет на сцене Петровского театра в Москве. О большом ее успехе свидетельствует тот факт, что в течение пяти дней, с 26 по 30 декабря, спектакль прошел три раза<sup>34</sup>. Исчезновение его из репертуара после 1805 года было, по-видимому, результатом пожара, уничтожившего здание театра.

В 1804 году в Москве появилась немецкая труппа, во главе которой стоял талантливый актер и режиссер К. Штейнберг, а музыкальную часть возглавлял известный австрийский композитор и дирижер, ученик и друг Гайдна С. Нейком. Эта труппа, имевшая в своем составе ряд хороших певцов, показала еще две моцартовские оперы — «Похищение из сераля» (17 сентября 1805 года) и «Дон-Жуан»<sup>35</sup>. Особенный интерес вызвала последняя. С. П. Жихарев записал в своем дневнике под непосредственным впечатлением от спектакля: «Сгоряча не могу выразить всего, что я прочувствовал в продолжение представления этой оперы. Какая прелестная музыка! Нейком, в своих огромных серьгах, дирижировал оркестром. Театр был полон. Я никогда не видел столько дам высшего света в ложах немецкого театра, как в сегодняшнем представлении. Все известные любители-музыканты занимали кресла. Я заметил Сандунову и Злова в одной из лож второго яруса» (80, 160—161).

Правда, через несколько дней, возвращаясь к тому же спектаклю, Жихарев оценивает его более критически: «Если говорить о каждом в особенности, то все исполняли дело свое хорошо, но в целом опера была изувечена: партия Дона Жуана написана для баса, а ее пел тенор; Дон Оттавио — роль тенора, а ее исполняла мадам Шредер — сопрано; Церлина, если не совсем контральто, то самый низкий меццо-сопрано, а ее пела маленькая Гунниус,

<sup>33</sup> Уподобление Россини мифическому греческому певцу, как известно, принадлежит Пушкину.

<sup>34</sup> «Московские ведомости», 1801, 21, 25, 28 декабря.

<sup>35</sup> В Петербурге «Дон-Жуан» был показан немецкими артистами в 1804 году.

сопрано самый высокий; о Мазетто нечего и говорить: басовую партию пел контральтино. Для всех этих господ Нейком должен был партии транспонировать, и оттого в *могсеах d'ensemble* произошла некоторая нескладница» (80, 161). Надо, впрочем, заметить, что и в итальянском спектакле 1825 года, и в русской постановке «Дон-Жуана», состоявшейся в 1828 году, заглавная партия была поручена тенору. Что же касается партии Церлины, то здесь Жихарев допускает ошибку: она написана для сопрано.

Начиная с постановки «Похищения из сераля» в Москве в 1810 году оперы Моцарта занимают более или менее постоянное место в репертуаре русского театра (в Петербурге эта же опера была поставлена в 1816 году под названием «Бельмонт и Констанса»). В 1817 году в Петербурге, а годом позже в Москве появилось на русской сцене «Милосердие Тита». Но особенно крупным событием в жизни столичного оперного театра стало возобновление «Волшебной флейты» в 1818 году с участием таких первоклассных артистов, как Сандунова, Самойлов, Злов, и в великолепном сценическом оформлении Гонзаги. «Эта опера, — писал Р. Зотов, — принесла бы честь теперешним роскошным постановкам, а прелестнее декораций Гонзаго долго не будет на сцене» (83, 34).

После этого ряда спектаклей интерес к Моцарту, казалось бы, ослабевает. До 1825 года ни одна из его опер не была поставлена ни в Петербурге, ни в Москве. Напротив, Россини прочно утвердился на театральных подмостках обеих российских столиц, покоря сердца любителей оперного искусства сверкающим блеском, живостью и мелодической прелестью своей музыки<sup>36</sup>. Именно поэтому постановка «Дон-Жуана» на сцене итальянского оперного театра в 1825 году и вызвала такую бурную вспышку журнальной полемики.

Спор этот имел принципиальное значение и не сводился к чисто вкусовому расхождению между группами поклонников двух разных композиторов. «Спорили о Россини и Моцарте, но сущность споров коренилась глубже, — справедливо замечает Ю. А. Кремлев, — в столкновении гедонистического и содержательно-эмоционального принципов музыкальной эстетики» (105, 42).

Широкое внимание общественности привлекает к себе имя Вебера в связи с постановкой его «Фрейшютца» на сцене русского театра в Петербурге в 1824 году. Годом позже эта опера была поставлена и в Москве<sup>37</sup>. Оба спектакля имели огромный успех и неизменно шли при переполненном зрительном зале. Публике открывался во «Фрейшютце» новый мир романтических образов, столь близких отечественной художественной культуре этого времени. Музыка Вебера увлекала и захватывала своей яркой живописностью, драматизмом, сочным локальным колоритом. Все это

<sup>36</sup> Интерес к личности и творчеству Россини выразился и в появлении множества статей о нем в периодической печати (см.: 118, 104).

<sup>37</sup> Этим двум постановкам предшествовал спектакль немецкой труппы, показавшей оперу Вебера в Петербурге в 1823 году.

не могло не повлиять и на развитие русского национального оперного творчества. Всего через несколько лет после петербургской и московской премьер «Фрейшютца» выступил с первыми своими операми Верстовский, очевидная связь которого с Вебером не раз отмечалась в литературе.

Следовавшие одна за другой три постановки «Волшебного стрелка»<sup>38</sup> вызвали ряд откликов в печати, из которых наибольший интерес представляет цикл статей, напечатанных анонимно в «Journal de St. Pétersbourg»<sup>39</sup>.

В этих статьях, написанных с отчетливо выраженных романтических позиций, отстаивается взгляд на оперу как на цельное синтетическое произведение, в котором музыка должна быть неразрывно связана с драматическим действием. В этом плане Вебер противопоставляется Россини: «...Никогда не существовало композитора, который дал бы такое изобилие блестящих музыкальных номеров, как Россини, чье обворожительное щебетание мы слушаем с одинаковым удовольствием, раздастся ли оно со сцены, в салоне и даже, осмелимся сказать, на дому. Во „Фрейшютце“, наоборот, не найти ни одного номера, который, будучи отделен от ситуации, к какой он принадлежит, не утерял бы большую часть своего эффекта» (118, 314).

Ряд важных эстетических проблем, выдвинутых перед русской музыкой операми Россини и Вебера, решались ею теоретически и творчески на протяжении нескольких ближайших десятилетий.

#### 4.

В начале XIX века на русской сцене выдвигается плеяда талантливых оперных артистов, обладавших хорошими вокальными и сценическими данными. Некоторые из них успешно соревновались с известными итальянскими и французскими певцами и даже превосходили их в смысле драматизма игры, умения создать законченный впечатляющий сценический образ. «Все оперные артисты тогда играли», — писал Зотов (81, 2). Об этом же свидетельствует и Арапов, подчеркивая, что «в то время драматическая игра непременно требовалась и от всякого оперного артиста» (7, 165).

Неоспоримое первенство на оперной сцене принадлежало Е. С. Сандуновой, впервые выступившей на придворной сцене в 1791 году, обратив на себя внимание прекрасным голосом, отличной сценической внешностью, изяществом и непринужденностью игры. Переселившись в Москву в 1794 году, она быстро стала всеобщей любимицей публики.

<sup>38</sup> Под таким названием опера шла в России вплоть до начала XX века.

<sup>39</sup> Русский перевод В. Н. Брянцевой (см.: 118, 313—326). Автором статей был А. Д. Улыбышев, на что он сам указал в книге «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs» (Leipzig, 1857).



Артистка широкого диапазона, Сандунова успешно выступала в опере и драме, исполняя самые разнохарактерные роли, но особенно легко и полно ее дарование раскрывалось в оперном репертуаре. Обладая голосом огромного диапазона, простиравшегося, по свидетельству Зотова, от звука *соля* малой октавы до *ми* третьей октавы, она с одинаковой легкостью исполняла и меццо-сопрановые партии, и партии высокого сопрано. «Метода Сандуновой, — замечает тот же Зотов, — была чистая итальянская и в колорите тогдашней музыки» (81, 3). При этом он подчеркивает выразительность пения артистки, умевшей придать осмысленность самым головоломным виртуозным руладам.

В начале своей артистической деятельности Сандунова выдвинулась как превосходная исполнительница партий живых, веселых и задорных девушек в итальянских комических операх. Современники называли в числе ее лучших партий роли молодой крестьянки Гиты в «Редкой вещи» Мартин-и-Солера, лукавой и соблазнительной Сирены в «Венецианской ярмарке» Сальери, Серпины в «Служанке-госпоже» Паиззелло или главной героини его же оперы «Мельничиха», в русском репертуаре — образы Анюты в «Мельнике — колдуне, обманщике и свате», боярской дочери Натальи в «Старинных святках».

С не меньшим успехом выступала Сандунова на концертной эстраде, необыкновенно тонко и проникновенно исполняя русские народные песни.

Со временем дарование Сандуновой углублялось, менялось и ее артистическое амплуа. Она по-прежнему продолжала выступать в русских операх — «Санктпетербургский гостинный двор», «Сбитенщик» и «Старинные святки», — в годы Отечественной войны воспламеняя аудиторию замечательным исполнением народных песен. Неизменный успех сопутствовал ей и в патриотических дивертисментах, непосредственно откликнувшихся на события военных лет. К ее лучшим артистическим достижениям принадлежала, по единодушному признанию современников, партия примадонны странствующей труппы комедиантов в «Деревенских певицах» Фиораванти.

Но роли разбитных легкомысленных девушек или ловких субреток уже не привлекали артистку, а возможно, и не отвечали ее внешним сценическим данным. Впрочем, даже утратив свою девическую фигуру, артистка сумела сохранить благородную статью, стройность и внешнюю привлекательность. Один из московских журналов назвал ее «величественной грацией». Ф. А. Кони, характеризуя ее облик, писал: «Сандунова была росту среднего и чрезвычайно стройна. Во всех ее движениях и осанке высказывалось благородство и чувство собственного достоинства» (103, 100).

Все, кто говорил о Сандуновой как артистке, подчеркивали большую выразительность ее исполнения, заставлявшую зрителей в трогательных или драматических местах часто проливать слезы. Вместе с высоким вокальным мастерством в ней находили дар

трагической актрисы. Журнал «Аглая» писал, сравнивая Сандунову со звездой французской труппы: «Обе играют в операх часто в одних и тех же ролях — обе одарены талантом, обладают искусством, — обе имеют наружные приятности, прекрасный голос: но какое различие в характере сих двух актрис... Первая [Филлис-Андріе. — Ю. К.] господствует над воображением зрителя, другая — над сердцем его. Одна превосходит в живости положений, другая — в изображении страстей. Одной приносите дань взоров, другой — восторги души»<sup>40</sup>.

После 1812 года Сандунова вновь вернулась на петербургскую сцену, где ею был создан ряд сильных драматических образов гордых и независимых женщин, стойко сопротивляющихся тирании и насилию. Таковы ее Камилла в опере Далеярака «Камилла в подземелье», Лаура в его же «Монтенерском замке», Лодоиска и Фаниска в одноименных операх Крейцера и Керубини. В отзывах на эти спектакли критика отмечала захватывающую игру Сандуновой именно в наиболее острых, напряженных, моментах действия. Столь же впечатляющим было ее исполнение главной женской партии Юлии в «Весталке» Спонтини, Камиллы в «Горациях и Куриациях» Чимарозы.

Приближаясь к своему сорокалетию, Сандунова отказывается от партий молодых героинь и переходит на второстепенные роли, а вскоре и совсем перестает выступать в опере, хотя вокальное и актерское мастерство артистки находилось на прежней высоте. В «Сыне отечества» за 1820 год читаем: «Сандунова... не имела и не имеет соперниц. По справедливости можно назвать ее певицею совершенною. Теперь она оставляет уже роли самых молодых особ. Должно отдать справедливость, что и серьезные и комические характеры выражает она со всевозможным искусством» (193, 6—7).

Наряду с Сандуновой украшением московской сцены в начале века был превосходный бас П. В. Злов, затем вместе с ней перешедший в петербургский русский театр. Человек высокой культуры, воспитанник Московского университета, он вначале выступал преимущественно как драматический актер, но позже посвятил себя почти всецело опере. Его разносторонние артистические данные позволяли ему исполнять как характерные, так и драматические и героические роли. При этом в игре Злова отмечалась известная сдержанность, отсутствие яркого и сильного темперамента. Жихарев лаконично характеризует его: «Играет в трагедиях, драмах и операх. Всюду хорош, где горячиться не нужно» (80, 109). В цитированной статье о петербургском русском театре дается более подробная характеристика Злова как оперного артиста: «Голос его, легкий бас, отличается приятностию. Злов умеет доставлять публике удовольствие самыми противоположными характерами: Иаков и Водовоз, Сусанин и Мельник осиротели бы без него» (193, 7).

<sup>40</sup> «Аглая», 1808, ч. 4, кн. 2, с. 45.

Эта характеристика певца подтверждается и отзывами других критиков. Счастливое сочетание красивого, звучного голоса с высоким актерским мастерством позволяло певцу создавать внутренне цельные и законченные вокально-сценические образы. В течение десятилетнего пребывания в петербургской оперной труппе Злов исполнял все басовые партии в операх русских и зарубежных композиторов. С успехом выступал он и в патристических дивертисментах военных лет. Бурные аплодисменты вызывало всегда его исполнение куплетов «Защитники Петрова града» в спектакле «Праздник в стане союзных армий».

На петербургской сцене в 1800-х годах выдвигаются два талантливых оперных певца — тенор В. М. Самойлов и сопрано С. В. Самойлова, урожденная Черникова. Сын мелкого торговца, Самойлов в юности пел в московской церкви Никиты мученика, затем переехал в Петербург, где также работал первое время церковным певчим (184, 51). Но вскоре он привлек к себе внимание своим красивым по тембру высоким, светлым голосом и был взят в театр. 21 мая 1803 года он выступил вместе со своей будущей женой Черниковой в мелодраме «Суд царя Соломона» с музыкой А. Н. Титова. Месяцем позже певец дебютировал в партии Инфанта в опере «Редкая вещь» Мартин-и-Солера и вскоре занял место первого тенора в петербургской русской труппе.

Как певец Самойлов сразу же получил всеобщее признание и стал любимцем петербургской публики. В первые годы его артистической деятельности в печати часто отмечались недостатки сценической игры молодого премьера, но уже в 1808 году «Драматический вестник» отмечал: «Игра г-на Самойлова... делает ему честь и доказывает, что он, занимаясь своим искусством, может дойти до того совершенства, которое так редко бывает в театрах. Он старается воздерживаться в пении и разговоре от тех восклицаний, которые у дурных певцов и актеров, заменяя талант, вынуждают иногда рукоплескания некоторых зрителей, не дорожащих своим ободрением»<sup>41</sup>.

Ценой упорного труда Самойлов достиг не только высокого совершенства в своем пении, но и яркой, впечатляющей актерской игры, создав на оперной сцене целую галерею самых разнообразных образов — комических, драматических, героических<sup>42</sup>. В 1820 году, когда певец находился в полном расцвете сил, автор уже цитированной статьи в «Сыне отечества» писал: «Самойлов имеет весьма высокий тенор. Сей редкий певец и актер служит доказательством, до какой степени совершенства возвыситься можно, если соединить счастливые дары природы с охотою и старанием. Лициний, Симеон, Адольф, Жоконд свидетельствуют об отличном его таланте» (193, 7).

<sup>41</sup> «Драматический вестник», 1808, ч. 2, № 39, с. 103.

<sup>42</sup> По утверждению Арапова, воспитанием Самойлова как актера специально занимался А. А. Шаховской, заставлявший молодого певца играть в драматических спектаклях, «чтобы приучить его к сцене и образовать его дикцию» (7, 165).

Партия римского полководца Лициния в «Весталке» Спонтини требует большого, сильного и обширного по диапазону голоса. Самойлов отлично справился с ее чисто вокальными трудностями, одновременно впечатляя мужественным благородством своего внешнего облика. С особой силой раскрылся драматический дар артиста в операх «Ромео и Джульетта» Штейбельта и «Отец и дочь» Паэра. Впечатление от его игры в заключительной сцене первой из этих опер было, по словам рецензента, потрясающим. В момент, когда юный Ромео видит свою возлюбленную бездыханной, «его ужас, отчаяние не походило на игру актера: в сию ужасную минуту он был истинный Ромео»<sup>43</sup>.

В опере Паэра Самойлов с необычайной психологической достоверностью играл роль несчастного отца, обезумевшего от потери своей единственной любимой дочери. Одним из кульминационных моментов действия была сцена, где он, встречаясь с дочерью, которую считал погибшей, не узнает ее и лишь постепенно к нему возвращается рассудок. О. Сомов, сравнивая Самойлова в этой партии с известным итальянским певцом Ф. Пеллегрини, для которого она была написана, отдавал предпочтение русскому артисту: «Самойлов, владея приятным, гибким голосом, не уступал Пеллегрини в пении сего дуэта и несравненно превзошел его единственной мастерскою игрою во все продолжение сей пьесы» (191, 281). Огромный репертуар Самойлова насчитывал около 50 оперных партий.

Дочь певца и инспектора петербургской оперной труппы, С. В. Черникова-Самойлова выступила на сцене, еще будучи воспитанницей театральной школы. Как оперная актриса она дебютировала в 1804 году в «Деревенских певицах» и была одобрительно отмечена печатью. Жихарев передает хвалебный отзыв руководителя немецкой труппы об исполнении певицей партии Лесты в «Русалке»: «Штейнсберг говорит, что в Петербурге русалку бесподобно играет Черникова, воспитанница театрального училища, и что такой актрисы в роли русалок никогда не бывало, по крайней мере видеть ему не случалось ни в Вене, ни в Берлине» (80, 18—19).

С этого времени Черникова становится постоянной партнершей своего будущего мужа и ей поручаются главные женские партии в большинстве опер, шедших на петербургской русской сцене. Критика отмечала не только ее симпатичный голос, но и актерскую одаренность. Особенно удавались ей комические роли или партии наивных и простодушных юных девушек, определявшиеся по существовавшей в XIX веке классификации актерских «амплуа» французским словом *ingenue*<sup>44</sup>. «...Отличная актриса и довольно хорошая певица <...>. Она также умеет восхищать публику национальными ариями, например, „Как за реченькой“ или „Душа ль моя ду-

<sup>43</sup> «Северный наблюдатель», 1817, ч. 1, № 11, с. 360.

<sup>44</sup> По свидетельству Жихарева, Дмитревский считал, что Самойлова могла бы быть отличной комедийной актрисой на роли субреток, если бы не предпочла путь оперной певицы (80, 311).

шенька“», — такую характеристику дает ей современник (193, 8—9). Среди ее партий — Прията в «Князе-невидимке», Русида в «Илье-богатыре», Виргиния в «Павле и Виргинии», Маша в «Иване Сусанине», с успехом исполняла она также главные роли в комических операх Буальдье, Паизиелло, Россини и других зарубежных композиторов.

Примадонной русской оперной труппы в Петербурге в 1808—1812 годах была Жозефина Фодор-Менвиель, впоследствии одна из прославленных европейских певиц, с огромным успехом выступавшая во Франции, Англии, Италии, а тогда совсем молодая, начинающая артистка. Дочь французского скрипача И. А. Фодора, состоявшего на службе при русском дворе, она с трехлетнего возраста жила в России и, по свидетельству современников, владела русским языком так же свободно, как своим родным<sup>45</sup>. Получив музыкальное образование под руководством Кавоса, она дебютировала на русской сцене в начале 1808 года в опере «Деревенские певицы». «...Голос г-жи Фодор, — пишет Арапов, — был очень высокий сопрано, самый симпатичный, в соединении с итальянскою методою» (7, 183). В 1811 году Фодор гастролировала в Москве и, по словам известного танцора и балетмейстера А. П. Глушковского, «отличалась... своим удивительным голосом и прекрасным методом пения» (55, 183). Она исполняла главные партии преимущественно в переводных французских и итальянских операх, но иногда выступала и в русском репертуаре (например, партия волшебницы Зломеки в «Илье-богатыре»). Выйдя замуж за французского актера Менвиеля, Фодор уехала из России и более не возвращалась.

В 1814 году дебютировала в оперной партии Н. С. Семенова<sup>46</sup> (как ее называли, Семенова «меньшая», в отличие от старшей сестры — замечательной трагической актрисы Е. С. Семеновой). Благодаря своей привлекательной внешности, изяществу и грации, младшая Семенова пользовалась большим успехом у петербургской публики. Вместе с тем ее искусство вызывало критическое отношение к себе строгих и требовательных ценителей. Не отрицая ее актерских и вокальных данных, они указывали на заметные в исполнении артистки недостатки школы, порой непродуманность и легковесность трактовки образов. Зотов писал о Семеновой в своих воспоминаниях: «Нерешимость в назначении себя с первых лет молодости к оперной части была виною, что она поздно начала учиться пению, — и оттого голос ее при всей приятности, звучности и обширности не мог уже приобрести той гибкости, которая была нужна для многих партий. Но зато в игре стала она вскоре на первой ступени и беспрестанно продолжала усовершенствовать»

---

<sup>45</sup> Встретившись с ней в Италии, когда она уже оставила сцену, Глинка отметил ее «разговор на чистейшем русском наречии» и манеру держаться, свойственную «более русской уездной барыне, нежели итальянской актрисе» (52, 251).

<sup>46</sup> До этого Н. С. Семенова уже несколько лет играла на сцене как драматическая актриса.

ся» (83, 33). Любопытна проводимая Зотовым параллель между двумя сестрами Семеновыми: «Одна неподражаема своим искусством, удивляет нас, приводит в восторг и изумление, другая рождает приятные чувства нежности, довольства и любви; одна приводит в восхищение воображение наше, другая трогает сердце; одна могла бы быть изображением Мельпомены, другая не муза, но грация...» (84, 122). При всем внешнем обаянии и непринужденности актерской игры артистические возможности младшей Семеновой были ограничены. В драматических ролях она не могла выдерживать сравнения с Сандуновой, главные партии которой были переданы ей после того, как эта выдающаяся артистка оказалась низведенной на второстепенное положение в русской оперной труппе.

В 1815 году в «Иване Сусанине» Кавоса дебютировала юная воспитанница театрального училища Е. Я. Воробьева, в замужестве Сосницкая, дочь знаменитого комедийного актера и певца. Выступление Воробьевой в роли малолетнего сына Сусаннина Алексея было очень успешным и сразу же доставило ей известность. По словам Зотова, она «была истинным бриллиантом в этой опере и весь город съезжался, чтобы посмотреть на нее» (86, 42). Современники иногда сравнивали ее с Н. С. Семеновой, находя общие черты в их даровании, но как певица Воробьева была сильнее, хотя и не обладала яркими вокальными данными: «Сосницкая, не имея большого голоса, вознаграждает этот недостаток хорошею методою пения и привлекательною игрою. Во многих ролях она соперница Семеновой: собственно же ей принадлежат веселые и простодушные характеры» (193, 8). Семенова превосходила Воробьеву-Сосницкую внешним блеском игры, элегантностью и красотой, но та была искреннее и непосредственнее.

Годом раньше Воробьевой на сцене петербургского театра выступил Г. Ф. Климовский (Иваницкий) — певец с небольшим, но приятным мягким тенором, взявший на себя некоторые из партий Самойлова. По своим вокальным данным и сценическому мастерству он безусловно уступал этому прославленному артисту. Диапазон его актерских возможностей был сравнительно невелик. Лучше всего ему удавались лирические партии, хотя условия работы в театре заставляли его иногда выступать и в героических или драматических ролях (например, Публий Гораций в «Горациях и Куриациях» Чимарозы, Макс во «Фрейшютце»). Срок актерской жизни Климовского был недолгим. В 1828 году он вынужден был оставить сцену из-за потери голоса.

Среди остальных артистов русской оперы назовем талантливую исполнительницу характерных партий Е. Карайкину, взявшую впоследствии фамилию своего мужа — актера и режиссера М. С. Лебедева; Д. Болину, подававшую большие надежды, но рано покинувшую сцену<sup>47</sup>; замечательного комедийного актера

---

<sup>47</sup> О дальнейшей печальной судьбе артистки рассказывает Ф. Ф. Вигель (34, 336).

А. Г. Пономарева, с успехом выступавшего в опере, несмотря на отсутствие настоящего певческого голоса. В 20-х годах на петербургской оперной сцене выдвигаются тенор В. А. Шемаев и бас А. Г. Ефремов, который занял место умершего Злова.

В московской труппе рядом с такими выдающимися артистами, как Сандунова и Злов, успешно выступали молодая способная певица Е. А. Насова, привлекая внимание к себе исполнением роли Лесты в «Русалках»<sup>48</sup>, две сестры из крепостной труппы Столыпина: М. И. Буденброк, выступавшая в главных женских партиях, и А. И. Лисицына — превосходная исполнительница характерных ролей<sup>49</sup>; М. А. Зубов и Я. Я. Соколов<sup>50</sup>, выносившие на себе весь основной теноровый репертуар; любимец московской публики бас-буффо М. Н. Волков.

После 1812 года, в связи с переходом группы московских артистов во главе с Сандуновой и Зловым на петербургскую сцену, уровень театральной культуры в Москве заметно снизился. Только к концу второго десятилетия как драматическая, так и оперная труппы древней столицы пополняются новыми молодыми силами. Главные женские роли перешли к молодой певице Ж. Филлис, которая использовалась «для высоких и блестящих музыкальных партий» (П. Н. Арапов). Дочь французской певицы Филлис-Андрие, с огромным успехом выступавшей в России в начале века, она родилась в России и свободно владела русским языком. О ее актерских качествах Арапов замечает, что «в ее игре отсвечивались ловкость и искусство» (8, 85).

В начале 20-х годов впервые выступил на московской оперной сцене П. А. Булахов — популярный певец, на протяжении ряда лет являвшийся основным исполнителем теноровых партий. Как любопытный факт можно отметить его выступление вместе с М. С. Щепкиным в «Мельнике» в 1824 году<sup>51</sup>. В исполнении торжественного Пролога на открытие Большого театра в 1825 году участвовал еще неизвестный московской публике певец Н. В. Лавров, в том же году спевший партию Каспара во «Фрейшютце». Обладатель красивого певучего баса и талант-

---

<sup>48</sup> Жихарев так характеризует ее: «Премиленькая оперная актриса и была еще лучше, если бы кто-нибудь занялся ею. Чистая натура, жеманства ни на грош и прекрасный голос» (80, 110).

<sup>49</sup> Вскоре А. И. Лисицына переехала в Петербург, где дебютировала в опере Кавоса «Любовная почта», исполнив партию помещицы Ветлугиной. «Драматический вестник» так откликнулся на ее дебют: «Она играла превосходно; каждая речь была ею обдумана, вся игра была естественна, жива и, так сказать, одушевляла все явления, в которых она появлялась. Голос ее был силен и верен... Словом, эта актриса, которой нет еще 25 лет, может быть украшением нашего театра...» (1808, ч. 2, № 39, с. 101—102).

<sup>50</sup> «Соколов (Яков Яковлевич), по преимуществу певец, — вспоминал П. Н. Арапов, — замечателен был в опере: им держался гр. Арманд (в „Водозвезде“) и много других ролей, основанных на теноровых партиях» (8, 52).

<sup>51</sup> Великий русский актер выступал и в других операх, в частности он играл главную роль в опере «Федул с детьми», участвовал в исполнении комической оперы Мегюля «Выдуманный клад» («Le tresor suppose»). См.: «Московские ведомости», 1824, 17 мая, 6 сентября.

ливый актер, он создал во второй половине 20-х и в 30-х годах ряд выразительных образов в отечественных и зарубежных операх.

## Б.

Театральная культура распространяется в начале XIX века далеко за пределами Петербурга и Москвы, доходя до отдаленных пунктов Восточной Сибири, а на юге европейской части страны до Пензы и Одессы. Более или менее постоянные театры возникают в Нижнем Новгороде, Туле, Рязани, Калуге, Воронеже, Орле, Курске, Ярославле, Казани, Иркутске, на Украине — в Киеве, Харькове, Полтаве и других городах. Одновременно расширяется состав аудитории, театр становится доступным не только для ограниченного круга привилегированных дворянских зрителей, но и для более демократической публики. В зрительном зале многих провинциальных театров можно было видеть и купцов в поддевках, которые бурно выражали свое одобрение артистам, бросая кошельки на сцену, и чиновников в форменных мундирах, и учащуюся молодежь.

Значительную роль продолжали играть крепостные театры, но при этом в их географии и внутренней структуре происходят существенные изменения. «Число крепостных театров в Москве и подмосковных вотчинах сокращается, — пишет исследователь русского провинциального театра, — но возрастает их общее количество в России. Особенно много их возникает в сельских районах страны — в Курской, Орловской, Пензенской, Полтавской губерниях» (101, 216).

Большая часть крепостных театров переводится на коммерческие рельсы. Они создавались, как правило, не столько для увеселения самого помещика и его гостей, сколько с целью извлечения материальной выгоды. Театр становился одним из источников дохода наряду с откупам, строительством винокуренных заводов и т. п. Играли на нем преимущественно крепостные артисты, положение которых оставалось по-прежнему совершенно бесправным и всецело зависело от произвола помещика. Сохранилось немало рассказов о тех унижениях, суровых наказаниях и побоях, которым подвергались эти несчастные «служители муз», не угодившие своему господину. Беспочеловечная жестокость, самодурство и развращенность владельца крепостного театра в Орле графа С. М. Каменского нашли отражение в художественной литературе («Сорока-воровка» Герцена, «Тупейный художник» Лескова).

И. М. Долгоруков писал после посещения театра Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде в 1813 году: «Какого ожидать дарования от раба неключимого, которого можно и высесть и на стул посадить по одному произволу? Следовательно, и толпа его (Шаховского. — Ю. К.) актеров, которых очень много, играет точно так, как вол везет тягость, когда его черкес прутом гонит»



(75, 104—105). Тем не менее среди крепостных актеров бывали очень талантливые люди, которые создавали себе имя и пользовались большим успехом у публики.

В некоторых губернских городах строились специальные театральные здания, мало походившие на роскошные усадебные театры типа шереметевского в Останкине или юсуповского в Архангельском, — с великолепно оборудованной большой сценой и миниатюрным зрительным залом, рассчитанным на узкий круг избранных посетителей. Новые хозяева стремились к тому, чтобы театр мог вместить побольше публики, которая платит за вход, и не проявляли особой заботы о комфорте. Так, в нижегородском театре Шаховского было двадцать семь лож, вмещавших каждая от четырех до шести человек, пятьдесят кресел, партер на сто человек и галерея, в которой набивалось иногда до двухсот зрителей. Самый принцип устройства зрительного зала был скопирован со столичных театров и вполне отвечал социальной дифференциации тогдашней театральной публики: знатные привилегированные зрители занимали ложи и кресла, на скамьях партера обычно рассаживались купцы, а на галерею забиралась беднота, не способная дорого платить за удовольствие от театральных зрелищ. Но в смысле отделки помещения и удобства для публики провинциальные театры подобного типа не могли идти ни в какое сравнение с петербургскими или московскими. Один из нижегородских старожилов писал о театре Шаховского, затем перешедшем в руки двух предпринимателей, Распутина и Климова: «Я сам живо помню это мрачное неуклюжее строение, с запахом лампового масла, разящим еще на улице, с толстыми, без всяких риторических затей, выбеленными бревнами, связывавшими стилообразные ложи и поддерживавшими крышу, с этой почерневшей от ветхости и копоти от ламп дверкой за кулисы...» (44, 15).

Наряду с помещичьими крепостными театрами, поставленными на коммерческую ногу, развивалась частная антреприза, во главе которой стояли любители театрального искусства из купеческого сословия, иногда странствующие актеры и даже военные. В 1803 году «купеческий сын» В. П. Солдатов открыл в Иркутске театр «для всей публики», во главе которого стали позже двое ссыльных — Горчаков и Шубин. Роль политических ссыльных в развитии театральной и музыкальной культуры городов Сибири до сих пор еще не полностью изучена. Помимо этих двух руководителей иркутского театра, ссыльные имелись и в составе оркестра, участвовавшего в его спектаклях. По словам исследователя, «театр всегда был полон и даже не вмещал желающих» (125, 23). В Иркутске существовал и другой театр, дававший спектакли на рынке.

В том же году в Казани была учреждена антреприза отставного гвардейского поручика П. П. Есипова, для спектаклей которой было выстроено здание, имевшее два яруса лож, кресла, партер и галерею. Однако условия существования театра здесь

оказались трудными, и он вскоре пришел в упадок, а после пожара, уничтожившего в 1815 году целые районы города, был совсем закрыт (107, 40).

В Курске в 1808 году создали театр братья А. Е. и М. Е. Барсовы, вышедшие из крепостных крестьян. В составе труппы, которой было предоставлено право выступать в помещении Благородного собрания, также преобладали крепостные (101, 225—226). Этот театр примечателен тем, что в нем играл Щепкин, участвовавший в постановке оперы М. Портогалло «Трубочист-князь и князь-трубочист».

В Харькове выступала труппа О. И. Калиновского, с которым в 1814 году вступил в компанию «танцевальный учитель» И. Ф. Штейн, поставивший несколько балетов. Дела у них шли, по-видимому, неплохо, так как уже через два года владельцы труппы смогли построить собственное театральное здание. Тогда же открылся театр в Полтаве, куда перешла часть харьковских актеров, в том числе Щепкин. Впрочем, существование полтавского театра было непродолжительным, и уже через три года он распался<sup>52</sup>.

Начиная с 1804 года сначала любителями, а затем и заезжими иностранными труппами давались спектакли в Одессе. В 1811 году здесь выступала крепостная труппа Шаховского. Но к этому времени в городе утвердилось итальянское оперное искусство под руководством певца Замбони (бас-буфф), позже выступавшего в Москве. П. И. Шаликов так отзывался о нем как об артисте: «...г. Замбони очень хороший актер, имеющий все качества для своей роли и тонко знающий границы, для толпы актеров столь неприметно разделяющие забавное от шутовского, смешное от низкого»<sup>53</sup>. Место примадонны занимала его дочь Густавина, обладавшая вокальными и сценическими данными. Выступления итальянской труппы начались в 1809 году в новом театральном здании, построенном в строгом классическом стиле и напоминавшем по внешнему виду античные храмы. Архитектура и внутренняя отделка театра вполне отвечали амбициям богатого торгового города, являвшегося административным центром Новороссийского края. Спектакли труппы Замбони продолжались до 1820 года, а год спустя ее сменила другая итальянская труппа, в репертуаре которой наряду с произведениями XVIII века были оперы Россини. Представления этой труппы имел возможность посетить Пушкин, восторженно описывающий свои впечатления от них в известных строках «Евгения Онегина».

Господство итальянской оперы, надолго завладевшей вкусами одесской публики, задержало развитие русского театра в этом городе. Только в 1827 году здесь появляется труппа уже известного нам Штейна, спектакли которой чередовались с итальянскими.

<sup>52</sup> Для этого театра И. П. Котляревский написал «Наталку Полтавку» и «Москаля-чарівника», ставших первыми национальными украинскими операми.

<sup>53</sup> «Московские ведомости», 1821, 21 декабря.

Распространению театральной культуры в российской провинции способствовали также странствующие группы артистов. На Украине и в южнорусских губерниях время от времени появлялись польские труппы, исполнявшие как западноевропейский, так и свой национальный репертуар. Одна из таких трупп в 1803 году забрела в Москву, где показала на сцене Петровского театра оперы «Краковяне»<sup>54</sup> и «Фраскатана» Паизиелло.

Все названные выше театры имели в своем репертуаре не только драмы и комедии, но и оперы. Естественно, что этот репертуар складывался в основном из произведений, шедших на столичных сценах, причем каждый театр выбирал то, что отвечало его возможностям. Чаще всего ставились русские комические оперы «Мельник», «Сбитенщик», «Скупой», «Гостиный двор», «Несчастье от кареты», «Старинные святки». Появлялись и более новые сочинения — «Девишник, или Филаткина свадьба» А. Н. Титова (передвижной театр Лентовского, базировавшийся в Киеве; возник в 1811 году), «Крестьяне, или Встреча незваных» (харьковская труппа Калиновского и Штейна). Некоторые театры обращались и к зарубежному оперному репертуару, преимущественно французскому и итальянскому. Особый интерес в этом отношении представляет нижегородский театр Шаховского, на котором были поставлены «Редкая вещь», «Дианино дерево» Мартин-и-Солера, «Калиф багдадский» Буальдьё, «Сандрильона» Штейбелта и даже «Волшебная флейта» Моцарта (44, 14).

Сведения о репертуаре большинства провинциальных театров неполны и отрывочны. Тем большую ценность представляют материалы, касающиеся деятельности Пензенского крепостного театра в первой четверти XIX века, которые удалось обнаружить М. Н. Молебнову (см.: 128).

Постоянно действующий театр, доступный для широкой публики, был основан в Пензе в 1806 году саратовским помещиком Г. В. Гладковым, отличавшимся предприимчивостью и ловкостью во всякого рода коммерческих начинаниях, а после его смерти в начале 20-х годов перешел в руки его сына В. Г. Гладкова. «Если в конце XVIII века театр в Пензе был дворянской забавой, а в здании, построенном для него, лишь изредка играли заезжие профессиональные труппы, то крепостной театр Гладковых был предприятием коммерческим, организованным помещиком с целью извлечения дохода» (128, 241).

Положение артистов в театре Гладковых было ничуть не лучше, чем в других крепостных театрах такого рода: здесь царили тот же грубый произвол, жестокость и унижение человеческого достоинства, заставлявшие некоторых членов труппы даже бежать от своего хозяина. По обычному типу провинциальных коммерческих театров было построено и театральное здание Гладковыми.

---

<sup>54</sup> Одна из ранних польских национальных опер «Краковяне и горцы», текст В. Богуславского, музыка Я. Стефани, поставлена в Варшаве в 1794 году.

Репертуар Пензенского театра был чрезвычайно обширным и разнообразным, и разве только театр Шаховского в Нижнем приближался к нему в этом отношении. В фондах Пензенского Областного государственного архива Молебновым обнаружены полные списки всех пьес, шедших в театре Гладковых в 1806, 1811 и 1813 годах. Составленная на их основе репертуарная таблица дает в высшей степени интересную картину. Всего в таблице указано 190 названий. Наибольшую часть их составляют комедии, затем следуют оперы (39), драмы (29) и на последнем месте трагедии (19), что в общем соответствует соотношению различных театральных жанров на сцене русских «городских» театров в конце XVIII — начале XIX века<sup>55</sup>. Кроме уже названных опер в Пензенском театре шли «Розана и Любим» Керцелли, «Русалка» (две первые части), «Земира и Азор» и «Двое скупых» Гретри, «Служанка-госпожа», «Нина, или От любви сумасшедшая», «Притворная любовница», «Колбасники» Паизиелло, «Деревенские певичцы» Фиораванти, «Аптекарь и доктор» Диттерсдорфа и другие.

О том, как исполнялись все эти оперы на провинциальных сценах, мы знаем очень мало. Трудно было бы ожидать каких-либо значительных артистических свершений там, где актерами были принуждаемые насильно крепостные крестьяне или любители, не прошедшие никакой школы и едва знающие ноты, а часто выучивающие свои партии на слух. Примитивным, наспех слаженным бывало и оформление спектаклей, впрочем вполне удовлетворявшее неприхотливую в своих требованиях публику, не привыкшую к пышным театральным зрелищам. Известный украинский писатель Г. Ф. Квитка-Основьяненко, автор интересного очерка о начальном периоде существования театра в Харькове, образно описывает первую оперную постановку в этом городе, для которой был выбран вездесущий «Мельник»: «Актеры пели по слуху, то есть за скрипкой дирижера, а для Анюты был выбран мальчик из классной певческой<sup>56</sup>. Механик устроил мельницу с вертящимся колесом, лошадь с движущимися ногами; было чего посмотреть! Но когда, в продолжение представления, из-за зеленой горы выдвинут был большой красный шар и действующие сказали, что „это месяц взошел“, тут рукоплескания потрясли воздух!..» (98, 487).

Но позже, когда в Харькове начали появляться труппы, состоявшие из профессиональных артистов, характер спектаклей стал иным, возникла возможность исполнять оперы и балеты в настоящем их виде и с соответствующим оформлением. Тот же автор пишет о владельце и руководителе харьковского театра в 1810-х годах Штейне: «Из всех вольных театров он приглашает лучших актеров, из Москвы, труппы Познякова, актрис и дает представления отличные» (98, 497).

<sup>55</sup> См. сводку репертуара Петровского театра (216, 222—250).

<sup>56</sup> Ученик гимназии, где существовали хор и оркестр, участвовавшие в театральных представлениях.

Крупные крепостные театры типа предприятий Шаховского в Нижнем Новгороде или Гладковых в Пензе, естественно, располагали большими постановочными возможностями, нежели «вольные» антрепренеры. Однако с тех пор, как эти театры превратились для помещиков в средство извлечения дохода, и в этом отношении соблюдалась экономия. Время роскошных театральных постановок, иногда даже превосходивших своим блеском и великолепием придворные спектакли, к началу XIX века миновало. Несмотря на продолжавшуюся эксплуатацию крепостного труда, социальная структура помещичьих театров изменялась, как изменялся и облик зрителя, в известном смысле не столь требовательного, но и более восприимчивого, горячо и непосредственно реагиовавшего на все происходящее на сцене.

При всех ужасах, связанных с рабской зависимостью артиста от прихоти своего владельца, крепостные театры играли в первой половине XIX века определенную просветительную роль. Можно сослаться хотя бы на свидетельство Белинского, упоминавшего, о том, с каким благоговением входил он в свои гимназические годы в Пензенский театр Гладковых, не зная всей его закулисной стороны и видя в каждом актере «жреца высокого искусства», который силой своего таланта «заставляет и плакать и смеяться послушную ему толпу... возбуждает в ней благородные чувства, высокие помыслы... рождает в ней любовь к добру и отвращение от зла...» (18, 520).

Но о тех, перед кем так благоговел юный Белинский и кто создавал успех театральным представлениям, сохранилось очень мало сведений. Случайно дошли до нас имена некоторых актеров театра Шаховского в Нижнем Новгороде. Среди них Я. Завидов, соединявший «с драматическим талантом еще способности певца-баритона, музыканта, композитора и балетмейстера», А. Я. Ершов — «комик и певец-баритон». «Но главным украшением тогдашней сцены, — пишет первый историк нижегородского театра, — были певица Роза и г. Поляков» (44, 14). Можно полагать, что Роза — это псевдоним оперной примадонны из крепостных, выступавшей, как было принято в помещичьих театрах, под вымышленным именем. Поскольку же перед фамилией Полякова стоит буква «г» (господин), надо считать его вольнонаемным, а не крепостным актером.

Из труппы Шаховского, по-видимому, вышел Д. Москвичев, постановщик первого оперного спектакля в Харькове. На сцене харьковского театра с большим успехом выступала и его жена Лизавета Гавриловна, которую чаще называли просто Лизкой. Г. Ф. Квитка рассказывает о том, с каким восторгом было встречено появление перед публикой первой женщины-актрисы: «Но вышла „Анюта“. О Аполлон!!! Чего тут не было! Единственная женщина на сцене, и женщина молодая, с черными, живыми глазами, ловко играющая, очень мило, прелестно поющая, быстрым взором озирающая сидящих в креслах... все было в исступлении» (98, 489).

М. Н. Молебнов в своем исследовании о Пензенском театре пишет: «Зрители гладковского театра в Пензе запомнили прежде всего двух актеров-трагиков: крепостного Григория Сулейманова и актера-любителя из чиновников Бурдаева. Первый из них в исполнении отличался преувеличенной мимикой, широкими жестами, громкой декламацией... Кроме сильного темперамента Сулейманов, видимо, обладал хорошим голосом... Среди местных любителей театра Сулейманов пользовался репутацией хорошего актера и вполне удовлетворял требованиям и вкусам местных горожан» (128, 260). Другой «звездой» Пензенского театра была некая Саша, одновременно являвшаяся любовницей барина, что, однако, не избавляло ее от побоев. «Саша — лучшая певица в труппе Гладкова. Вяземский видел ее 8 января 1828 года, когда давали „Необитаемый остров“, „Казачий офицер“ и дивертисмент с русскими плясками и песнью „За морем синичка не пышно жила“. Он нашел Сашу „недурной собою и немногим, а может быть, и ничем не хуже наших императорских“. К сожалению, отсутствие имен актрис в сохранившейся афише не позволяет установить ее фамилию» (128, 261).

Первая четверть XIX века была чрезвычайно плодотворным периодом в развитии русского оперного театра. Именно в это время он сформировался как самостоятельный вид театрального искусства, выдвинулись талантливые артисты, соединившие высокое вокальное мастерство с умением создавать цельный, впечатляющий сценический образ, значительно повысилась общая культура исполнения. Весьма существенно обогатился репертуар, включавший, за немногими исключениями, все наиболее значительное в европейском оперном творчестве того времени. На оперной сцене находят отражение столь характерные для русского искусства эпохи Жуковского и молодого Пушкина романтические тенденции. И вместе с тем главным и ведущим началом в опере, как и во всей отечественной художественной культуре, остается народность.

Тесно связанный с жизнью страны, оперный театр откликается на все наиболее значительные ее события. В годы Отечественной войны на сцене появляется ряд произведений, отражавших героизм всенародной борьбы с наполеоновскими полчищами и торжество победы. В последующую пору, когда зрело и набирало силу движение декабризма, оперный театр обращается к сочинениям, прямо или косвенно воплощающим тираноборческую тематику, протест против всяческого насилия и угнетения человеческой личности. Именно потому опера и привлекала к себе всеобщее внимание, вокруг нее завязывались горячие споры, в которых сталкивались различные мнения, выявлялись идейно-эстетические противоречия и борьба направлений, происходившая в русском искусстве преддекабристской поры.

В первой четверти XIX века балет в России явно выдвинулся на первое место и даже в известной мере вытеснил оперу. От раннего этапа своего становления русский балет в очень короткий срок поднялся до поэзии романтического искусства и открыл новые возможности к развитию классической балетной хореографии. Как театральные жанры он вдохновлял русских поэтов. Красоту «русской Терпсихоры» прославляли Пушкин и Грибоедов, балетом увлекались критики декабристского направления. Своим быстрым ростом балет обязан был бурному расцвету романтической эстетики, получившей своеобразное претворение на русской почве. Прямой отклик в балетном искусстве находили также важные принципы эстетики романтизма, как обращение к миру народных легенд, сказаний, требование яркого национального и локального колорита, известная обобщенность поэтической символики. Не случайно первый расцвет балетного искусства совпал с мощным подъемом русской поэзии — с творениями Жуковского и поэтов «пушкинской плеяды», а главное, — с творчеством самого молодого Пушкина, чьи произведения — «Кавказский пленник», «Руслан и Людмила», «Цыганы» — получали разнообразное сценическое воплощение.

Активный процесс эволюции балетного искусства нашел свое отражение и в жанровом обогащении, и в самих формах хореографии. «Репертуар тех лет, — пишет Ю. И. Слонимский, — исключительно разнообразен. Балеты чистейшего классицизма, уходящего в прошлое, и спектакли новейших веяний: сентиментальные пантомимные мелодрамы и преромантические танцевальные поэмы. Мифология, анакреонтика, мир сказок, бытовые сюжеты, почерпнутые из легендарной истории и реальных событий, Америка и Азия, Испания и Франция, Италия и Германия, Венгрия и Балканы, Кавказ и Украина, Китай и Персия поставляли театру пеструю палитру красок...» (186, 22—23).

Как специфический жанр театрального искусства русский балет начал определяться еще с середины XVIII столетия. Уже тогда в нем наметились некоторые перспективы будущего развития хореографии. Эпоха просветительства, вызвавшая бурный процесс роста отечественного искусства, поставила новые задачи и в области балетного театра. Под воздействием прогрессивных

тенденций западноевропейской хореографии русский балетный театр вступает на путь самостоятельного развития с 60-х годов XVIII века.

Огромное значение в формировании балетного театра приобрели реформаторские принципы Ж. Ж. Новерра, практически осуществленные его преемниками — Ф. Гильфердингом, Г. Анджолини, Ш. Ле Пиком. Трое последних балетмейстеров в разное время работали в России и разрабатывали новые, прогрессивные принципы хореографии на русской сцене. Их силами в значительной степени был создан достаточно богатый балетный репертуар. Разнообразные постановки осуществлял Ф. Гильфердинг (1759—1765). Он одним из первых обратился к сценариям русских поэтов XVIII века, поставив два балета на текст А. П. Сумарокова — «Новые лавры» и оперно-балетный спектакль «Прибежище добродетели» (с музыкой Г. Раупаха и И. Старцера).

Несколько лет провел в России знаменитый балетмейстер Г. Анджолини. Развивая новаторские принципы Новерра, Анджолини во многом отталкивался и от оперной реформы Глюка, с которым работал в начале 1760-х годов в Вене. Анджолини рассматривал балет как синтетический жанр и придавал особое значение музыке, считая ее «поэтической душой балета»<sup>1</sup>. Творчество Анджолини на русской сцене значительно расширило жанровый диапазон балетных спектаклей. Продолжая развивать линии мифологического балета и характерного жанрового спектакля, он создал также ряд сложных хореографических постановок трагедийного плана, положив начало жанру балета-трагедии на русской сцене. И наконец, в его балете «Семирамида» (по трагедии Сумарокова) впервые в русском балетном искусстве прозвучала героико-патриотическая тема.

Немало постановок осуществил также французский балетмейстер Ш. Ле Пик, приглашенный в Россию в 1786 году на смену Анджолини. С ним пришли на русскую сцену некоторые балетные композиции Новерра, в том числе известные в истории балеты «Медея и Язон», «Танкред».

К сожалению, музыка балетов XVIII века до нас почти не дошла, что не дает возможности воссоздать истинную картину развития музыкальной драматургии балетного спектакля того времени. Однако судя по тому, что в качестве авторов музыки к балетным постановкам выступали такие композиторы, как Старцер, Раупах, Сарти, можно предположить, что уровень ее был достаточно профессиональным.

Росту балетного искусства в России способствовала плодотворная подготовка кадров. Балетная школа в Петербурге была основана еще в 1738 году французским хореографом Ж. Б. Ландэ, о котором Я. Штелин писал: «Он добился в хореографическом искусстве таких громадных результатов, что привел зрителей в

<sup>1</sup> Об эстетических взглядах Г. Анджолини на балетное искусство см.: 56, 217—220.



изумление» (220, 152). В петербургской балетной школе получили образование виднейшие русские балетмейстеры начала XIX века — И. И. Вальберх, А. П. Глушковский; на сцене блистали ее воспитанники — Н. П. Берилова, Е. И. Колосова, А. И. Тукманова, С. И. Лопухин, А. М. Балашов, И. М. Аблец и другие. К началу XIX века профессиональная подготовка артистов была достаточно высока, чтобы создать прочную основу развития балетной драматургии и послужить стимулом к блестящему расцвету русской хореографии.

В конце XVIII столетия в балетный театр все активней начали проникать народно-демократические тенденции русского искусства эпохи Просвещения. Новая струя в хореографии ярче всего проявилась в народных плясках, первоначально входивших в состав русской комической оперы. Постепенно они выделились в самостоятельный танцевальный дивертисмент. Именно в жанре русского дивертисмента формировались национальные средства выражения, складывался свой хореографический и музыкальный язык.

Хореография дивертисмента, в отличие от «иноземной выстулки» национально-нейтральных пантомимных балетов, включала элементы русской народной пляски, а музыка как правило основывалась на народно-песенном материале. Взаимодействие этих жанров, двух систем танца, а также, добавим, и двух типов музыкального языка давало тот плодотворный и своеобразный сплав, на основе которого постепенно складывалась специфика русского хореографического искусства.

Русский балет начала XIX века продолжал развиваться в тех жанровых направлениях, какие определились еще в предшествующем столетии: большой балетный спектакль, народно-танцевальный дивертисмент и танцевальные эпизоды в опере. Но каждая из этих линий постепенно обогащалась новыми качествами. «Новое не зачеркивало старого, устремление в завтра не порочило уходящего вчера: одно вырастало из другого. В балете, больше чем в других искусствах, это основной закон развития» (186, 23).

Пестрый репертуар балетного театра того времени свидетельствует о сложном сплетении самых разнообразных течений переходной эпохи. Здесь усиливаются и классицистские, и сентименталистские, и назревающие романтические тенденции. Порой эти черты сосуществовали даже в одном спектакле. От старых классицистских, мифологических и анакреонтических балетов через сентименталистские пантомимные «балеты-драмы» прокладывался путь к поэтически возвышенным, с яркими чертами романтизма балетам Дидло.

Первая четверть XIX столетия выдвинула замечательных артисток русского балета — М. И. Иконину, А. С. Новицкую, М. И. Данилову, А. И. Истомину, Е. А. Телешову и других. К тому же времени относится деятельность трех балетмейстеров, составивших эпоху в русском балетном искусстве, — известных в истории хореографов И. И. Вальберха, А. П. Глушковского и Ш. Л. Дидло.

Вопрос о драматургическом назначении музыки в балетах начала XIX века еще ждет исследования. В трудах, посвященных балетному театру, музыка, как правило, остается вне поля зрения авторов. Историки театра рассматривают балет со стороны сюжетики, жанра, сценического воплощения и хореографических форм, по существу не касаясь вопросов музыкальной драматургии. Правда, в таких капитальных трудах, как «Музыкальный театр в России» А. А. Гозенпуда или исследования Ю. И. Слонимского, музыкальная сторона спектакля находит известное отражение. Однако проблема эволюции балета как синтетического жанра в аспекте гармоничного соответствия танца и музыки до сих пор остается нераскрытой. Не поставлен и основной вопрос: чем же вызвано почти полное забвение русской балетной музыки доклассического периода?

Причины этого явления, думается, неоднозначны. Прежде всего, балетные партитуры XVIII и начала XIX века труднодоступны. Все они хранятся в архивах в виде рукописей — нередко неполных, со значительными купюрами. В ряде случаев отсутствуют полные партитуры балетной музыки, сохранившейся только в виде оркестровых голосов. В рукописях как правило нет ни одной балетмейстерской пометки, что сильно затрудняет анализ драматургии балетного спектакля, хотя отдельно сохранившиеся либретто и помогают в какой-то степени восстановить музыкально-сценическую канву. И наконец, трудность исследования заключается в том, что музыка в ряде случаев не закреплялась за определенным спектаклем и свободно «перекочевывала» из одного балета в другой по желанию балетмейстера. Музыкальная сторона балетного спектакля в России прошла большую эволюцию от скромных партитур Титова, Давыдова, Антолини, Кавоса, Шольца до симфонизма балетов Чайковского. И на этом пути балетная музыка конца XVIII — первой четверти XIX столетия сыграла свою определенную роль.

## 1.

Расцвет творчества известного балетмейстера И. И. Вальберха (1766—1819) приходится на первое десятилетие XIX века. Ученик Канциани и последователь Анджелини, Вальберх продолжал развивать классицистские принципы, утвердившиеся в балетном искусстве XVIII века. В то же время он не мог пройти мимо новых веяний предромантической поры, проникавших в искусство его времени. Творчество Вальберха развернулось в переходный от классицизма к романтизму период и вобрало в себя противоречия этой эпохи. Следуя принципам Новерра и его последователей, осмысливая их критически, он продолжал реформировать русский балет. «Вальберх осуществил то, что готовили новерровские ученики в России... Это они завещали принцип драматизированного балета, новую тематику, серьезный жанр, человеческие страсти

как основу спектакля, новое назначение хореографии — не только тешить зрение, но говорить уму и сердцу...» (188, 16).

Действительно, Вальберха по праву можно считать создателем русского «балета-драмы». Основной сферой его деятельности по-прежнему оставался утвержденный Новерром пантомимный балет. Однако самый подход к трактовке этого жанра у Вальберха был уже иной. Его интересовали яркие драматические сюжеты. Героями его балетов были реальные люди, наделенные сильными страстями. А в лучших его балетах на сцену пришли герои сентиментальной мелодрамы — его современники. И в этом смысле новаторские искания русского балетмейстера чутко перекликались с новыми явлениями русской литературы, с лирико-психологической направленностью сентиментальных повестей Карамзина.

Работая в области пантомимного балета, Вальберх опирался и на принципы драматического и оперного искусства своего времени. Как уже упоминалось, значительное воздействие на его творчество оказала русская трагедия конца XVIII — начала XIX века. В плане развития мимических средств выразительности многое взял он из утверждавшегося в то время на русской сцене жанра мелодрамы, сочетавшей черты драматического и музыкального действия. В определенном направлении повлияла на него и опера. Тематика его балетов перекликается с жанром «оперы спасения», расцветшим на рубеже двух столетий. Постановка балетов на уже проверенные оперные сюжеты явилась одним из направлений работы Вальберха<sup>2</sup>.

В течение почти двадцатилетней балетмейстерской деятельности Вальберх осуществил более тридцати постановок собственных балетов, десять переделок чужих балетов и сорок две постановки танцев в операх и драматических спектаклях. Его привлекали самые разнообразные жанры, сюжеты и ситуации. Здесь и пантомимные балеты-драмы («Новый Вертер», «Бланка, или Брак из отщепеня», «Граф Каstellи, или Преступный брат», «Генрих IV, или Награда добродетели» и др.), и волшебные пантомимные балеты («Сандрильона», «Амазонки, или Разрушение волшебного замка»), и балеты комического жанра («Любовная хитрость», «Деревенская героиня», «Маленький матрос»), и пышные аллегории («Увенчанная благодать», «Жертвоприношение благодарности»), и балеты-дивертисменты «из народной жизни» («Русский деревенский праздник», «Русские в Германии», «Новая героиня, или Женщина-казак» и т. п.).

Вальберх подходил к балетному спектаклю как к жанру драматическому и соответственно стремился перенести на сцену законы литературной драматургии. Главное внимание балетмейстера было направлено на литературную основу спектакля. С его балетами пришли на сцену известные литературные или оперные сюжеты

<sup>2</sup> Известные оперные сюжеты нередко переносились на балетную сцену. Таких оперно-балетных «двойников» было тогда немало: «Орфей», «Дезертир», «Севильский цирюльник», «Мельник» и другие балетные спектакли пришли на сцену в виде хореографических вариантов популярных в России опер.

с острой драматической коллизией, хореографически переосмысленные талантливым балетмейстером.

У Вальберха не было постоянного сотрудника-композитора, музыку к его балетам писали Антолини, Кавос, Давыдов, А. Н. и С. Н. Титовы. Нередко в своих спектаклях он предпочитал использовать оперную музыку крупных композиторов (балеты «Орфей и Эвридика» — на музыку Глюка, «Рауль Синяя борода» — на музыку Гретри). Одновременно он применял и метод компиляции, подбирая для своих балетов музыку разных авторов и «приспособливая» ее к действию. Так, например, балет «Граф Каstellи» был скомпонован им на музыкальном материале, заимствованном из партитур Сарти, Мартин-и-Солера и Давыдова; музыка различных авторов легла и в основу балета «Генрих IV». Таким образом, балетмейстер не придавал музыке основополагающего значения, хотя и осознавал ее важную функцию в драматургии балетного спектакля. Противоречие между достаточно легковесной музыкой и насыщенным драматическим действием — нередкий случай в балетах Вальберха; примером могут служить его «пантомимные драмы» «Граф Каstellи» и «Генрих IV». Но в некоторых случаях он достигает удивительного для своего времени равновесия музыкально-драматургического и сценического действия. Показательны в этом отношении два его балета: «Новый Вертер» (1799) и «Бланка, или Брак из отщепености» (1803).

Балетом «Новый Вертер» Вальберх на рубеже двух веков заявил о новом направлении в искусстве хореографии. Впервые он обратился здесь к сюжету из современной действительности, к образам и характерам своих современников. Либретто балета, к сожалению, до нас не дошло. Но в основу его, по словам самого Вальберха, легло подлинное происшествие, случившееся в Москве в 1790-х годах<sup>3</sup>. В качестве основного источника балета Вальберха исследователи называют роман Гёте «Страдания юного Вертера», имевший в России огромный резонанс и вызвавший появление в русской литературе целого ряда сентиментальных откликов. Назовем повести А. Клушина («Вертеровы чувствования, или Несчастный М.»), А. Столыпина («Несколько писем моего друга», «Отчаянная любовь»), М. Сушкова («Российский Вертер»), В. Попугаева («Аптекарский остров»). Содержание всех этих повестей сводится к одной и той же трагической коллизии: гибель героя из-за неосуществленной, чаще всего в силу социальных причин, страстной и пылкой любви. Впервые попытавшись хореографическими средствами раскрыть и показать на сцене сентиментальную драму любви, Вальберх тем самым заявил о своих взглядах передового художника. Смело выступив против эстетики придворной сцены, рассматривающей балет как чисто развлекательное зрелище, он показал, что балет, как и другие виды искусства, может отображать драму человеческих чувств, рассказывать о

<sup>3</sup> О том, что либретто балета существовало, известно из дневника Вальберха (см.; 28, 99—100).

«герое своего времени». Такой взгляд на балетное искусство в известной мере сказался на всем дальнейшем развитии русского балетного театра. И в этом огромная заслуга Вальберха.

Балет «Новый Вертер» впервые затронул «городскую» тематику, которой никогда не касался зарубежный балетный театр (см.: 185, 415—431). Сам балетмейстер вспоминал: «Когда же я осмелился сделать балет „Новый Вертер“, о! как мнимые умники и знатоки восстали против меня. — Как! балет, в коем будут танцевать во фраках? Я думал, что я погиб, но нашлись истинные знатоки и балет имел успех...» (28, 166—167).

До нас дошли оркестровые голоса балета «Новый Вертер». Музыку к нему написал С. Н. Титов<sup>4</sup>. Музыка Титова для своего времени стоит на достаточно высоком профессиональном уровне. В ней чувствуется известная техническая оснащенность композитора, овладевшего общеевропейским стилем своей эпохи. Оркестровая партия сопровождает в основном пантомимное действие, а потому собственно танцевальных номеров в ней немного. К ним можно отнести лишь несколько эпизодов в характере плавной женской пляски, в ритме галантного менуэта или в духе светлой пасторали на  $\frac{6}{8}$ . Доминирует музыка глубоко взволнованная, драматическая, с оттенком высокой патетики, во многом навеянная образами мелодрамы Фомина «Орфей». И в этом смысле весь образный строй музыки Титова привлекает единством, целенаправленностью развития. С самого же начала вступительная *Sinfonia* вводит в драматический характер балета. Сохранившиеся двадцать четыре номера партитуры соответствуют, по-видимому, двум картинам балета, образно развивающим тематику симфонического вступления. Вся первая картина как бы воссоздает в крупном масштабе образы побочной партии симфонии — мир светлых, идиллических настроений; господствует в основном диэзная, мажорная тональная сфера. Драматургически эта музыка связана с любовными сценами, картинами счастливой любви. Вторая же картина концентрирует драматические образы, полные глубокой печали. Общий колорит ее минорный, бемольный; она построена на ярком контрасте скорбных *Adagio* и драматически возбужденных *Allegro*. Привлекает проникновенное *Adagio* фа минор из второй картины, во многом созвучное лирике Козловского (пример 1).

Некоторые драматургические приемы напоминают о чертах раннего романтизма. Например, кульминация второй картины сосредоточена в сцене бури (№ 22, *Tempesta*, *Allegro*). Однако решена эта сцена пока еще чисто классицистскими средствами. Используются общие типы мелодики и гармонии: восходящие тираты, большие скачки, пунктирные ритмы, уменьшенные септаккорды и т. п. И в то же время это не просто изобразительная картина, но и образ психологического значения. Музыка передает трагедию мятежной души. Замечателен и финал балета, закрепляю-

<sup>4</sup> Весь нотный материал рассматриваемых в настоящем очерке балетов хранится в ЦМБ.

щий те же драматически-взволнованные образы. Один из эпизодов финала невольно заставляет вспомнить тему соль-минорной симфонии Моцарта (пример 2).

Таким драматическим финалом совсем по-новому — наперекор балетным традициям — завершается «Новый Вертер». Авторы его смело отступили от характерных «счастливых развязок», вступив на путь драматизации балетного спектакля.

В пантомимном балете Вальберха еще не установились чисто хореографические формы. Здесь нет еще типично балетных *Adagio*, *Pas de deux*, вариаций. Однако в музыке явно прослеживается тенденция к объединению номеров в небольшие сюиты. По этому принципу, например, объединяются изящное, несколько сдержанное *Andante* ре мажор (№ 5) и легкое, грациозное *Allegretto* ля мажор (№ 6).

В «Новом Вертере» Вальберх заложил основы балета-драмы. Действенная, образно насыщенная музыка С. Титова помогла балетмейстеру в раскрытии эмоционального содержания сюжета. Правда, специфика балетного жанра в ней еще не определилась и собственно танцевальное начало выражено пока недостаточно. Однако образное и стилистическое единство всей композиции не может не привлечь внимания исследователя музыкального театра. Такой обобщенности эмоционального выражения в целом еще не знала балетная музыка того времени.

Новаторская концепция «Нового Вертера» нашла продолжение в следующих балетах Вальберха: смелый опыт не прошел даром. В духе сентиментальной мелодрамы был задуман и следующий его балет — «Бланка, или Брак из отмщения» (1803), в котором явно прослеживаются новаторские черты. Сам балетмейстер определил жанр этого балета как «большой трагический балет». В основу сюжета положена одна из глав популярного тогда в России романа Лесажа «Похождения Жильблаза»<sup>5</sup>.

Вальберха снова привлекла конфликтность остродраматического сюжета, борьба чувств и страстей героев. Акцент сделан на психологической стороне действия. И хотя балетмейстеру не вполне удалось раскрыть средствами хореографии весь сложный психологический облик его персонажей, однако и в этом его балете вновь выступили живые люди — сильные натуры, наделенные большими, порой даже несколько утрированными страстями и чувствами. Вальберх не только продолжил тенденцию, начатую в «Новом Вертере», но даже открыл новые перспективы, показывая личную драму на фоне монументальных массовых сцен.

Музыка А. Н. Титова к балету «Бланка» дошла до нас в виде

---

<sup>5</sup> В предисловии к либретто «Бланки» (Спб., 1803) Вальберх писал: «Кто не читал „Жильблаза“ и кто не пролил слез при чтении повествования о Бланке, которое теперь осмеливаюсь представить почтенной публике в пантомиме? Нужны ли еще доказательства для неоспоримой истины, что все писатели романов, не только Лесаж, имеют несравненно более средств тронуть читателей своих, нежели упражняющиеся в сочинении балетов? Итак, если произведение мое в последнем есть роде, то цель всегдашних моих желаний достигнута».

полной партитуры. Стилистически композитор продолжает развивать традиции «Нового Вертера»: все те же образы драматического плана, взволнованной, страстной лирики сопровождают пантомимные сцены балета. Однако драматургия спектакля обогащается новыми средствами: действенная пантомима сочетается здесь с чисто танцевальными сюитами, что сильно отличает этот балет от других постановок Вальберха, в которых танцевальная сторона, как правило, была менее развита.

Новым моментом является также обилие массовых сцен. Именно так построено первое действие балета (праздник в доме канцлера), включающее только две пантомимные, действенные сцены. Выделяется первая сцена (*Andante*, фа мажор), по-видимому связанная с образом героини: после тревожной ре-минорной увертюры музыка эта звучит светло, радостно и спокойно. Действенные моменты сосредоточены также в сцене № 3. Остальные же номера представляют собой сюиту французских танцев, что обусловлено сценической ситуацией. Сюита содержит три номера в ритме менуэта, два гавота и чакону в монументальном, торжественном стиле. В момент прихода вельмож, объявляющих об избрании Генриха королем, звучит торжественный марш.

Старинные танцы третьего действия — жига и гавот — служат красочным фоном, на котором разворачивается личная драма героев. Как и в первом действии, оба «нетанцевальных» номера связаны с образом Бланки — с ее тяжкими предчувствиями, тайной любовью к королю Генриху. Интересно задуман драматический финал действия. Картина празднества во дворце завершается подвижным, жизнерадостным танцем. Звучит светлая музыка гавота. Однако в среднем эпизоде танца композитор вводит контрастный образ. Музыка этого соль-минорного эпизода передает волнение Генриха, танцующего с принцессой Констанцией: он видит страдания Бланки, но не может рассеять ее сомнения, ее тревогу.

Личная драма героев активно развивается во втором, четвертом и пятом актах балета. Второе действие посвящено характеристике трех главных персонажей — сурового коннетабля и юных влюбленных. Выход Бланки сопровождается нежной, спокойной, задумчивой музыкой в темпе *Andante*. Его сменяет соль-минорное *Alllegretto* на  $\frac{3}{8}$  с характерными ритмами мужского танца. Это музыкальный портрет темпераментного, страстно влюбленного Генриха. Музыка следующего *Andante* (до мажор) звучит возвышенно и торжественно, как гимн верности, как клятва любви (пример 3 а, б, в).

Появляется коннетабль. Традиционный образ «злодея-соперника» обрисован остро контрастными средствами: грозные унисоны всего оркестра, восходящие по звукам минорного трезвучия, пунктирные ритмы, прерывистые аккорды. Вторая тема — в ритме несколько угловатого, гротескного менуэта — дополняет эту характеристику (пример 4 а, б).

Второе действие балета завершается драматической сценой. Экспрессивное *Allagro moderato* выражает отчаяние героини, по-

раженной известием о предстоящем браке ее с коннетаблем. Об-разные средства музыкальной характеристики (ритмическая дроб-ность мелодии, прерываемой короткими паузами, трагическая то-нальность ре минор) прямо перекликаются здесь с аналогичными сценами балета «Новый Вертер».

В четвертом и пятом актах сосредоточены основной драмати-ческий конфликт и трагическая развязка балета. Весь музыкаль-ный материал четвертого действия как бы сконцентрирован на ха-рактеристике психологических состояний Бланки, Генриха и кон-нетабля. Скорбные, полные душевной тоски и безысходности ин-тонации связаны с образом героини. Господствуют медленные тем-пы и соответствующий круг тональностей: драматический до ми-нор, скорбный фа минор; типичны и все приемы интонационной характеристики — нисходящие мелодические линии, ниспадающие интонации «вздоха». Основой партии Генриха служат возбуж-денные, остроритмованные темы, преобладает лейттональность соль минор. Активные, жесткие ритмы «гротескного менуэта» всю-ду сопровождают коннетабля.

Начиная со сцены отчаяния Бланки, обреченной на брак с не-навистным ей коннетаблем, все действие балета разворачивается по линии непрерывного нарастания. Музыка подчиняется принци-пу сквозного развития, исчезает четкое разделение на отдельные номера. Приемом *attacca* (через неустойчивую гармонию доми-нантсекстаккорда) композитор осуществляет непосредственную связь каждой сцены с последующим эпизодом.

Нельзя не заметить, что характерные для Вальберха приемы постепенной активизации драматического действия здесь явно подсказаны современной балетмейстеру практикой оперного теат-ра. Наглядным подтверждением может служить все пятое дейст-вие балета «Бланка». Открывающая акт сцена в темнице прямо перекликается с аналогичными образами «опер спасения» Мегю-ля, Лесюера и Керубини. Небольшой оркестровый антракт в сум-рачной тональности ми-бемоль минор вводит слушателя в атмо-сферу трагических событий. За ним следует выразительная моно-сцена в темнице — размышления коннетабля, обуреваемого рев-ностью. И снова настойчивые лейтритмы менуэта подчеркивают характерность этого образа (пример 5).

Финалом балета служит драматическая сцена поединка сопер-ников, решенная обобщенными средствами. Полная отчаяния му-зыка в тональности до минор (вновь — характерная для «опер спа-сения» семантика тональностей) рисует трагическую развязку.

В балете «Бланка» Вальберх не только развил найденный им жанр пантомимной балетной драмы, но и в известной мере утвер-дил его «схему». По этой схеме он строит и следующие свои бале-ты того же жанра («Граф Каstellи», «Генрих IV» и другие). Раскрывая острую драматическую коллизию, балетмейстер стре-мится также и к типизации образов. Вальберх показывает своих героев еще не в плане развития душевных состояний, но он уже достаточно владеет искусством психологической характеристики.



Наиболее сложным в балете является образ молодой героини, показанный в скорбно-лирическом плане. Более прямолинейно очерчены образы двух соперников — Генриха и коннетабля, хотя и здесь Вальберх нашел определенную ритмическую характеристику, как бы предвосхитив этим будущие лейтритмы и лейтдвижения, которые закрепятся в классическом балете.

Типизации сценических образов во многом помог и композитор. Музыка А. Н. Титова вобрала в себя типические средства драматической выразительности, характерные для музыкального театра этой эпохи.

Огромная заслуга и самого Вальберха, и его музыкальных сотрудников — композиторов С. Н. и А. Н. Титовых состоит в целеустремленной *драматизации* русского балета, в углублении психологических характеристик героев. Наперекор сценическим традициям того времени балетмейстер не избегает трагической развязки, а напротив, подчеркивает в своих финалах принцип постепенного драматического нагнетания, развития человеческой драмы. Не будем останавливаться на следующих балетах Вальберха, глубоко родственных сентиментальной мелодраме и «опере спасения». Они не вносят существенно нового в творчество балетмейстера и развивают те же «вертеровские» черты. Не представляет особого интереса и компилятивная музыка этих балетов, составленная из сочинений различных авторов<sup>6</sup>.

Своеобразным жанром в наследии Вальберха явились его дивертисменты на русские темы. Всегда тяготевший к современной тематике, он одним из первых откликнулся на события Отечественной войны 1812 года. В период с 1810 по 1815 год Вальберх поставил целый ряд неравноценных по своему значению спектаклей, объединенных общей тенденцией, — стремлением вывести на балетную сцену доблестных сыновей русского народа, защитников отечества. Среди этих постановок были и многоактные балеты («Новая героиня, или Женщина-казак», 1810; «Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству», 1813; «Торжество России, или Русские в Париже», 1814), и одноактные дивертисменты с хорами, пением и плясками («Ополчение, или Любовь к отечеству», 1812; «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», 1814 и т. п.), и просто народные пляски, показанные в концертном исполнении.

Разумеется, эти балеты, нередко отмеченные печатью официальной, монархической идеологии, драматургически весьма наивны и малоинтересны, а их художественный уровень и в музыкальном, и в сценическом отношении далеко не всегда удовлетворял требованиям подлинно героической тематики. И все же в то время подобные постановки вызвали большой общественный резонанс: они отвечали общенародному чувству, взывали к патриотическому

<sup>6</sup> О балетах «Граф Кастелли» и «Генрих IV» см.: 56, 459—462.

сознанию всех слоев русского общества. Вот что писал о них один из самых образованных представителей русской дворянской интеллигенции А. Д. Улыбышев: «Все мои сверстники вспомнят петербургские театральные представления, примененные к тогдашнему политическому положению России в 1813 и 1814 году. Можно ли забыть невероятное содрогание всей толпы зрителей, когда среди декорации, изображающей какое-нибудь место Германии или Франции, среди всей обстановки иностранной жизни неожиданно раздавались отдаленные звуки русской песни. Потом в глубине сцены на возвышении показывались наши знамена, наши русские солдаты, неся священный знак, которым победили <...>. Такая музыка должна остаться национальной до тех пор, пока народ, имеющий счастье обладать ею, не стерся с лица земли» (202, 51—52).

В дивертисментах такого рода формировались национальные средства выразительности, складывался собственный язык хореографии и музыки. Использование народного материала не выходило в патриотических дивертисментах за пределы чисто бытового характера. Но в то же время именно здесь определялись принципы характерного танца, складывались формы характерной сюиты, состоящей из танцев различных национальностей.

Большим успехом пользовалась трилогия, посвященная ополченцам: балет-дивертисмент в одном действии «Ополчение, или Любовь к отечеству» с музыкой К. Кавоса (1812), пантомимный балет «Русские в Германии, или Следствие любви к отечеству» с музыкой А. Париса (1813) и большой дивертисмент «Возвращение ополчения» снова на музыку Кавоса (1815).

Постановка первых двух спектаклей принадлежит Вальберху. Уже в первом балете композитор К. Кавос широко использовал народно-песенный материал. В основу увертюры к спектаклю легли две популярные народные песни — «Ивушка, ивушка» и «Возле речки, возле мосту», а в развитии танцевального дивертисмента важное место занимали украинские пляски (казачок) и русские хороводы (см.: 104, 132).

Показателен и второй спектакль — «Русские в Германии». Темой его послужили героические подвиги русских крестьян-ополченцев в годы Отечественной войны. Сценарий балета, не отличающийся высокими художественными достоинствами, в то же время весьма типичен для данного жанра. Героическая тема, поставленная в чисто бытовом плане, нашла здесь достаточно яркое сценическое воплощение. Пантомимные сцены чередовались с характерными сюитами национальных танцев, рассказы о подвигах русских солдат и партизанских отрядов — с красочными картинами народного быта, включались и хоровые, и сольные вокальные номера. В сценариях балетных дивертисментов подчеркивалось, что на сцене должны исполняться пляски, «приличные той земле, где происходит действие». Таков спектакль «Русские в Германии», где легко уживались немецкий вальс, жига, сентиментальный романс в духе сицилианы и русский казачок (пример б, а, б, в, г).

В характере народной песни композитором А. Парисом была специально написана вариация для Е. И. Колосовой, исполнявшей роль Василисы, дочери русского солдата Ивана (пример 7).

Любопытны финалы второго и третьего действий, развивающие русские народные темы. В финале второго действия разворачивается лирическая русская тема, а в основу заключительной сцены третьего акта положены две народные темы: вариант украинской песни «Ой, гай, гай зелененький» и торжественная песня «Слава» — гимн русскому народу. Так постепенно внедрялись в балетный спектакль и русский народный тематизм, и принципы народной хореографии, обогащаясь национальным колоритом музыкально-хореографический язык.

На своем творческом пути Вальберх пробовал свои силы в разнообразных балетных жанрах: балет-трагедия, балет-драма, балетный дивертисмент. Но главной сферой его деятельности в любом из этих жанров остался все-таки пантомимный спектакль с ярким драматическим содержанием. В воспоминаниях о балете Вальберха «Рауль Синяя борода» другой балетмейстер, А. П. Глушковский, писал: «В нем есть все: интерес, содержание, быстрое действие, эффектные сцены и прекрасные группы и танцы. Если на это скажут, что сюжет для балета слишком серьезен, мы ответим: когда допустить раз балет как драматическое представление, почему же ограничить его одною областью мифологии и лишить житейской драмы? Сцена представляет жизнь: в ней должны господствовать и слезы, так же как и смех» (55, 186). В этих словах выражена вся эстетика Вальберха, его взгляд на балетное искусство.

## 2.

В одно время с Вальберхом работал в России знаменитый французский балетмейстер Ш. Л. Дидло. В Петербург он приехал в 1801 году как солист, первый танцовщик балетного театра. Однако уже через три года в подписанном им контракте говорилось, что помимо исполнительства в обязанности его входит преподавательская деятельность, а также и сочинение балетов.

Первые же балетмейстерские опыты Дидло выделили его на фоне общего развития русского балетного театра того времени. В отличие от Вальберха, сочинявшего пантомимные балеты-драмы, Дидло проявлял склонность к более обобщенным и более танцевальным сюжетам. В первый период своей творческой жизни в России (с 1801 по 1811 год) он работал преимущественно в жанре анакреонтического, мифологического балета. Продолжая, в сущности, развивать традиционный классицистский балетный спектакль, Дидло уже тогда внес в него собственное, новое понимание «старого» жанра. Дебют Дидло-балетмейстера в Петербурге состоялся в 1802 году, когда он осуществил постановку балета «Аполлон и Дафна» на сцене Эрмитажного театра. Следующим

наиболее значительным его достижением явился одноактный анакреонтический балет «Зефир и Флора» с музыкой К. Кавоса (1804)<sup>7</sup>.

В 1809 году состоялась первая постановка большого «эротического», по определению самого балетмейстера, пятиактного балета «Амур и Психея» (также с музыкой К. Кавоса). Это самая крупная работа Дидло в первый петербургский период его деятельности.

Созданный в очень короткий срок (восемнадцать дней), балет тем не менее имел большой успех и в течение двух месяцев прошел четырнадцать раз<sup>8</sup>.

Либретто балета, написанное самим балетмейстером, изобилует сюжетными деталями<sup>9</sup>. Помимо истории любви Амура и Психеи, в сценарии «переплавлены» и другие мифологические источники: в судьбе влюбленных самое деятельное участие принимают все силы небесного, земного и подземного царств. Многие в этом либретто носят чисто внешний характер, однако в пределах этого традиционного, порой даже устаревшего мифологического спектакля приоткрываются новые перспективы и новые пути, ведущие в будущее.

Удачны прежде всего образы главных героев — Амура и Психеи, наделенных чисто человеческими чувствами. Особенно многогранной получилась характеристика Психеи. Психея Дидло — живое воплощение женственности, образ, перекликающийся с лирической героиней знаменитой поэмы И. Ф. Богдановича «Душенька» (1786). Талантливый балетмейстер наделил ее типическими качествами женской природы — силой любви и верности, нежной, изысканной грацией, — но и непобедимым любопытством, которое едва не погубило избранницу Амура.

Все действующие лица в балете Дидло находятся в постоянном движении, что создает определенную динамику сценического действия, широкие возможности для мимической игры актеров. Основой драматургии балета по-прежнему является пантомима, но некоторые сцены Дидло почти приближаются к танцевальному действию. Интересным хореографическим решением отличается, например, финал первого акта — сцена Амура с Венерой, сопровождаемая легкой, грациозной, типично танцевальной музыкой (пример 8).

<sup>7</sup> Поскольку существует несколько редакций балета «Зефир и Флора», целесообразно остановиться на более позднем его варианте, с успехом шедшем на сцене петербургского театра начиная с 1818 года.

<sup>8</sup> История создания балета такова: Дидло получил заказ на парадный спектакль по случаю приезда в Петербург прусского короля. В спектакле должны были принять участие лучшие силы русского балета. Кавос написал музыку к балету за восемнадцать дней. На постановку «Амура и Психеи» были отпущены большие средства; декорации писали Гонзага, Корсини и Дранше. В главных ролях выступали Дюпор (Амур), Данилова (Психея), Иконина (Венера), а также Колосова, Огюст, Новицкая и другие. Премьера состоялась в Эрмитажном театре 8 января 1809 года.

<sup>9</sup> Рукопись либретто «Амура и Психеи» на французском языке хранится в ГПБ.

Удачно решены некоторые драматические сцены в балете. Так, например, в сцене с Оракулом из первого акта взволнованные реплики оркестра передают душевное состояние Психеи, ожидающей предсказания. Повелительный, сдержанный и суровый речитатив (до минор) звучит как голос судьбы. Траурное шествие (*Adagio*, фа минор) выразительно завершает всю эту цельную по композиции сцену.

Балет произвел впечатление постановочными эффектами. Изящные группы нимф и амуров, парящих в воздухе, выразительная пантомима, превосходные декорации — все это создавало яркую зрелищность спектакля. Самой слабой стороной его, к сожалению, оказалась музыка, которой не хватало не только оригинальности, но и порой элементарной характерности (совсем не отражен в музыкальном действии контраст между образами нежной Психеи и ее двух завистливых, ревнивых сестер). Отдельные музыкальные удачи вроде указанной сцены предсказания или «дуэта» Амура и Венеры не искупали ее драматургической аморфности<sup>10</sup>.

Балеты Дидло первого десятилетия XIX века не получили прочной сценической жизни, и это не было простой случайностью. «Слава балетмейстера Дидло, — справедливо пишет Ю. И. Слонимский, — была впереди. В балетмейстерской сфере Дидло еще не нашел себя, хотя уже нащупал кое-что из того, что составит новаторский актив его театра, но ни содержательности, ни поэтической оригинальности, какими отмечено творчество его зрелых лет, в большинстве балетов его первого периода не было» (187, 58). Да и не могло еще быть: художник, воспитанный на иных традициях, должен был «присмотреться» к особенностям русской хореографии, ощутить самый «дух» страны, в которую он приехал.

Балетмейстерское искусство Дидло в полной мере развернулось в его второй приезд в Россию — начиная с 1816 года. В этот второй петербургский период он осуществил более двадцати балетных постановок, не говоря о многочисленных балетных сценах в оперных спектаклях. В творчестве Дидло наметились все основные жанры будущего классического русского балета. Здесь и анакреонтические балеты («Ацис и Галатhea», 1816; новая редакция «Зефира и Флоры», 1818), и пантомимные трагические спектакли на мифологические сюжеты («Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра», 1817; «Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса», 1820; «Альцеста, или Сошествие в ад», 1821; «Федра», 1825), и большие героические балеты «из действительной жизни» («Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники», 1817;

---

<sup>10</sup> Сценическая жизнь балета Дидло «Амур и Психея» была недолгой. В 1810 году умерла исполнительница главной роли, замечательная русская балерина М. Данилова. В том же году во время пожара Каменного театра погибли все декорации спектакля, восстановить которые потом не удалось. Известным отголоском этой замечательной постановки явились иллюстрации знаменитого рисовальщика и скульптора Ф. П. Толстого к поэме «Душенька», образно воспроизводящие стиль балета Дидло.

«Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов», 1819; «Кавказский пленник», 1823), и сказочные балеты («Лаура и Генрих, или Трубадур», 1810; «Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова», 1821; «Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», 1819), и балеты-комедии («Молодая молочница, или Нисетта и Лука», 1817, «Дон Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец», 1817).

О постановочных и хореографических достоинствах балетов Дидло написано немало (см.: 104; 186; 187). Ю. И. Слонимский в своих работах акцентирует внимание на романтических тенденциях балетов Дидло. Менее разработана в литературе проблема балетной музыки и ее функции в постановках знаменитого балетмейстера. А между тем и в ней, вопреки несомненной традиционности и зачастую ремесленному качеству, все же формировались отдельные романтические черты.

Дидло был полновластным хозяином своих балетов. Работая с автором музыки, он предъявлял к нему вполне конкретные, строгие требования. Об этом достаточно подробно рассказывает в своих воспоминаниях его ученик и последователь А. П. Глушковский: «Дидло все большие интересные сцены обдумывал у себя дома и назначал музыку каждого нумера; продолжительность ее, тон, темп, оркестровку... мотив и мелодия оставались на произвол композитора. Дидло, составя подробный план музыки, согласный с его программой, приезжал к гг. Кавосу или Антонолини, композиторам театра. Капельмейстер садился за свое фортепиано, а Дидло, без музыки, делал пантомимы некоторых сцен, объясняя ему, что для этой пантомимы нужно столько-то тактов, такой-то темп, такая-то должна быть оркестровка» (55, 178—179). Такой метод бесспорно сковывал фантазию композитора. И если Дидло, будучи гениальным художником-хореографом, проявлял себя в спектаклях также режиссером, драматургом и даже скульптором, то, к сожалению, менее всего он был музыкантом. Быть может, именно потому его вполне устраивали композиторы «второго ранга». Музыка в балетах Дидло, конечно, не отвечала ни высокому уровню поэтических замыслов, ни сценической драматургии спектакля. Низкое качество музыки в большинстве случаев способствовало недолговечности балетов Дидло.

Однако в лучших своих постановках балетмейстеру удалось достичь единства хореографической и музыкальной драматургии отдельных сцен. Показательны в этом смысле три балета Дидло: «Зефир и Флора», «Рауль де Креки» и «Кавказский пленник», вполне заслуживающие внимательного анализа. В этих трех различных по жанрам балетах Дидло наиболее ярко проявились романтические тенденции.

Одним из первых предвестников романтизма в балете явился спектакль «Зефир и Флора» (1804, музыка Кавоса). Уже тогда знаменитый хореограф поразил публику красотой танцующих групп, воздушными полетами, фантастическим изяществом персонажей. В 1812 году тот же балет был поставлен в Лондоне с музы-

кой Венюа, а в 1815 году Дидло сделал новый вариант балета, двухактный, показав его в Париже; в 1818 году состоялась еще одна постановка балета в Петербурге на сцене Эрмитажного театра. Музыка Кавоса полностью сохранилась в виде партитуры в двух томах, соответствующих двум действиям.

Несмотря на традиционность жанра анакреонтического балета, Дидло трактует его по-новому — обращаясь к чисто танцевальным средствам хореографии. Пантомимное действие отодвинуто на второй план, потому спектакль «Зефир и Флора» нередко определяется как танцевальная поэма. Светлая идиллическая атмосфера пронизывает весь спектакль, создавая единый поэтический образ. С этим настроением сливается и музыка, несмотря на известную примитивность выразительных средств. Жизнерадостный тонус, изящество и законченность форм присущи балету во всех его компонентах.

Сохраняя номерной принцип драматургии, композитор и балетмейстер внутренне расширяют форму каждого номера. Номинально Дидло еще не приходит к специфическим формам балетной классики — *Adagio*, *Pas de deux*, вариации), но по существу уже приближается к ним. Эта особенность явственно прослеживается в процессе анализа симфонической партитуры. Для большинства номеров музыки Кавоса характерна многоэпизодная структура.

По этому принципу построена уже первая сцена балета — дуэт Зефира и Флоры. Начальное *Allegro* фа мажор воспринимается как вступление к дуэту (№ 2, «Зефир слетает с амуром, они ищут Флору»). Светлая, пасторальная музыка *Allegretto moderato* (фа мажор,  $\frac{6}{8}$ ) характеризует Зефира. В эпизоде *Andante* отчетливо прослеживается рисунок классического любовного дуэта (средняя часть, построенная на мелких изящных *pas*, близка к вариации героини). Характерные полетные движения мужского танца с широкими прыжками ощущаются в эпизоде *Lento*, построенном на развитии одной ритмической фигуры. Возвращение музыки первого эпизода напоминает репризу-кodu (пример 9 а, б, в).

Столь же развернутым по форме является финал первого действия балета — сцена Зефира с нимфами. Он представляет собой сюиту из шести разнохарактерных номеров, где лирические, плавные по движению эпизоды чередуются с решительными драматическими *Allegri*, с легкими двудольными ритмами «казачка». Музыка Кавоса гибко следует за танцевальными движениями, задуманными Дидло. Такой пластичности музыкально-хореографического образа еще не было в балетах Вальберха.

Так зарождается типизированная ритмика будущих балетных форм в спектакле Дидло. Например, все *Adagio* имеют двудольную основу. Быстрые номера связаны либо с подвижными ритмами итальянской тарантеллы, либо с двудольными ритмами русского танца. Показателен в этом отношении финал второго действия (*Allegretto*, ми-бемоль мажор,  $\frac{2}{4}$ ), в котором основная тема напоминает живую русскую, точнее, украинскую пляску «казачок», развивающуюся по принципу народно-песенного или народно-ин-

струментального варьирования (пример 10). Форма финала в целом напоминает двойные вариации с кодой. Так неожиданно в этом далеком от русского колорита балете «прорываются» русские народные мелодии и ритмы.

Несмотря на некоторую упрощенность музыкального материала, отдельные моменты в балете «Зефир и Флора» свидетельствуют о дальнейшем прорастании романтических черт. Обилие танцевальных ритмов, разнообразие форм, широкое использование солирующих тембров в оркестре — все эти тенденции широко разовьются в лирико-романтической балетной музыке 30—40-х годов. Как отмечает Ю. Слонимский, «композиция „Зефира“ Дидло основывается не столько на законах литературной драматургии, что было уделом пантомимных драм, сколько на законах музыкальной драматургии... Можно подумать, что автор мыслил хореографическую композицию как некое оркестровое произведение, думал о его голосоведении, об отдельных инструментах, о структуре и архитектонике, о развитии экспрессии, словом, о балетной драматургии» (187, 189). И в этом смысле «Зефир и Флора» несомненно прокладывает путь к собственно романтическим балетам — таким, как «Сильфида» или «Жизель», а отдаленно — даже к «Лебединому озеру». Отдельные же находки Дидло получают свое развитие в классических танцах «Руслана».

Если в «легких» анакреонтических сюжетах Дидло строит балетное действие прежде всего на танцевальной основе, то в «серьезных» балетах он продолжает развивать пантомимное действие как ведущий принцип драматургии. По типу пантомимных драм построены его трагические балеты на мифологические темы — «Тезей и Арианна», «Альцеста», «Федра». В этом жанре, пожалуй, более всего сказывается приверженность балетмейстера к старым традициям, однако и здесь он не остается целиком на классицистских позициях. Новаторская трактовка классицистской трагедии отчетливо проявляется в лучшем из этих балетов Дидло — в «Тезее и Арианне» (1817). На первый план выдвигается психологическая углубленность женских образов. Желая ярче показать внутреннюю сущность своей героини, Дидло сопоставляет Арианну с контрастным образом ее сестры Федры. В остроконфликтной ситуации раскрываются черты характера мягкой, любящей Арианны и страстной, ревливой, темпераментной Федры, также горячо любящей Тезея (сцена Тезея с Арианной и Федрой в четвертом действии). Характеристика обеих сестер решена у Дидло в плане «чувствительных» трагедий Озерова.

Смелые замыслы Дидло не нашли поддержки в музыке Антолини. Композитор не сумел осуществить драматургические намерения балетмейстера. При всем богатстве хореографических средств, способствующих раскрытию психологической драмы, музыкальная характеристика обеих героинь получилась одноплановой, нейтральной, а это отрицательно повлияло и на сценическую судьбу балета, сравнительно недолговечного.

Драматический талант Дидло особенно ярко раскрылся в



жанре большого пантомимного балета «из действительной жизни». Здесь он обращается к исторической тематике. Два балета такого жанра — «Венгерская хижина» (1817), героем которой является граф Рагоцкий (под этим именем имелся в виду венгерский деятель национально-освободительного движения начала XVIII века Ракоци), и «Рауль де Креки» (1819) — по-новому ставят историческую тему в балете. Продолжая развитие «пантомимных драм» Вальберха, Дидло подходит к воплощению сюжета иначе, с позиций художника романтической поры. Идея свободы и независимости человеческой личности, пронизывающая все русское искусство преддекабристских лет, вдохновляла балетмейстера на поиски новых выразительных средств. Любопытно, что и в музыке этих балетов романтическая струя заявляет о себе гораздо активнее, нежели в других балетах Дидло. Большой интерес в этом плане представляет музыка Кавоса к балету «Рауль де Креки».

Романтические элементы музыки Кавоса формируются уже в драматической увертюре, определяющей образный строй балета. По стилю она близка к героико-драматическому симфонизму Козловского. Перекликается с театральной музыкой Козловского и эффектное начало первого действия. Картина бури, грозы, построенная на секвентном развитии мотивов с характерными тиратами — «всплесками» флейт, — вводит в общее тревожное настроение всей сцены, передающей борьбу героев со стихией.

В значительной мере осязаемым становится в «историческом балете» Дидло союз музыки и хореографии. Музыка Кавоса в большинстве случаев хорошо отвечает балетмейстерскому замыслу. С другой стороны, и сам автор балета стремится развивать те принципы музыкального построения, которые он нашел ранее в своих «танцевальных поэмах», в балете «Зефир и Флора». Замечательно в этом отношении второе действие балета «Рауль де Креки», демонстрирующее широкие драматургические возможности балетного спектакля. Личная драма героев переплетается с массовым действием, тяжелые думы Рауля де Креки составляют контраст к праздничной картине народного веселья (см.: 56, 493—515).

Продолжая традиции предромантической оперы Гретри «Ричард Львиное сердце», Кавос применяет в этой сцене лейтмотивный принцип развития. Как и у Гретри, лейттемой всей драматической сцены служит печальный, трогательный романс, исполняемый солирующим кларнетом в сопровождении арфы. Аделаида сидит одна, задумчивая и грустная, играя на арфе романс, сочиненный ее мужем, Раулем де Креки (пример 11).

Размышления героини прерывает веселая свадебная толпа — народ просит ее принять участие в свадебном торжестве. Начинаются танцы. Дидло естественно включает в развитие сцены танцевальный дивертисмент. Но вот в разгар общего веселья как напоминание о романсе Рауля де Креки вновь слышится печальная тема (*Lento*, ми минор, № 7). Так массовые эпизоды перемежаются с психологическими характеристиками главных героев, чистая танцевальность сменяется выразительной пантомимой.

Находкой Дидло и Кавоса явилась сцена Графа, Аделаиды и Бодуина (№ 14). Здесь происходит трансформация темы романса. Сначала эта мелодия звучит в характере траурного шествия — в момент, когда Пилигрим (переодетый Рауль де Креки, он же Граф) сообщает присутствующим о смерти Графа. Новый оттенок приобретает тема романса в сцене с Аделаидой. Пилигрим берет в руки арфу. Тепло и лирично звучит эта музыка у скрипок (*Adante*) — Аделаида узнает в Пилигриме своего мужа. Далее та же тема превращается в любовный дуэт (здесь ее исполняют флейты и кларнеты) и, наконец, в коде приобретает величественный характер гимна. В мощном звучании всего оркестра (*Maestoso*, до мажор) она утверждается как тема любви и справедливости, торжества света. Такой романтический прием трансформации темы-образа в русской балетной музыке того времени встречается впервые.

Столь же свободно и гибко в музыкальном отношении построено третье действие балета. Здесь нет номерного подразделения. Композитор создает единую развернутую сцену, эпизоды которой передают эволюцию душевных состояний героев. Проникновенно звучат все лирические мелодии, связанные с характеристикой Аделаиды. Воинственные, маршеобразные темы с энергичными тиратами сопровождают Бодуина и его приближенных. Спасение Аделаиды и ее сына сопровождается картиной бури.

В общей композиции балетной музыки Кавос заметно приближается к романтической трактовке сюжета. Эти тенденции проявляются и в оркестровке, избыточной солирующими проведениями тем, и в намечающемся лейтмотивном принципе, и в сквозном строении сцен. Музыка в драматических балетах Дидло и Кавоса обретает хореографическую специфику: она более танцевальна, нежели в пантомимных балетах Вальберха.

По-новому подходит Дидло к трактовке сказочных сюжетов. Наиболее интересен в этом смысле его балет «Хензи и Тао» на сюжет известной сказки Перро «Красавица и Чудовище», использованный ранее в опере Гретри «Земира и Азор». Дидло наполняет ее морализующим содержанием: красавец Тао, жестокий и своевольный султан, становится чудовищем не столько по велению злой волшебницы (как в опере Гретри), сколько в наказание за эгоизм. Возвышенная и преданная любовь Хензи очищает чудовище от низменных побуждений и полностью изменяет его душу.

Образ Тао показан в развитии: вначале это жестокий красавец-эгоист, готовый погубить прекрасную девушку. Совершившаяся метаморфоза — обращение в чудовище по воле волшебства — впервые вносит в его жизнь сильное душевное потрясение. Постепенно в нем пробуждается истинная человечность, гуманность, вера в любовь и красоту жизни. Таким образом и в сказочный балетный спектакль балетмейстер привнес свое романтическое понимание «нравственной» темы. Действие балета он переносит в легендарный, экзотический Китай, что также характерно для романтического восприятия сказочного сюжета. Балет «Хензи и Тао»

имел огромный успех. Он поражал поэтическим замыслом, экзотической красочностью постановки, им восторгался Пушкин, видевший его на сцене. Однако неинтересная, формальная музыка Антониони не смогла передать всей романтической прелести спектакля, замысел Дидло остался в забвении.

Вершиной творчества Дидло явился балет «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823), в котором, по словам Ю. И. Слонимского, «романтические тенденции приобрели характер направления» (186, 109). Единственный раз в своем творчестве Дидло обратился к русской поэзии — к незадолго до того написанной поэме Пушкина. Использование в балетном театре пушкинских сюжетов (несколько раньше, в 1821 году, Глушковский поставил балет «Руслан и Людмила») свидетельствовало о том, что русский балет приобщался к романтизму.

В «Кавказском пленнике» Дидло произошло слияние мысли и чувства, лирического и драматического начал. Здесь балетмейстер достиг известного равновесия пантомимного и танцевального действия. Разумеется, на том историческом этапе Дидло не смог посредством хореографии передать весь смысл пушкинской поэмы. Более того, сюжет Пушкина получил у него очень свободную, даже далекую от оригинала трактовку. Это объяснялось несколькими причинами. Во-первых, Дидло не знал русского языка и познакомился с поэмой лишь в переводе, таким образом он не сумел, как он сам писал, «почувствовать все красоты слога и богатство идей». Во-вторых, он не мог уйти от традиции «счастливых развязок» и потому закончил свой балет достаточно казенным, официальным апофеозом (победа русских и принятие ханом русского подданства). Наконец, крайне нежелательным в условиях императорских театров было самое обращение к творчеству поэта-изгнанника. Поэтому Дидло, как бы замаскировав связь с литературным источником, перенес действие своего балета в далекое прошлое.

Сюжет балета Дидло сводится к следующему. Горцы приводят в аул русского пленника Ростислава — смелого, гордого и независимого юношу, вызывающего своим поведением восхищение даже врагов. В него влюбляется красавица-черкешенка, но Ростислав не может ответить на ее любовь: он верен своей невесте Гориславе. Совершив новый набег на русские земли, горцы берут в плен и Гориславу. Ревнивая черкешенка готова убить соперницу, но доброе чувство торжествует, и она помогает влюбленным бежать. Пересекая горную реку, они уже достигают другого берега — и видят несчастную Черкешенку, бросающуюся в бурные воды реки. Ростислав спешит ей на помощь. Обессиленная Горислава умирает. Но вскоре при свете луны является тень погибшей невесты. Она дает благословение на брак Черкешенки и Кавказского пленника<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Этой сценой балета завершилась в «Кавказском пленнике» балетмейстерская деятельность Дидло. Постановка третьего действия (апофеоз русских войск) принадлежит Огюсту.

Несмотря на явную наивность сценария, в нем до известной степени сохранились романтические мотивы «Кавказского пленника». Прежде всего это сказывается в контрасте русского и восточного колорита, в картинах быта и нравов кавказских горцев. Романтичен образ Черкешенки — пылкой, темпераментной восточной девушки. С другой стороны, символическая развязка драмы — с появлением таинственной «тени» невесты — прямо предвосхищает поэтические сцены «теней» и «призраков» будущего романтического балета. По-новому Дидло трактует и образ героя. Его Кавказский пленник при всем несходстве с литературным прообразом все же несет в себе черты пушкинского героя — сильной, гордой и независимой личности.

Однако все романтические замыслы Дидло-балетмейстера в постановке «Кавказского пленника» не получили соответствующего музыкального воплощения. Маловыразительной, слишком обобщенной музыке Кавоса здесь не хватало неповторимости ни в изображении локального колорита, ни в обрисовке романтических персонажей. Здесь можно говорить лишь об определенной типизации музыкальных интонаций и ритмов, сопровождающих хореографию балета. Воинственные, маршеобразные ритмы связаны с образами горцев. В массовых сценах, рисующих танцы кавказцев, появляются ритмы лезгинки. Энергичные, героические темы характеризуют Ростислава. Наиболее выразителен в музыкальном плане образ главной героини — Черкешенки. Танцы Черкешенки носят изящный, утонченный, порой даже изысканный отпечаток; удачно найден композитором лейттемпорал кларнета соло, характеризующий героиню (пример 12).

Но в целом Кавос не сумел найти музыкально-выразительных средств, отвечающих романтическому стилю балета Дидло. Балет «Кавказский пленник» наглядно демонстрирует противоречие между прогрессивными тенденциями русского балетного театра 1820-х годов и музыкой, которая, несмотря на отдельные прозрения, все же не поднималась еще до высокого уровня хореографии.

Слава Дидло как создателя романтического балета прочно утвердилась в истории русского балетного театра. «Балеты Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной», — писал Пушкин. В чем же заключалась эта необыкновенная прелесть постановок балетмейстера? Прежде всего — «в способности сочинять своеобразную музыку сценического действия, для которой мобилизованы все средства „обобщения“ — от поэзии собственно танца до поэзии театральной машинерии» (186, 51). Дидло заботился о слиянии выразительного и изобразительного начала в своих спектаклях. Этого ему не всегда удавалось добиться, но уже самое намерение рождало богатство художественного содержания балетного спектакля. Поэтизация сюжета, психологическая углубленность характеристик, забота о драматургии сценического действия — при этом драматургии синтетической,

хореографически-музыкальной — все это создавало в искусстве Дидло предпосылки романтического балета.

Новаторским замыслам балетмейстера полностью отвечали артистические возможности русского петербургского театра. Воспитанные здесь артисты балета активно овладевали хореографией романтического стиля. Дидло возвысил и опозитизировал женский танец, акцентируя в нем легкость движений, полетность, грацию. Все эти требования нашли свое воплощение в искусстве замечательных русских балерин, воспитанниц его школы — Даниловой и Колосовой, Иконовой и Телешовой и, наконец, прославленной Истоминой, известной нам по поэтическим строкам Пушкина. Балеты Дидло покоряли своим оптимизмом, жизненностью, они излучали свет, радость и вдохновение, созвучные духу пушкинской эпохи.

Танец в балетах Дидло постепенно становится поэтической «душой» балета, носителем лирического начала. Именно этим качеством его постановок и восхищался Пушкин, ценивший танец как высшее выражение этической и эстетической сущности балетного искусства. Развивая в своих балетах не только классический, но и характерный танец, Дидло значительно обогатил русскую хореографию. Стремление к локальному колориту, к овладению лексикой национального, характерного танца также подчеркивает романтическую направленность эстетики балетмейстера.

Как уже говорилось, Дидло выступал в своих балетах одновременно в качестве драматурга, режиссера и художника. Однако в его балетах не хватало еще одного важного компонента — музыки как симфонического обобщения балетного действия, как важной основы балетной драматургии. «Прикладная» по своему значению музыка Антонолини и Кавоса не могла еще приблизиться к самостоятельной роли одного из ведущих начал балетного спектакля. Это пришло несколько позже, в оперных танцах Глинки.

В своей работе балетмейстера Дидло, к сожалению, не встретился с гениальным создателем «Руслана». И думается, что именно это «отставание» музыки от хореографических и постановочных новаций Дидло значительно сократило сценическую жизнь его балетов. Но лучшие достижения его хореографии бесспорно дали сильнейший толчок к дальнейшему развитию русского классического балета.

### 3.

Параллельно с петербургским балетным театром шло становление русского балетного театра в Москве. Более демократический стиль жизни древней столицы оказал свое воздействие и на вкусы театральной публики, и на репертуар московских театров. С самого начала деятельности московского театра определилась в нем склонность к русской национальной тематике. Еще в конце

XVIII столетия русская комедия, комическая опера и танцевальный дивертисмент заняли прочное место в репертуаре Петровского театра. Жанрово-характерные балеты, дивертисменты и интермедии на народно-бытовые сюжеты с народными танцами и комедийной, буффонной пантомимой составляли важную основу спектаклей московской сцены. Эта специфическая направленность отличала московский балет от петербургского.

В 1807 году в Москву приехал «придворный дансёр» И. Аблец, ученик Вальберха, которому суждено было сыграть важную роль в формировании московского балетного театра. Аблец был замечательным характерным танцовщиком. Характерный танец стал основой и его балетмейстерской деятельности: он тщательно изучал русские, украинские, цыганские пляски и насыщал ими свои постановки. В жанре балетного дивертисмента он популяризировал преимущественно русский фольклор — народные игры, обычаи и обряды. Примером такого дивертисмента на русские темы явился созданный Аблем спектакль «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» на музыку С. И. Давыдова (1815). Имевший у зрителей огромный успех, «Семик» положил начало целой серии дивертисментов подобного типа. Широкое развитие эти традиции получили в постановках Аблеца: «Макарьевская ярмарка», «Масленица», «Праздник донских казаков» и других.

Жанру русского дивертисмента, органично вошедшему в репертуар балетного театра, отдал большую дань и А. Глушковский, работавший в Москве с 1812 года. Ему принадлежит немало постановок такого рода: «Гулянье на Воробьевых горах», «Филатка с Федорой у качелей под Новинским» (1815), «Торжество россиян, или Бивак под Красным», «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках» (1816) — все на музыку С. Давыдова; «Игрища на святках» (1816), «Казачки на Рейне» (1817), «Невское гулянье» (1818), «Старинные игрища, или Святочный вечер» (1823) — на музыку Ф. Шольца.

Вслед за Аблем и Глушковским в качестве балетмейстера дивертисментов выступил их ученик И. К. Лобанов. В своих постановках («Сельский праздник», «Цыганский табор», «Праздник жатвы» и другие) он широко использовал русские, цыганские, казачьи и даже башкирские пляски. Охотно обращался Лобанов также к венгерскому и польскому танцу — в дивертисментах «Маскарад в Краковском редуте», «Венгерский праздник в лесу Кисберге».

Как самостоятельный жанр синтетического спектакля русский дивертисмент достиг своего расцвета именно в первой четверти XIX столетия. Эти спектакли нравились публике благодаря своей красочности, свежести народного материала. В них закладывались основы хореографии характерного танца, укреплялись черты народно-национального языка. Лучшие традиции русских дивертисментов Аблеца, Глушковского и Лобанова нашли свое продолжение в творчестве русских балетмейстеров второй половины века, хотя сам жанр дивертисмента оказался явлением временным,

связанным с исторической обстановкой русской общественной жизни эпохи Отечественной войны 1812 года.

Огромный вклад в развитие балетного театра в Москве внес талантливый танцовщик и балетмейстер, ученик и последователь Дидло Глушковский. Основываясь на хореографических принципах своего учителя, он в то же время учитывал требования московской сцены. Как уже говорилось, немалую дань он отдал популярному жанру дивертисмента. Однако развивая национальный характеристический танец, он в то же время ставил и многоактные большие балеты, продолжающие классическую традицию. На московскую сцену он перенес лучшие постановки Дидло, а в собственных балетах развил многие его достижения.

Глушковский работал в сложных условиях. Московский балет, выступавший в это трудное время на сценах самых различных театров, нередко совсем неприспособленных для балетных спектаклей<sup>12</sup>, в профессиональном отношении сильно отставал от петербургского. В нем не было ни тех сложившихся профессиональных традиций, ни той художественной культуры танца и единства стиля, которые отличали петербургскую школу первой четверти XIX века. Не были еще освоены на московской сцене и передовые принципы балетной драматургии Новерра. Таким образом, задача Глушковского состояла прежде всего в том, чтобы поднять московский балет на высокий уровень балетного искусства своего времени.

Огромная заслуга Глушковского состоит в том, что он впервые дал русской балетной сцене хореографическое прочтение лучших образцов современной ему русской литературы. На сцене московского театра увидели свет его балеты на темы произведений Пушкина и Жуковского. Можно с уверенностью сказать, что до Глушковского большой балетный спектакль в России «питался» лишь иностранными источниками, Глушковский же сделал смелый шаг, обратившись к поэзии Пушкина в то время, когда об этом не помышлял еще ни драматический, ни оперный театр. Большое воздействие на него в этом плане оказало общение с передовыми деятелями того времени — поэтами, художниками, писателями и музыкантами Москвы: Глушковский постоянно общался с другом Пушкина П. А. Вяземским и его окружением, отсюда его тесные связи с литературной средой.

В 1821 году, то есть через год после выхода в свет поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», Глушковский в сотрудничестве с композитором Ф. Шольцем, капельмейстером московского театра, создал балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора»,

---

<sup>12</sup> И. Вальберх, приехавший в Москву в конце 1807 года, так описывает условия работы в московском театре: «Крайне теперь я сожалею, что приехал в Москву... Мы принуждены будем танцевать в гнусном сарае, который тесен, холоден, одним словом, имеет все мерзкие достоинства <...> фигурантов я набрал 12 пар, кое-как плетутся; но театр дьявольски тесен, хотя пол будут переделывать, потому что по этому ходить страшно, а не только танцевать» (28, 83).

а спустя десять лет вновь обратился к творчеству Пушкина, поставив балет «Черная шаль» по одноименному стихотворению поэта.

Большой «волшебнo-героический» балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора» был задуман Глушковским как феерический пышный спектакль. Премьера его состоялась 16 декабря 1821 года. В Москве балет шел вплоть до 1825 года, а в 1824 году Дидло осуществил новую постановку этого спектакля в Петербурге.

Балет Глушковского — Шольца еще далек от пушкинского оригинала. Наивный сценарий «Руслана» не выходит за пределы «морализующей» трактовки сказочного сюжета, принятой в русской опере конца XVIII — начала XIX века. Ни Глушковский, ни Шольц не могли на том этапе подняться до глубокого понимания многообразной и сложной поэмы Пушкина, до ее настоящих национальных корней, до ее философско-этического смысла. Балетмейстер и композитор акцентировали свое внимание на волшебнo-героическом и лирическом аспекте русской сказки. В основе сценария Глушковского лежит противопоставление добрых и темных, злых сил: на одном полюсе — Руслан, Людмила, волшебница Добрада, на противоположном — Черномор, волшебница Злорада и их свита. Основной конфликт Глушковский решил средствами пантомимы, а порой даже и более устаревшим способом, широко применяя в драматургически острых моментах сюжета титры. И все же, несмотря на эти традиционные приемы, балет Глушковского — Шольца несет в себе важные перспективы искусства будущего.

Партитура Шольца содержит немало интересных страниц, от которых протягиваются нити к танцам «Руслана» Глинки. Видели ли Глинка балет Шольца на сцене — неизвестно. Но думается, что музыка балета была известна композитору. Во всяком случае, на эту мысль наводит внимательное изучение партитур Шольца и Глинки, порождающее некоторые общие ассоциации. Любопытно, например, ритмическое сходство героических тем Руслана в балете и в опере. Сцена обольщения Руслана в четвертом действии балета, решенная чисто танцевальными средствами, подводит вплотную к танцам третьего действия оперы Глинки, к сцене обольщения Ратмира. Ритмами марша в обеих партитурах охарактеризован образ Черномора. Некоторое сходство вызывает и «сцена оцепенения». Разумеется, обе партитуры можно сравнивать лишь в самом общем плане, не касаясь особенностей творческой манеры авторов и масштабов их дарований.

Партитура Шольца отображает и пантомимное, и танцевальное действие. Музыкальный язык композитора во многом приближается к романтическому стилю опер Верстовского, появившихся через несколько лет на московской сцене. Шольц впервые в балетной практике того времени отошел от классицистских приемов изложения и развития, его балетная музыка — это уже стиль эпохи романтизма.



Романтические черты проявляются прежде всего в манере оркестровки и в сфере лирического тематизма балета. Оркестр Шольца богат по колориту. Композитор широко применяет тембры медных духовых инструментов, особенно в «зловещих» волшебных сценах. Свободно пользуется он солирующими тембрами: выразительные соло постоянно звучат то у кларнета, то у флейты, особое значение в балете приобретает солирующая скрипка. Так, с большой экспрессивностью разворачиваются темы у скрипки соло в четвертом действии, в сцене оболыщения Руслана. С тембром скрипки связан и тематический материал, характеризующий Людмилу (впоследствии такую же роль будет играть этот тембр в аналогичных сценах у Глинки).

Тематизм балета, особенно в лирических сценах, также свидетельствует о зарождении нового типа балетной музыки. Лирические темы излагаются у Шольца свободно и широко, композитор украшает их изящными хроматизмами или разливающимися рудами, а иногда блестящими, ритмически изощренными колоратурами.

Интересно в этом плане уже самое начало увертюры — вступительный раздел (*Larghetto*, ми-бемоль мажор). Применяя типичный для романтической увертюры контраст двух образов (повелительные «зовы» медных и приглушенно-таинственный «ответ» у струнных и деревянных духовых на шестой низкой ступени), композитор вводит затем широко разливающуюся мелодию у солирующего кларнета. В основе сонатного *allegro* лежит маршевая, светлая тема (ми-бемоль мажор), связанная с героическим образом Руслана.

Гармоническими средствами решена сцена «оцепенения» (*Andante*, ми минор, № 8). Медлительно восходящее движение по звукам доминантноаккорда подготавливает красочные пассажи арфы (пример 13).

Грациозные темы нимф в сцене оболыщения, как уже было отмечено, прямо превосходят тематизм «волшебных дев» в опере Глинки. Такова мечтательная тема *Andante* (соль мажор) с ее разнообразной и гибкой ритмикой (пример 14).

Характерна и тема до-мажорного эпизода *Andantino*, от которой протягиваются нити к «ноктюрну» (тоже в тональности до мажор) в волшебных танцах Глинки (пример 15).

Конечно, Шольц не сумел еще найти более утонченных музыкально-выразительных средств для передачи волшебной фантастики, но музыка его в целом — на подступах к этому романтическому миру.

Немало у композитора и музыкально-драматургических находок<sup>13</sup>. Сохраняя номерной принцип развития сюжета, авторы балета в то же время широко используют развернутые сцены, в которых отчетливо вырисовываются контуры классических балетных структур.

<sup>13</sup> Подробное описание музыки балета сделано А. Гозенпудом (56, 538—546).

Наиболее удачен по музыке третий акт балета. Начало его перекликается с образами увертюры. Мрачные «зовы» медных духовых вызывают ответную реплику одинокой солирующей скрипки с характерной романтической интонацией шестой низкой ступени.

Музыка вводит в волшебнo-таинственный мир замка Черномора. Вся эта картина во многом перекликается с таинственно-волшебными сценами опер Верстовского («Пан Твардовский», «Вадим», «Аскольдова могила»). По-видимому, тенденции ранней романтики в равной мере оказывали тогда свое влияние на различных композиторов, связанных с традициями московского театра, — Верстовского, Алябьева, Геништу и их современников.

Интересной находкой композитора был следующий за этой сценой «Марш Черномора». По художественному уровню музыка Шольца далека от блестящего фантастического марша Глинки, но отдельные приемы оркестровки, тональной окраски и ритмического рисунка отдаленно предвосхищают его. Подобно Глинке, его предшественник выбирает тональность до мажор, используя в то же время тональную перекраску темы (До — ля — Соль), хотя она много проще и традиционнее, нежели у автора оперы. Интонации будущего марша Глинки прослеживаются и в ритмической организации этого номера (пример 16 а, б). Нельзя не отметить и признаков «волшебной» прозрачной оркестровки в марше Шольца — обильного применения тембров флейты и треугольника.

Наиболее выразителен в музыкальном отношении четвертый акт — сцена обольщения Руслана, представляющая собой классическую сюиту танцев, разнообразных по ритму и типу движения. Выделяется сольный танец одной из «обольстительниц» в духе романса для скрипки в сопровождении арфы. Кульминация действия сосредоточена в блестящем полонезе, рисующем вторжение добрых сил. При помощи волшебницы Добрады Руслан разрушает козни обольстительниц. Пышно цветущий сад превращается в пустыню, а нимфы — в фурий. Достаточно формальная и трафаретная музыка рисует сражение Руслана с Черномором и освобождение Людмилы.

Вся вторая половина акта, начиная с № 12 (в редакции Дидло это пятое действие), выражает идею торжества любви. Счастливая развязка отражена в блестящем торжественном марше (мибемоль мажор). Балет заканчивается картиной народного праздника. Следует большая сюита танцев: Мазурка, Казачок, Венгерский и общая радостная пляска<sup>14</sup>. Торжественный финальный дивертисмент создает здесь своеобразную сценическую традицию, установившуюся позже в балетах Чайковского и Глазунова.

В истории русского театра балет «Руслан и Людмила» явился важной ступенью на пути утверждения национальной тематики. Заметно проявились в нем и романтические тенденции — сближе-

---

<sup>14</sup> Сюита характерных танцев использована Шольцем и в первом действии, в сцене свадебного пира. В нее вошли Казачок, Русская пляска, трактованная в форме темы с вариациями, и Венгерский танец.

ние с миром народной сказки и красочной фантастики. В этом отношении Глушковский и Шольц даже опередили своих современников Дидло и Кавоса. Музыка Шольца по своим художественным качествам стоит неизмеримо выше «Кавказского пленника», созданного двумя годами позже. Успеху балета способствовало не только эффектное постановочное решение пушкинской поэмы. Всякого рода сражения, полеты, обольщения и разрушения замков были тогда уже хорошо знакомы русским зрителям по «волшебным операм» Давыдова и Кавоса. Гораздо важнее отметить, что Глушковский и Шольц заложили в «Руслане» основы русского сказочного балета в тесном союзе хореографии и музыки. Совместное их творение пронизано «русским духом», духом народной сказки.

В русском театре первой четверти XIX столетия сложились все предпосылки для возникновения в России классического балета. Развиваясь в одном русле с искусством драмы и оперы, русский балет в период своего формирования опирался на общие принципы театрального искусства. От драмы балет унаследовал традиции сценической драматургии, взяв за основу типы сюжетного развития, раскрытия характеров, образов, конфликтных ситуаций. От оперы — методы музыкальной драматургии, принципы синтетического действия. Складываясь сначала в виде драматического хореографического спектакля, активно развивая технику танца, русский балет постепенно обретал специфику музыкально-хореографического спектакля.

Можно с уверенностью сказать, что создатели русского классического балета заимствовали у своих предшественников многие рациональные зерна. Вальберх, Дидло и Глушковский утвердили право на существование самых разнообразных балетных жанров, затрагивающих различные стороны жизни (балет-драма, балет-комедия, сказочный балет, балет на историческую тему и т. п.). От постановок Вальберха классический балет унаследовал возможности конфликтной драматургии. От творений Дидло — поэзию хореографического спектакля. От балетов Глушковского — русский национальный колорит. В балетных спектаклях первой четверти XIX века в основном сложились и два типа хореографической лексики, составившие основу классического балета: классический и характерный национально-окрашенный танец.

Русский балет первой четверти XIX века исторически подготовил также и реформу балетной музыки, которую осуществил несколько позже Глинка, а во второй половине века — Чайковский. В балетах Вальберха, Дидло и Глушковского складывалась постепенно жанровая специфика танцевальности. То, что в создании балетной музыки принимали участие известные русские композиторы — Титовы, Давыдов, Кавос, Шольц, а впоследствии Алябьев и Варламов, — не могло не оказать своего воздействия на развитие балетного театра. В классицистской музыке Титовых к балетам-

трагедиям Вальберха выработывались определенные типы драматических характеристик. Музыка Давыдова, стоящая на стыке классицизма и романтизма, способствовала развитию национального колорита в балетной музыке. Давыдов широко использовал в своем творчестве народные мотивы, что способствовало развитию русской национальной хореографии. В творчестве Кавоса, в балетах Дидло формировался специфический стиль балетной музыки, складывались типы танцевальной ритмики и музыкальные формы, приближающиеся к классическим нормам балетного Adagio, ансамбля и вариации. В музыке Шольца как бы объединились два типа танцевальности — классический и характерный.

Эти композиторы безусловно не могли еще овладеть принципами симфонической драматургии, в чем сказалось и общее состояние русского музыкального искусства, не обладавшего в ту пору сложившимися методами симфонического мышления. Выразить драматургию балетного спектакля через концепцию симфонизма — задача огромной трудности. И даже Глинка, поднявшийся до подлинно симфонической трактовки танцевальных сют в опере, все же не решился вступить на путь создания целостного балетного спектакля. Становление симфонизированного русского балета стало возможным намного позже — в творчестве Чайковского.

В истории русской музыкальной культуры начала XIX века творчество О. А. Козловского (1757—1831) выделяется как яркое, значительное явление. Поляк по национальности, он тесно связал свою жизнь с Россией. Начав свою композиторскую деятельность еще в конце XVIII века, он приобрел громкую известность как автор «российских песен» и множества полонезов, как создатель первого в России реквиема. В дальнейшем он выдвинулся в области театральной музыки, проявив при этом высокое мастерство симфониста. Имеются сведения и о его оперных сочинениях.

Многообразие и богатство музыкальных жанров и форм, присущее творчеству Козловского, в известной степени сближает его с Бортнянским. Их роднит общий интерес к инструментальным и театральным жанрам, высокое профессиональное мастерство. Однако, являясь современниками, оба композитора в своем творчестве как бы отразили разные ступени в развитии русской музыки эпохи Просвещения. Искусство Бортнянского в его эстетической сущности целиком принадлежит XVIII веку, веку классицизма. Удивительная цельность, гармоничность, стройность форм и эмоциональная уравновешенность отличают музыку Бортнянского. Козловский же как художник находится на рубеже двух эпох — классицизма и зарождающегося романтизма. И эта двойственность накладывает отпечаток на музыкальный стиль композитора. Порой его музыке недостает того внутреннего единства, которым отмечено творчество Бортнянского. Козловский явно выходит за пределы установившихся классицистских норм прошлого века.

Школой художественного мастерства для композитора явился западноевропейский классицизм второй половины XVIII века. Козловский приехал в Россию почти в тридцатилетнем возрасте с устоявшимися взглядами, с определенным профессиональным опытом. Как чуткий и восприимчивый музыкант, он сразу же уловил сущность тех важных процессов, которые происходили в музыкально-общественной жизни России 1790-х годов. Однако условия его деятельности сложились своеобразно. Пользуясь покровительством всемогущего князя Г. А. Потемкина, Козловский проник в среду петербургской аристократии и приобрел известность в придворных кругах. Естественно, что такая ориентация в какой-то мере направляла и творческую деятельность композитора, в силу обстоя-

тельств вынужденного работать в области официальной музыки празднеств, так называемой «musique d'occasion». В его обязанности входило «обслуживание» придворных торжеств — как общегосударственного характера (например, победы русского оружия), так и камерных вечеров. Вот почему в 1790-е годы композиторское творчество Козловского ограничивалось в основном бытовыми жанрами (французские и итальянские романсы, «российские песни», танцевальная музыка). Работа в этих жанрах послужила для Козловского хорошей школой, причем даже в подобных условиях развивалась такая важная сторона его дарования, как склонность к героике, к высокой драматической теме. Показательны в этом отношении героические полонезы и марши Козловского или «российские песни» в жанре драматического монолога. В недрах бытовых жанров шла постепенная подготовка к созданию театральной музыки.

Зрелый период творчества Козловского совпал с важным переходным этапом общественной жизни России. Этот период был отмечен влиянием идей французской буржуазной революции и огромных социально-политических сдвигов в жизни страны. В это время в отечественное искусство прочно вошла героико-трагическая тема. В русском театре она нашла свое воплощение в жанре трагедии, в недрах которого складывался и музыкально-героический стиль. В процессе становления героического стиля в русской музыке творчество Козловского сыграло особую стимулирующую роль: вся его работа в области «музыкальной трагедии» явилась важным шагом на пути к созданию национальной героической оперы.

Козловского еще нельзя считать романтиком в полном смысле слова. Стилистически он стоит на переломе от классицизма к романтизму. Порожденная революционным и героическим духом времени, его музыка наполнена новым ощущением глубоких перемен и тревожных ожиданий. В его сочинениях начала XIX века слышны, по выражению Б. В. Асафьева, «новые зовы» эпохи: «мужественно-героический пафос», «пафос печали и пламенный порыв», «суровая покорность» и «пылкое рыцарственное возбуждение». Музыка Козловского созвучна творчеству его западных современников — композиторов предбетховенской поры — Мегюля, Керубини, Лесюера.

Судьба Козловского как композитора необычна для России того времени. В отличие от многих своих современников он при жизни познал славу и уважение. Его произведения не только повсюду исполнялись, но и постоянно издавались. Большой популярностью пользовались его «российские песни» и полонезы. В первых десятилетиях XIX века в театрах Петербурга и Москвы с огромным успехом шли трагедии Озерова с музыкой Козловского. Однако во второй половине XIX столетия, в период подъема и расцвета национальной русской оперы, имя Козловского оказалось надолго забытым. Лишь в 20-х годах XX века в советском музыкознании произошло своеобразное возрождение интереса к лично-

сти и творчеству автора «Фингала». В статьях Б. Асафьева (14) и В. Прокофьева (165) впервые была дана объективная оценка музыкального наследия композитора, опубликованы ценные сведения о его жизни и деятельности. Диапазон исследований постепенно расширялся. Много новых биографических данных о Козловском сообщил И. Ф. Бэлза (27). Отдельные проблемы стиля и жанров его музыки разработаны в трудах П. В. Грачева (62), Ю. В. Келдыша (100), О. Е. Левашевой (114), Т. Н. Ливановой (117). Ценной публикацией явилось издание в 1972 году «российских песен», а также ряда французских и итальянских романсов Козловского в первом томе «Памятников русского музыкального искусства» (175). Однако многие сочинения Козловского (в том числе его оркестровые партитуры) донныне остаются достоянием нотных архивов. Творчество этого крупного мастера еще ждет дальнейших исследований и публикаций.

Биографические данные о Козловском небогаты. Известно, что он родился в Варшаве в 1757 году, музыкальное образование получил в капелле кафедрального собора св. Яна, в котором затем служил певчим и органистом. Первые творческие опыты композитора до нас не дошли, но можно предположить, что он приобрел серьезные профессиональные навыки, изучая произведения как польских, так и зарубежных авторов. Во всяком случае, уже ранние его «российские песни» и полонезы свидетельствуют о прочно усвоенных основах техники композиции. В течение нескольких лет Козловский был тесно связан с семьей Огиньских. Еще в юные годы он был приглашен в качестве учителя музыки к детям Трокского воеводы — Юзефе и Михалу Клеофасу Огиньским; последний стал профессиональным композитором (см.: 27, 21—24). По предположению И. Ф. Бэлзы, Козловский со своими воспитанниками неоднократно бывал в имении их дяди — литовского гетмана Огиньского. При его дворе ставились оперы, исполнялись симфонические и камерные произведения. Очевидно, в этих музыкальных вечерах и спектаклях неоднократно выступал и Козловский.

В 1786 году, в период русско-турецкой войны, Козловский вступил в ряды русской армии и принимал участие в походе на Очаков. Своими музыкальными дарованиями он обратил на себя внимание князя Потемкина, который зачислил его в свою свиту и привез в Петербург. Для торжества, устроенного 28 апреля 1791 года Потемкиным в Таврическом дворце по случаю взятия Измаила, Козловский написал героический полонез «Гром победы, раздавайся» — произведение, стяжавшее ему славу. По-видимому, перу Козловского принадлежали и другие музыкальные номера этого праздника, в том числе обработки русских, украинских и молдавских плясок. Судя по некоторым данным, к тому же времени относится и сочинение Козловским оперы «Взятие Измаила»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Сохранился текст этой «лирической драмы»: П. Потемкин. «Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила», Спб., 1795.

С тех пор композитор становится широко популярным в Петербурге.

В последнее десятилетие XVIII века «служилый дворянин» Козловский жил у петербургского вельможи Л. А. Нарышкина. По воспоминаниям современника, в доме богатого мецената «с утра до вечера... слышались звуки веселья и пира, безумный хохот, музыка; весь день там ели, смеялись, пели, плясали...» (70, 504). На музыкальных вечерах, в которых участвовал Козловский, в доме Нарышкина выступали прославленные музыканты того времени: композиторы Сарти, Паизиелло, Хандошкин, собиратели русских народных песен Трутовский и Прач, Козловский и сам внимательно изучал русскую народную песню. По словам историка Н. Трубицына, он «между делом бродил в народе, по харчевням и кабакам, прислушивался к народным песням, на площадях ловил мужиков и баб, заставлял их петь у возов или ларей торговцев» (199, 18). Тогда же Козловский сблизился с литературно-художественными кругами: в числе его близких друзей были поэты Г. Р. Державин, Ю. А. Нелединский-Мелецкий; знаком он был, по-видимому, и с Н. А. Львовым.

В конце XVIII столетия Козловский работал в основном в сфере бытовой музыки. К этому времени относится большинство его «российских песен», а также танцевальная музыка: полонезы, менуэты, контрдансы для фортепиано и для оркестра. Козловский был в то время одним из немногих русских композиторов, чьи сочинения увидели свет при жизни. Его песни и полонезы печатались отдельными изданиями или включались в различные музыкальные журналы того времени<sup>2</sup>. О продаже его произведений нередко давались подробные объявления в газетах 1790-х годов.

Однако творческая деятельность композитора не ограничивалась лишь романсами и музыкой для официальных празднеств. К концу века он написал также ряд хоровых сочинений. В 1797 году вышли два духовных произведения для двух хоров: «Изми мя, господи» и «Плачу и рыдаю»<sup>3</sup>. Эти хоровые опусы предшествовали созданному в 1798 году Реквиему — первому крупному вокально-инструментальному сочинению трагедийного плана. «Бытовая сфера» сочинений XVIII века была преодолена: композитор вышел за пределы чисто бытового искусства и начал разрабатывать в своей музыке героико-трагическую тему.

В начале XIX века круто изменилось и служебное положение Козловского. В 1799 году он получает место «инспектора музыки» петербургских театров, и с этого времени вся его творческая жизнь тесно связана с русским театром. Он работал под непосредственным руководством А. Л. Нарышкина — главного директора «над зрелищами и музыкой». Вскоре благодаря своему авторитету и зрелому мастерству Козловский получил новое высокое на-

<sup>2</sup> Например, в журнал «Магазин общепользных знаний» (1795, № 1, 9).

<sup>3</sup> Сведения о выходе этих сочинений даны в объявлении «Московских ведомостей», 1797, 18 марта («Реестр разным концертам, молитвам и задостойникам», л. 13—14).



значение: с 1803 года он занял должность «директора музыки императорских театров», то есть по существу стал руководителем всей музыкально-театральной жизни Петербурга. Козловский заведовал музыкальной частью театрального репертуара, сочинял музыку к драматическим спектаклям, организовывал концерты, празднества и балы при дворе. Обязанности «директора музыки» определили главную, основную линию его творчества: Козловский не просто сочинял музыку к спектаклям, а, в сущности, создавал новый, своеобразный синтетический жанр «трагедии на музыке», в котором основную драматическую нагрузку нес на себе оркестр. Музыка Козловского к трагедиям Озерова, Княжнина, Катенина зачастую исполнена философской глубины и драматизма.

В сфере театральной музыки складывалось и симфоническое мышление музыканта. Вслед за Фоминым он выступил как один из основоположников героико-драматического симфонизма в русской музыке XIX века.

В 1819 году из-за тяжелой болезни Козловский вынужден был оставить пост «директора музыки». К творческой деятельности он уже не вернулся. Скончался Козловский 27 февраля 1831 года в Петербурге. Автор некролога писал: «С именем Козловского соединяется множество воспоминаний, сладостных для русского сердца. Звуки сочиненной Козловским музыки раздавались некогда в чертогах царских, в палатах вельмож и в домах среднего сословия!... Осип Антонович Козловский был человек добрый, тихий, постоянный в дружеских связях и оставил после себя хорошую память. Имя его займет почетное место в истории русской музыки. Русских композиторов вообще очень мало, а О. А. Козловский стоит в первом ряду между ними»<sup>4</sup>.

Творческая деятельность Козловского в конце XVIII века протекала по преимуществу в сфере камерной вокальной и инструментальной музыки. Важное место в его наследии этих лет занимает вокальная лирика. Камерные сочинения — такие, как тридцать «российских песен», множество песен на французские и итальянские тексты, — были созданы к началу нового столетия и долгое время сохранялись в русском вокальном репертуаре. Тесно связанные с традициями домашнего музицирования, они в то же время значительно раздвигают эти рамки. Вокальная лирика Козловского, несмотря на ограничение только любовной тематикой, по глубине музыкального воплощения поэтических текстов, по разнообразию эмоционального содержания превзошла все то, что было создано в этом жанре. Не случайно современники Козловского называли его «творителем нового рода российских песен».

Издатель песен Козловского И. Д. Герстенберг писал, что песни композитора «по общему суждению всей музыкальной публики весьма прекрасны, превосходят большую часть наилучших французских, немецких и английских песен и ни в чем не уступают

<sup>4</sup> «Московские ведомости», 1831, 21 марта, с. 1004.

итальянским»<sup>5</sup>. Сравнение, приведенное здесь, характерно. С одной стороны, оно говорит о вкусах публики того времени, а с другой — о тех источниках, на которые опирался композитор. Действительно, сочиняя французские романсы и итальянские канцоны, он следовал определенным традициям. Козловский превосходно знал и немецкую песню своего времени. Образцом для него могли быть песни И. Ф. Рейхардта, И. Р. Цумштега и других немецких композиторов, отличающиеся ясностью формы и развернутостью фортепианных партий.

Однако истоки «российских песен» прежде всего прослеживаются в самой русской музыке — в бытовой лирике XVIII века (кант, танцевальная песня, городской фольклор). Общение с русскими просветителями, тонкое знание русской поэзии XVIII века — все это помогло Козловскому создать поистине оригинальные, высокохудожественные вокальные миниатюры. Его «российские песни» как бы соединяют «век будущий и век минувший». С одной стороны, они подводят известный итог значительному этапу развития русской камерной песни второй половины XVIII столетия, с другой, по верному определению О. Е. Левашевой, несут с собой «новое романтическое мироощущение. С большой эмоциональной напряженностью зазвучали в лирике Козловского интонации страстного порыва, отчаяния, волнующей скорби» (114, 49). Эти новаторские черты в песнях Козловского свидетельствуют о дальнейшем развитии вокальной лирики по пути к классическому романсу. Важную роль «российские песни» Козловского сыграли и в творческой эволюции самого композитора. Новым эмоциональным содержанием, разнообразием жанров и форм они подготовили создание монументальных театральных сочинений: в драматических песнях Козловского достаточно явно определяется стилистический облик позднейших «музыкальных трагедий» начала XIX столетия<sup>6</sup>.

С традициями бытовой музыки тесно соприкасаются танцевальные сочинения Козловского. Полонезы, контрдансы, менуэты, кадрили были широко распространены в русском быту конца XVIII — начала XIX века.

Среди танцевальных жанров особое место в творчестве Козловского занимают полонезы<sup>7</sup>. Это закономерно, ибо через жанр полонеза осуществлялась связь композитора с родной националь-

<sup>5</sup> «Магазин общепользных знаний и изобретений с присовокуплением модного журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот», 1795, ч. 2, № 9, с. 9.

<sup>6</sup> Анализ песен и романсов Козловского дан во втором томе настоящего издания (94, 207—213).

<sup>7</sup> Наряду с полонезами в нотных рукописях Козловского представлены и другие жанры танцевальной музыки: менуэты, контрдансы, кадрили, а также народные пляски, известные нам по описанию потемкинского праздника. «Между прочими танцами, — читаем мы у Державина, — были также пляски по малороссийским и русским простым песням, из которых одна ниже сего следует» (70, 280). Поэт имел в виду хор «На бережку у ставка» в обработке Козловского. Перу композитора, несомненно, принадлежат Молдавская пляска (соль мажор) и Контрданс, также исполнявшиеся на празднике. В Молдавской та же структура «нанизывания мотивов», что и в пляске «На бережку у ставка».

ной почвой. Козловский писал полонезы на протяжении всего творческого пути: первые его сочинения этого жанра относятся к 1790-м годам, а последние полонезы датируются 1818 годом. В творчестве Козловского получили развитие два типа польского танца, сложившихся к этому времени: полонез парадный и полонез камерного, лирического плана.

Полонезы первого типа создавались в основном по случаю официальных празднеств в честь знаменательных событий и военных побед. Такие парадно-церемониальные танцы, как правило, предназначались для оркестра и хора. Козловский дает им специфическую трактовку, связывая жанр торжественного полонеза с темой патриотизма. К числу наиболее значительных «хоровых» полонезов композитора принадлежат полонезы, исполненные на потемкинском празднике по случаю взятия Измаила: «Гром победы, раздавайся» (слова Державина), «Возвратившись из походов» и «Самодержица народа» (1791). За ними следуют полонезы: «Звук оружий бессмертных» (1792), «Торжествуй, твоя то воля» (слова Нелединского-Мелецкого, 1796), «Росскими летит странами» (слова Державина, 1801) и «Польский с хором на победы светлейшего князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова Смоленского, спасителя Отечества» (слова Н. Николева, 1813).

Как видно из перечисленных сочинений, парадные хоровые полонезы явились своеобразным откликом композитора на все наиболее значительные события государственной жизни России. Торжественные героические полонезы Козловского при всем различии тематизма объединяются общими музыкальными чертами. Для них характерны: фанфарные зовы, яркие динамические контрасты, эпизоды *tutti*, чередование полных гармоний с унисонами. Несмотря на преобладание типизации и известную ограниченность содержания парадных полонезов, в творчестве Козловского они сыграли немаловажную роль: в них складывался монументальный хоровой стиль, вырабатывались принципы симфонического мышления композитора, они повлияли также на хоровые сцены и увертюры его театральной музыки.

Классическим образцом танца первого типа в творчестве Козловского является знаменитый полонез «Гром победы, раздавайся». Он открывал потемкинский праздник 28 апреля 1791 года. «Громкая музыка его сопровождается была литаврами и пением», — читаем мы в державинском описании празднества (70, 269). Энергичная музыка полна патриотического подъема. Яркими музыкальными средствами (восклицательные интонации, *tutti* оркестра, могучие унисоны) композитор передает настроение общего ликования. Средняя часть полонеза, более камерная по фактуре и оркестровке, тематически все же не составляет контраста первой теме. Благодаря пунктирному ритму музыка трио сохраняет внутреннюю энергию начального образа. Полонез Козловского долгое время пользовался широкой популярностью и даже выполнял функцию государственного гимна. В различных вариантах, нередко отличающихся от оригинала, исполнялся он в тече-

ние всего XIX века. Одним из таких вариантов воспользовался П. И. Чайковский для характеристики дворцового быта в третьей картине «Пиковой дамы». Интересно сопоставление этого эпизода с оригиналом Козловского (пример 17). Не лишено оснований замечание П. Грачева, считающего «бытовой» вариант полонеза Козловского «несравненно более выразительным» (62, 179).

Тем же гимническим духом проникнут и следующий полонез потемкинского праздника — «Возвратившись из походов». Интонационно тема его близка предыдущему. Роднит их и общая тональность (ре мажор), и образно мало контрастное трио, и обилие фанфарных зовов. Любопытно оркестровое вступление, начинающееся с восходящих тират (от доминантового звука к тонике), — общий тип интонации, часто используемой в XVIII веке в западноевропейской музыке героического плана.

В том же стиле «славы» выдержан и третий полонез Козловского «Самодержица народа». Однако эти два последних полонеза явно уступают по своим художественным достоинствам первому.

К этому же типу принадлежит и полонез с хором «Звук оружий бессмертных» (Maestoso; до мажор), написанный «для маскарада, имевшего место в доме его светлости графа Безбородко 29 декабря 1792 года». Как справедливо отмечает П. Грачев, «это произведение по своему героико-торжественному характеру может служить своеобразным дополнением к полонезу „Гром победы, раздавайся“» (62, 181).

Все рассмотренные нами парадные полонезы Козловского целиком отвечают стилю русского классицизма XVIII века. Но уже в полонезе «Росскими летит странами» (1801, по случаю коронации Александра I) намечается постепенный отход от классицистских традиций. Здесь державинский текст, более простой и неприукрашенный, нежели прежний его «высокий одический штиль», вызвал и соответствующую музыкальную трактовку. Полонез Козловского создан словно «на одном дыхании», музыка его полна восторженной устремленности. Гимничность, приподнятость, горделивость, присущие помпезному польскому танцу, здесь отсутствуют.

Дальнейшая эволюция стиля наблюдается в хоровых полонезах Козловского начала XIX века. Самый значительный из них — «На победы Кутузова» (1813)<sup>8</sup>. В нем легко прослеживаются новые, романтические черты. Очень свежо и необычно звучит, например, окончание периода в тональности второй ступени (модуляция до мажор — ре минор). Между призывным началом и лирически окрашенным трио яркий контраст. Разнообразна и ритмика полонеза, перекликающаяся с симфоническими эпизодами театральной музыки Козловского. Музыка этого полонеза явно овеяна романтическим духом эпохи.

Особенно ярко эта тенденция к романтизации проявилась в полонезах второго типа — лирических. По словам О. Е. Левашевой,

<sup>8</sup> П. В. Грачев предполагает о наличии других Польских, связанных с темой Отечественной войны 1812 года, но, видимо, до нас не дошедших (62, 185).

они «открывают перед нами тот важный этап в истории танцевального жанра, когда из бытового танца вырастает и формируется поэтизированный художественный танец эпохи романтизма» (114, 58).

Развитие лирического полонеза в конце XVIII — начале XIX века связано с сентименталистскими тенденциями искусства того времени. Круг образов полонезов этого типа явно соприкасается с музыкально-поэтическим содержанием «российских песен». Многие из полонезов Козловского, как отмечает Ю. В. Келдыш, «окрашены в лирико-элегические, пасторальные и даже драматические тона» (100, 144). Как и песни, лирические полонезы Козловского сразу полюбили публике. Они печатались, моментально раскупались, нередко переписывались от руки, постоянно звучали на домашних музыкальных вечерах. Немало полонезов сочинено Козловским на темы популярных тогда в России опер Паизиелло, Чимарозы, Россини, Моцарта. Иногда источником тематизма служили темы инструментальных сочинений. Таков полонез на тему из квинтета Плейеля (композитора, широко популярного в России)<sup>9</sup>.

Наибольший интерес представляют лирические полонезы Козловского на его собственные темы. Отдельные пьесы этого жанра, без сомнения, навеяны «российскими песнями». Воздействия эти были и непосредственными, и опосредованными. Так, например, один из ранних лирических полонезов композитора написан на тему песни «Я птичкой быть желаю». С вокальной лирикой Козловского в значительной мере перекликается и полонез фа минор. Его тема и тональная окраска напоминают о фортепианном вступлении к патетической песне «Жизнью я своей скачаю». Интонационно тема полонеза близка также к песне «Сияет солнце за горами».

Козловский значительно углубил образное содержание полонеза, обогатив тем самым русскую камерную музыку в целом. Его лирические полонезы уже не выполняют «прикладной» функции. Это — небольшие лирические пьесы в ритме польского танца с явной тенденцией к психологической углубленности. Заметим, что новая трактовка танца в то время наметилась и в польской музыке. Начало «грустному, меланхолическому полонезу» положил М. К. Огинский, ученик Козловского. Можно предположить, что еще будучи в Польше молодой Козловский и сам писал танцы в том же духе.

Сложившийся тип лирического полонеза, как и полонеза героико-торжественного, имел свои характерные музыкальные особенности. Их очень верно подметила польский музыковед С. Лобачевская: «Здесь господствует сентиментальный тон, минорный лад и мотивы „вздоха“. Иногда этот сентиментальный тон соприкасается с патетикой, но никогда не переходит в выражение чувства, которое можно было бы назвать героическим» (цит. по: 100, 148). Эти черты присущи и лирическим полонезам Козловского. Композитор стремился придать им особую выразительность.

<sup>9</sup> О полонезах на «чужие» темы см.: 100, 155.

Чувствительностью, нежной меланхолией отличается «жалобный» полонез соль минор («Polonaise plaintif»), также перекликающийся с бытовой лирикой конца XVIII века. Здесь использованы типичные для сентиментальной музыки того времени интонации «вздоха», задержания, выразительные скачки в мелодии.

Иногда Козловский наполняет лирический полонез драматической экспрессией. Так, например, в полонезе ре минор П. Грачев усматривает черты «трагической патетики», свойственные театральной музыке. Синкопированная ритмика, активные мелодические скачки способствуют выражению драматической напряженности в этой музыке (пример 18).

Некоторые полонезы Козловского отмечены ярко национальным колоритом. Таков полонез соль мажор (в лидийском ладу). Его светлая живая тема непосредственно ведет к лирическим полонезам и некоторым мазуркам Шопена. Выразительную роль играет изобразительный момент: здесь воспроизведен, по указанию самого автора, свирельный наигрыш польских пастухов — «flûtes des bergers en Pologne» (пример 19).

Даже краткий обзор полонезов Козловского позволяет судить о несомненном расширении образного диапазона в трактовке польского танца конца XVIII — начала XIX века. Все полонезы свидетельствуют о высоком профессиональном уровне письма композитора, что явно возвышает их над огромным количеством бытовой танцевальной музыки того времени. Если парадные «хоровые» полонезы Козловского способствовали симфонизации бытового танца, то противоположная тенденция наметилась в полонезах лирического плана. Обогатив русскую камерно-инструментальную музыку, они проложили путь к утонченной романтической танцевальной миниатюре XIX века.

Особое место в творчестве Козловского занимают монументальные хоровые произведения крупной формы. Созданные одновременно с его «российскими песнями» и полонезами, они в то же время составляют к ним острый контраст. В своем величественном Реквиеме и хоровых концертах композитор решительно отступает от бытовой сферы и подготавливает тот строй трагической образности, который нашел высшее выражение в его театральной музыке.

Из этих произведений Козловского особого внимания заслуживает Реквием, исполнявшийся во время погребения польского короля Станислава Августа Понятовского 25 февраля 1798 года в петербургской католической церкви. Это произведение крупного вокально-инструментального жанра сконцентрировало в себе те стороны дарования Козловского, которые постепенно вызревали в его лирико-драматических песнях и полонезах. Высокий трагизм, философская лирика, героический пафос, «неистовый» драматизм — вот те образные черты, которые получают в дальнейшем широкое развитие в его музыке к трагедиям, в замечательных симфонических увертюрах. Опираясь на образцы аналогичного жанра западноевропейской музыки (реквиемы В. Манфредини, Дж. Паизиел-

ло, Д. Чимарозы, В. Моцарта), Козловский создал удивительно цельное по замыслу, эмоциональному строю и музыкальному воплощению сочинение, органично соединяющее черты культового и светского искусства, традиционного духовного жанра и экспрессивной, даже эффектной театральности.

Монументальную многочастную композицию открывает традиционный вступительный номер *Requiem*. Медленное вступление (*Adagio*, ми-бемоль минор), основанное на мерно покачивающихся синкопированных аккордах оркестра, создает скорбное настроение. Торжественно и в то же время напряженно звучит оркестр с органом. Выразительны «ламентозные» интонации солирующих струнных перед вступлением хора. В просветленном среднем разделе (ми-бемоль мажор) особую экспрессию создают переключки сопрано и альтов с тенорами и басами. Завершается весь номер разделом *Kyrie eleison*. Хоровое и оркестровое *tutti*, сумрачная тональность ми-бемоль минор — все придает этой музыке драматическую окраску. В конце скорбно-патетический характер постепенно смягчается.

Яркая театральность присуща следующему номеру, *Dies irae* (№ 2). Эта картина «страшного суда». Ее напряженный драматизм подчеркивается и темпом (*Allegro agitato*), и тональной окраской (до минор), и контрастной динамикой. Музыка звучит «на одном дыхании», каждый раздел этой трехчастной формы построен по принципу большого динамического нарастания — от *pp* до *ff* и *fff*. Оркестровая партия несет на себе основную образно-динамическую нагрузку. Быстрый темп, тремолирующие басы, энергичные взлеты с подхватом хора в моментах кульминации — все здесь направлено на раскрытие «бушующих страстей», музыка напоминает «фуриозные» образы глюковских опер. Средняя часть продолжает развивать основную драматическую образную сферу. Она выразительно оттенена мрачной тональной краской (ми-бемоль минор), концентрацией ниспадающей секундовой «интонации плача», приглушенной звучностью. В конце ее вдруг наступает неожиданный «взрыв» на гармонии увеличенного квинтсектаккорда двойной доминанты до минора. Трагично звучит заключительная речитативная интонация хора, оставляя впечатление неизбывного горя (пример 20).

Яркий контраст предшествующим, как бы вступительным разделам Реквиема составляют следующие два сольных номера. Первый из них — *Tuba mirum* (№ 3) — предназначен для солирующего баса. Развернутая ария виртуозного плана отличается гибкой, разнообразной ритмикой, широкими мелодическими скачками. Основную нагрузку несут духовые инструменты (валторны, трубы, тромбоны), красочны сопоставления волевых фанфарных призывов с «ламентозной» темой солирующего гобоя.

Следующий за этой сдержанно мужественной музыкой эпизод *Judex ergo* (№ 4) исполняется женскими голосами (два сопрано и альт). Трогательная, печальная, искренняя музыка развивает интонацию плача из *Dies irae*, передавая глубокую скорбь. Голоса постепенно складываются в ансамбль: тему первой части ведет

первое сопрано, во второй (мажорной) части начинает второе сопрано, а затем к нему присоединяется альт, образуя дуэт, в репризе звучит уже терцет голосов. Этот номер приближается по характеру к оперному ансамблю и привлекает выразительной оркестровкой, в которой большую роль играют солирующие тембры виолончели, гобоя.

Три последующих эпизода Реквиема (№ 5, 6 и 7) как бы составляют небольшой цикл, объединенный образно и тонально (соль — Ми-бемоль — соль). Первый из них — *Confutatis* — открывается характерной двухэлементной темой оркестра: мужественным героическим интонациям басов отвечает экспрессивная лирическая мелодия скрипок (вспоминаются аналогичные примеры из симфоний Моцарта, ранних сочинений Бетховена). За героическим речитативом солирующего баса следует сдержанная, благородная по музыке ария. Красочны и даже романтичны тональные сопоставления на протяжении всей средней части арии баса. Композитор дает здесь полный терцовый цикл (соль — Си-бемоль — си-бемоль — ми-бемоль — До-бемоль — Ми-бемоль — соль).

Следующий номер — *Lacrymosa* воспринимается как развернутая середина трехчастного цикла, порученная хору. В отличие от *Lacrymosa* в моцартовском Реквиеме, Козловский дает иную, более просветленную трактовку традиционного текста. Характерны яркие динамические контрасты, господствует мажорный лад. Строгий гармонический хоровой склад изложения сближает этот номер с начальным *Requiem* и серединой *Dies irae*.

По тональной окраске и ряду приемов следующий эпизод — *Domine Jesu Christe* перекликается с *Confutatis*: тот же состав оркестра, та же тональность соль минор, та же мужественная сдержанность в вокальной партии (солирующий тенор). Все это создает впечатление репризы трехчастного цикла.

*Sanctus* и *Benedictus* (№ 8 и 9) составляют двухчастный цикл. В эпизоде *Sanctus* основную функцию выполняют наряду с хором духовые инструменты, струнные же выступают только в кульминационных моментах. Контрастом служит камерный по звучанию *Benedictus*. Эта часть, порученная солирующему сопрано, открывается выразительной романтической мелодией скрипок. Партия сопрано далее развивает эту инструментальную тему (пример 21).

Следующие три эпизода служат своеобразной репризой всего сочинения в целом. *Agnus Dei* (№ 10) создает тональную репризу ко второму номеру цикла (до минор). Хоровой эпизод *Quia pius es* (№ 11) служит переходом к обобщающей репризе, где повторяется тематический материал первого номера в той же тональности ми-бемоль минор. Произведение завершается просветленной кодой (хор *Salve Regina*, № 13), тематически перекликающийся с центральными номерами композиции (*Tuba mirum* и *Lacrymosa*).

В русской хоровой музыке конца XVIII века Реквием Козловского выделяется как единственное в своем роде вокально-инструментальное сочинение. Здесь полностью проявилось высокое мастерство композитора в овладении крупной формой как в плане хо-



рового письма, так и в аспекте симфонического развития. Прямой путь отсюда лежит к театральной музыке Козловского, где найденные в Реквиеме художественные принципы получают еще более яркое, разностороннее воплощение.

Основной сферой деятельности Козловского с начала XIX века становится театральная музыка, точнее — музыка к произведениям трагедийного жанра<sup>10</sup>. Именно здесь ярче всего проявилось драматическое дарование композитора, именно здесь он выступил как выдающийся симфонист.

Возникновение в эпоху Просвещения таких синтетических жанров, как мелодрама и «трагедия с музыкой», было созвучно времени. Эстетика классицизма выдвинула одну из центральных проблем искусства — проблему трагического. Отсюда — возрождение на новых эстетических основаниях жанра античной трагедии. «Вечные» античные сюжеты получили новое прочтение. По-новому предстали перед художниками извечные темы гражданского долга, подвига, борьбы героя с судьбой. Не столько «трагизм состояния», сколько «трагизм действия» раскрывается в произведениях революционного классицизма. Новая трактовка мифологических сюжетов в западноевропейском музыкальном искусстве получила свое развитие в реформаторских «музыкальных трагедиях» Глюка. Принцип действенности, конфликтности нашел отражение и в музыке предбетховенской поры. Сила трагического конфликта породила искусство больших масштабов, широкого массового характера.

Связь жанра трагедии с музыкой общеизвестна. Еще в античном мире она находила выход в определенных драматургических соотношениях музыки и речи, музыки и пластики, речи и хорового звучания. Возникшие в последней трети XVIII века жанры мелодрамы и «трагедии с музыкой» также связаны с логикой инструментально-симфонического мышления. Главной опорой композиции, музыкально-драматургическим стержнем становится в них оркестр, который выполняет функцию симфонического обобщения. Оба жанра в известной степени занимают промежуточное положение между оперой-трагедией и новым симфоническим стилем революционной эпохи.

В России, как и на Западе, музыкальная эстетика революционного классицизма, связанная с творчеством Глюка, явилась огромным стимулом к развитию трагедийной темы и драматического симфонизма. Появление в русской музыке такого сочинения, как мелодрама «Орфей» Фомина (1792), исторически закономерно.

<sup>10</sup> Интерес к театру наблюдался у Козловского и раньше, в конце XVIII века. Его перу принадлежат три оперы: героическая — «Взятие Измаила» и две комические — «Новорожденный» («Le nouveau né») на французский текст и «Олинья» (по либретто А. М. Белосельского-Белозерского). Партитуры опер не сохранились. Отдельные вокальные номера из комических опер включены в состав его «русских песен» и французских романсов (см.: 175, 373—376).

В дальнейшем развитии трагедийной тематики и героико-драматического симфонизма огромную роль сыграл Козловский. В своеобразном жанре «трагедии на музыке» он подготовил почву, с одной стороны, для появления русской исторической оперы, с другой — для обобщенно-программного драматического симфонизма XIX века. Театральная музыка Козловского связана в основном с отечественной драматургией.

Русская классицистская трагедия в начале нового века существенно обновляется. Сохраняя типичные сюжеты античных и библейских преданий, авторы все чаще обращаются к национально-историческим темам, воспевая героизм русского народа, поднимая патриотический дух зрителя — современника и участника наполеоновских войн. Значительную эволюцию претерпевает и литературный стиль русской трагедии. Ее образный строй как бы смягчается под воздействием новых сентименталистских и романтических тенденций. Наступает процесс «лиризации» жанра, дающий широкий простор и для музыкального воплощения трагических образов.

Эти новые черты жанра ярче всего проявились в трагедиях В. А. Озерова. «Героико-чувствительная» направленность его трагедий создала им огромный успех на сцене. В них русский драматург тонко ощутил требования своего времени. Героическая тематика озеровских трагедий, сильные чувства их героев, простой и звучный язык нашли прямой отклик и в актерской игре того времени. В трагедиях Озерова блистали Семенова, Яковлев, Шушерин, Плавильщиков — все лучшие мастера русской сцены начала XIX века.

Возвышенно-страстная эмоциональность трагедий Озерова породила и наполненную драматизмом, высоким благородством музыки Козловского, которая в значительной мере определила весь облик русской трагедии этих героических лет. Первой «музыкальной трагедией» Озерова и Козловского, принесшей обоим заслуженный успех, была трагедия «Эдип в Афинах» (1804). Озеров, разрабатывая античный сюжет, опирался не столько на вариант Софокла, сколько на произведение французского драматурга Дюси «Эдип в Колоне», превратившего суровое античное предание о судьбе царя Эдипа в сентиментальную психологическую драму. Конец трагедии показывает полный отход от античного первоисточника: наказав зло и порок, русский драматург таким образом разрушил весь этический смысл предания<sup>11</sup>. Но, несмотря на традиционную концовку, трагедия Озерова вызвала большой общественный резонанс. Успеху трагедии способствовала и прекрасная игра актеров, усилившая эмоциональный накал произведения. В первых

---

<sup>11</sup> Вяземский писал, что первоначально Озеров «хотел перенести в свою трагедию прекрасный конец Софокловый, но один актер, в школе Сумарокова воспитанный, испугал его, предсказывая, что публика дурно примет конец, столь противный общим понятиям о цели драматических творений, и родил в нем мысль развязать трагедию смертью Креона. Озеров принял его совет и лишил себя и нас случая познаться со сверхъестественными окончаниями древнего театра» (41, 21).

постановках «Эдипа» играли Шушерин (Эдип), Семенова (Антигона), Яковлев (Тезей). В Москве в роли Эдипа выступал Плавильщиков.

Козловский написал к трагедии Озерова увертюру и четыре хора. Увертюра в симфоническом плане обобщает весь эмоциональный строй трагедии и выражает основной драматический конфликт. Стиль Козловского уже в первой его «музыкальной трагедии» значительно отличается от музыки XVIII века, хотя и имеет своим прототипом такой замечательный образец, как увертюра к «Орфею» Фомина. Обе увертюры сближает и обобщенная программность, и структура (вступительное *Adagio* и сонатное *allegro*), и общность образной трактовки отдельных разделов формы. Вступления обеих увертюр связаны с темой рока, воли богов; побочные партии характеризуют образы героинь — Эвридики и Антигоны; содержанием главных партий является сложный внутренний мир героев — Орфея и Эдипа.

Однако, не отступая от традиций типизации образов в сонатной форме, Козловский в самом музыкально-тематическом материале увертюры воплотил новые, сентименталистские черты, которые проявились прежде всего в лирической сфере. В увертюре к «Эдипу» эта эмоционально-образная сфера представлена в двух планах: лирико-драматическом и лирико-пасторальном. Носителем лирики первого плана служит вступительное *Adagio*; тема Эдипа, появляющаяся после грозных интонаций неумолимого рока, полна душевной тоски и одиночества. Исполняемая фаготом соло на фоне трепетного звучания струнных, она ассоциируется с будущими романтическими темами. В мелодической структуре темы важную роль приобретает патетический интервал малой сексты, придающий ей внутреннюю напряженность, романтическую печаль (пример 22).

Вторая сфера лирики представлена в побочной партии и связана с образом героини — нежной, покорной, любящей дочери Эдипа Антигоны. Душевной чистота и женственность переданы в классически ясной, моцартовского типа теме, которую ведет солирующая флейта. Однако в процессе развития пасторальная созерцательность постепенно трансформируется в напряженно-волевой образ (возвращение бемольной сферы после спокойного, светлого ля мажора, широкие мелодические скачки — на сексту, септиму, октаву). Именно эти «античные» черты героини — ее внутреннюю силу, бесстрашие перед судьбой — сумел почувствовать композитор, воплотивший в теме как лирическую нежность, так и глубокий драматизм. Подобная драматизация лирического образа — тоже взгляд в будущее.

Драматические образы сосредоточены прежде всего в главной партии увертюры, отражающей в обобщенном плане основную драматическую коллизию. Небольшая по масштабу, она сжато, но выразительно передает поистине бетховенский накал чувств. Козловский оперирует здесь обобщенными интонациями, лишенными индивидуальности, но характерными для музыкальной классики уже бетховенской эпохи. Любопытно, что самая тема главной пар-

тии интонационно и ритмически близка к теме увертюры Бетховена «Леонора» (пример 23). Вариантом главной партии служит мажорная кода, как бы предсказывающая благополучную развязку трагедии в целом.

Метод обобщенной программности, найденный в увертюре к трагедии, характерные принципы симфонического развития и своеобразии трактовки сонатной формы (редкий тип сонатного *allegro* без побочной партии в репризе) найдут свое продолжение в драматических увертюрах Козловского. Следующие сочинения этого жанра дают возможность проследить эволюцию симфонического стиля композитора, во многом определяющегося сюжетной стороной драмы.

Хоровые сцены «Эдипа в Афинах» отражают драматическую ситуацию. Первый хор трагедии — «Как ясно солнце на восходе» (*Allegro maestoso*, си-бемоль мажор) — звучит непосредственно за увертюрой. Это — торжественное прославление афинянами царя Тезея. Музыка, связанная с образами весенней природы, полна светлого настроения. В то же время стиль этого величественного хора ассоциируется с официальной парадно-церемониальной музыкой Козловского (например, с его героико-торжественными полонезами).

Два следующих хора (во втором действии) резко контрастируют первому. Оба они передают, с одной стороны, ужас народа, содрогающегося при виде приближающегося к храму Эдипа, с другой — возмущение толпы, прогоняющей несчастного прочь. Хор «О страх! Поколебался храм» (до минор) — лаконичный, но очень напряженный. Высокая tessitura голосов, нисходящие секстовые скачки в мелодии — все направлено на выражение большого накала чувств. Второй хор («Эдип?.. Увы, какой бедою») является ответом на первый. Народ несколько раз повторяет имя Эдипа, каждый раз на новой мелодической высоте; в кульминации композитор усиливает драматизм мелодии ходом на увеличенную секунду. Этот «гневный поток» завершается выразительным печальным голосом скрипок, который как бы оттеняет душевное состояние самого Эдипа.

Последний хор — «Богини, адом порожденны» (*Adagio*, ми-бемоль мажор, пятый акт) — рисует сцену жрецов перед обрядом жертвоприношения. Строгая, сдержанная вокальная партия хора сопровождается духовым оркестром на сцене. Несмотря на мажорную тональность, использование мужских голосов и низких оркестровых тембров (фагот, контрафагот, кларнет, тромбон) придает звучанию зловещий, суровый колорит (пример 24). По фактуре (строгое четырехголосие), по тональной окраске, по тембру этот хор в какой-то степени подготавливает появление ми-бемоль-мажорной темы «хорала» в последней трагедии с музыкой Козловского — «Эсфирь».

В «Эдипе в Афинах» немногочисленные музыкальные номера звучат в важнейших эпизодах (изгнание Эдипа, сцена жертвоприношения). Все это свидетельствует о тонком драматургическом

чутье Козловского, усилившего своей музыкой напряженно-эмоциональный строй трагедии Озерова.

Год спустя после блестящего успеха «Эдипа в Афинах» петербургская публика познакомилась с новым сочинением Озерова и Козловского — с трагедией «Фингал». В этом произведении русский драматург выступил как предвестник будущей романтической драмы. Обратившись к поэзии легендарного кельтского барда Оссиана, Озеров как представитель сентиментализма сосредоточил внимание прежде всего на «чувствительном» элементе, передавая мечтательную «унылую» любовь, меланхолию романтических чувств. Страдания влюбленной в кельтского вождя Фингала Мойны, дочери царя Старна, мстительность Старна, замыслившего убить Фингала, любовь Фингала, смерть Мойны, защищающей жениха от нападения отца, — таковы основные мотивы трагедии Озерова. «Фингал» покорила зрителей разнообразием психологических нюансов, патетикой душевных движений, музыкальностью стиха, вызвал глубокое сочувствие к мечтательно-элегическим, страдающим героям. Значительно усилена в «Фингале» и чисто зрелищная сторона спектакля. Именно в декоративности внешней обстановки и проявился в первую очередь несколько условный, романтизированный исторический колорит оссиановских образов. «Суровая дикость характеров», героика битв переданы в трагедии средствами музыки — в хорах бардов, мелодраме, пантомиме. Наличие в спектакле большого количества музыкальных номеров и сцен приближает его к опере. В этом, несомненно, большая заслуга Козловского, сочинившего к трагедии Озерова превосходную музыку. Успеху трагедии способствовало и блестящее художественное оформление спектакля, выполненное замечательным декоратором того времени — Пьетро Гонзагой.

Значение музыки в «Фингале» очень возросло по сравнению с первой «музыкальной трагедией» Козловского. Она здесь является неотъемлемой частью действия. Суровый колорит средневековья воплощен прежде всего средствами музыки. Слова Вяземского о том, что «представление „Фингала“ говорит воображению, сердцу и глазам зрителей», что в нем «все у места»: пение бардов, хоры жрецов, сражения, которые во многих трагедиях нередко бывают излишними, а в „Фингале“ же нужные, тесно связанные с главным содержанием... и идут не за сочинителем, а за действующими лицами» (41, 26), — смело можно отнести и к автору музыки, сумевшему не только удачно ввести ее в действие, но и усилить локальный колорит, а в отдельных случаях и углубить общий драматический смысл произведения в целом.

Суровая романтика поэзии Оссиана по духу оказалась близкой Козловскому. Композитор написал к «Фингалу» разнообразную по жанрам музыку, содержащую и чисто симфонические, и инструментальные номера (увертюра, антракты, балеты, пантомима), и хоры, и мелодраму.

Большое обобщающее значение в «Фингале» имеют симфонические эпизоды. Если выделить их из всей музыки трагедии, то

обратит на себя внимание расположение их по принципу драматургии симфонического цикла: драматическая увертюра, два медленных антракта (лирическое *Andante* и трагическое *Adagio*) и рондообразная сцена сражения (своего рода симфонический финал). Их чередование как бы соответствует строению симфонии. Помимо внешнего структурного сходства с симфоническим циклом, при более детальном музыкальном анализе этих номеров «Фингала» обнаруживается и тематическое единство всех инструментальных частей, восходящее к увертюре.

Увертюра к «Фингалу» в такой же мере концентрирует образный строй трагедии, как и увертюра к «Эдипу в Афинах». Их сближает и сходство структуры: в обоих случаях использована сонатная форма без побочной партии в репризе и со вступительным *Adagio*. В музыкальном стиле здесь еще явственней ощущаются романтические черты. Медленное вступление увертюры вводит в атмосферу мрачной таинственности, окружающей владения Старна. В основе *Adagio* лежат два контрастных тематических элемента: «зловещие» восходящие тираты струнных, как бы вырастающие из верхнего тона аккордов *tutti* и выражающие непреклонную волю судьбы, и мягкие, нисходящие по звукам тонического трезвучия мотивы скрипок (пример 25).

Сонатное *allegro* создает внезапный переход из «сферы обстановки» в «сферу действия». Тематический облик главной партии, начинающейся с затактового движения от доминанты к тонике, ее поступательная динамика, тональная окраска (до минор) — все это заставляет вспомнить бетховенские темы героико-драматического плана. И в то же время главной партии увертюры присущи элементы изобразительности («удары мечей», образы битв). От нее протягиваются нити к батальной сцене в третьем действии трагедии (пример 26).

Обширна сфера лирической побочной партии. Она включает в себя две темы, вполне самостоятельные и законченные. Романтического характера первая из них (ми-бемоль минор) вносит не только образный, тональный<sup>12</sup>, но и темповый контраст (*Un poco lento*). Она поручена дуэту солирующих инструментов (валторна и кларнет), ведущих ее в форме диалога. Вступающие сначала поочередно (как голоса фуги в тонико-доминантовом соотношении), голоса инструментов затем сливаются воедино. Меланхолическая, с оттенком романтической печали, она образно близка оперному любовному дуэту (пример 27).

Несмотря на образный контраст этой темы с главной партией, в их интонационном строе есть общие моменты. И восходящий затактовый ход в мелодии, и общие опорные звуки, составляющие в своей основе трезвучие с секстой, присущи обоим темам<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Соотношения тональностей до минор — ми-бемоль минор невольно заставляют вспомнить первую часть «Патетической» сонаты Бетховена.

<sup>13</sup> Образующийся здесь «скрытый» гексахорд, быть может, отдаленно предвосхищает гексахорд гликинского «Руслана».

Более традиционная вторая тема побочной партии (ми-бемоль мажор), написанная в духе моцартовских тем, в то же время включает и элементы русского тематизма (например, концовка ее неожиданно напоминает будущие гликинские обороты)<sup>14</sup>.

Широко развитая заключительная партия увертюры основана на тех же ритмических группах и мелодических формулах, которые были и в главной, и в связующей партиях. На подобных общих формах движения основан и небольшой разработочный раздел-связка, соединяющий экспозицию с репризой. Как и в увертюре к «Эдипу», в репризе акцентируется развитие драматических образов. И только отдельные фразы солирующих инструментов (кларнета, валторны, флейты) в затихающей коде напоминают о лирике побочных тем.

Увертюра к «Фингалу» при всей контрастности ее тем представляет собой очень цельную симфоническую композицию, скрепленную интонационным и ритмическим единством тематического материала.

Следующий симфонический номер открывает второе действие трагедии. В общей концепции всей симфонической музыки «Фингала» этот светлый, спокойный антракт (*Andante cantabile*, ми-бемоль мажор) воспринимается как лирическое интермеццо. Умиротворенная, тихая мелодия валторны соло близка оперной арии, сопровождение отмечено прозрачностью камерной оркестровки<sup>15</sup>. Строгое четырехголосное вступление словно имитирует «молитву», которая сопровождает свадебный обряд в храме Одена. Тема валторны на фоне педальных аккордов арфы и струнных напоминает образы лирических раздумий моцартовского и раннебетховенского типа. Образные истоки этой темы легко найти в увертюре (вторая тема побочной партии).

Средняя часть *Andante* отражает глубокую скорбь Мойны и Фингала, которые по воле божества не могут беспрепятственно соединить свои судьбы. Экспрессивная ми-бемоль-минорная тема (в партитуре авторская ремарка: *Lamentabile*) своим образным строем и тональной окраской ассоциируется с первой побочной темой увертюры.

Иной характер носит антракт к третьему действию трагедии (*Adagio*, до минор). Его музыка продолжает развитие образов мрачно-романтического вступительного *Adagio* увертюры. Здесь те же два образа: роковой и «ламентозный». Очевидны и тематические связи антракта с увертюрой, особенно в начале. Этот симфонический номер вводит в сурово-таинственную атмосферу последнего действия: «Театр представляет дикий лес с рассеянными камнями; посреди холм, под коим покоится Тоскар. Гробница по обычаю означена четырьмя большими камнями по углам; на хол-

<sup>14</sup> См. тему до-мажорного «ноктюрна» из танцев в третьем действии «Руслана» Глинки.

<sup>15</sup> Состав оркестра в антракте (№ 4): две валторны (Dis), два кларнета (B), два фагота, валторна соло (Dis), арфа, струнный квартет.

ме посажено дерево, под которым висит щит, меч и стрелы погребенного царевича; у древа жертвенник воздвигнут из камней; в отдалении видно море и на берегу оногo храм Одена».

Душевной скорбью пронизана тема основного раздела антракта (Cantabile). Полная экспрессии до-минорная тема солирующего кларнета передает душевные страдания и мрачные предчувствия Фингала. Отдельные интонации ее ассоциируются с «российскими песнями» Козловского (пример 28).

Особенно напряженное звучание приобретает средняя часть антракта, начинающаяся с кульминации и насыщенная выразительными, широкими скачками (пример 29).

Знакомые «ламентозные» интонации обрамляют антракт. Этот симфонический номер (как бы Adagio в симфоническом цикле) значителен по своей драматургической функции: полная скорбного пафоса музыка его предвосхищает трагическую развязку событий<sup>16</sup>.

Последний симфонический номер в третьем действии носит программно-изобразительный характер. Это большая сцена сражения, вернее воинственных игр, устроенных Старном по случаю свадебного торжества. Фанфара, возвещающая о начале игр (труба на фоне гула литавр), как рефрен разделяет отдельные пантомимные сцены битвы. Благодаря этому весь большой симфонический номер приобретает довольно стройную форму рондо. Сцена открывается маршем воинов Старна, торжественным характером напоминающим военные шествия той поры. Пышная, мощная оркестровка, в которой основная нагрузка ложится на духовую группу, придает маршу героический характер.

Все эпизоды «сражений» довольно однообразны по музыке, имеющей изобразительный оттенок. Батальную картину Козловский создает посредством обобщенных мелодических формул (фанфары, различного рода тираты и трезвучные мотивы), активной пунктирной ритмики и яркой динамики. Однако такие типизированные обороты подобраны композитором очень логично. Метод вариантного развития обобщенного материала создает определенное единство всего «рондо». О созвучности этой сцены предыдущим симфоническим номерам трагедии можно судить по интонационной и ритмической общности, объединяющей ее с увертюрой (особенно с главной партией последней).

Так Козловский добивается единства всей симфонической музыки «Фингала». Удивительная стройность, цельность и продуманность всей партитуры Козловского являются подтверждением его выдающегося дарования симфониста.

В партитуре Козловского имеются еще два балетных эпизода — «Pas de trois» и «Pas seul» в сцене свадебного обряда (второе действие, № 6, 7). Эти номера образно и тематически были под-

---

<sup>16</sup> П. В. Грачев высказывает сожаление, что трагическая развязка не нашла своего музыкального воплощения в спектакле. Думается, что именно последний антракт опосредованно выполняет эту функцию (см.: 62, 202).



готовлены симфоническими эпизодами. Первый из них (*Andante maestoso*, ми-бемоль мажор) навеян образами антракта ко второму действию, причем и тематизм, и структура (*da capo*), и приемы оркестровки — все подчеркивает их близость. Светлая, строгая лирика крайних разделов сопоставляется с темой *lamento* у солирующей флейты (до минор) в средней части.

Выразителен и второй — сольный эпизод-вариация, исполнявшийся Колосовой-старшей. Здесь продолжает свое развитие скорбно-лирическая сфера «Фингала». В известной мере она перекликается с экспрессией некоторых «русских песен» Козловского. В изложении темы композитор широко использует солирующие тембры скрипки, кларнета. Таким образом, и балетные сцены «Фингала» вошли естественно в общий музыкальный строй трагедии.

В первом действии трагедии большое место занимает мелодрама — развернутая сцена барда Уллина. В известном смысле она по-своему «симфонична». Певец Уллин — прообраз глинкаевского Баяна: он повествует о событиях, предсказывая будущее и поясняя настоящее. Вся сцена Уллина с хором выдержана в оперном плане, оркестровые эпизоды сменяются выразительным речитативом, хорами. Начало мелодрамы связано с пейзажной лирикой: на фоне идиллически спокойной темы гобоя и арфы Уллин ведет свое неторопливое повествование («Умолкни все в стране подлунной»). В этой сцене особенно ярко проявляются эпические черты. Характерна, например, ладовая переменность в оркестровом сопровождении — типичный прием сказочно-эпического оперного жанра в XIX веке.

Следующий эпизод (*Allegro moderato*, *Risoluto*, ре мажор) переносит из сферы созерцания к активному действию. Сигналы будущих битв слышны в оркестре, когда Уллин произносит слова: «Пою Фингаловы бои». Козловский очень естественно «переводит» речь Уллина в хоровой эпизод: барды подхватывают ее решительным маршем («Ударим в медный щит», *Allegro vivace*, ми-бемоль мажор). И этот полный воинственной мощи хор подготавливает образы «фингаловых сражений» в третьем действии трагедии.

Замечателен последний эпизод мелодрамы (*Andante*, фа минор) — дуэт виолончелей с сопровождением скрипок *pizzicato* и контрабасов. Эта скорбная тема появляется на словах: «И стала вдруг его равнина, как смерти мрачная долина...», как бы предсказывая печальные события, которые развернутся в конце трагедии (пример 30).

Последняя строфа, в которой упоминается о смерти Тоскара, брата Моины, не окончена («Моина встает и прерывает песнь Уллина»). Прерывая ее в момент высокого напряжения, Козловский предвосхищает тем самым один из характерных приемов романтической оперной драматургии.

Интересны в «Фингале» и собственно хоровые сцены. Первый хор (*Andante maestoso*, до мажор), открывающий пышное действие спектакля, ярко контрастирует с драматической увертюрой.

(Тот же прием сопоставления героико-драматического и героикоторжественного начал применен композитором в «Эдипе в Афинах».) Величественный хор в духе помпезного полонеза прославляет Старна, Мойну и Фингала. Немного сентиментальное соло Локлинской девы в середине номера оттеняет приподнятый характер хвалебного гимна.

Торжественный хор бардов «Иди во храм, чета прелестна» (ми-бемоль мажор) завершает первое действие. Интонационно он перекликается с ми-бемоль-мажорными хоровыми эпизодами мелодрамы.

Во втором действии одна хоровая сцена — хор жрецов «Властитель неба и земли» (*Adagio*, соль мажор). Эта сосредоточенная, торжественная молитва в сопровождении духового оркестра на сцене (как и в хоре жрецов в пятом действии «Эдипа в Афинах») полна совсем иного эмоционального содержания. В светлой, но строгой музыке ее явно ощутимы традиции панегирической кантовой русской культуры. В основе здесь лежит типичная для кантов трехголосная хоровая фактура (пример 31).

Наконец, последний хор «Надежда бывшая сих стран» (*Adagio*, ля минор) открывает третье действие трагедии. Мрачный колорит мужских голосов и низких оркестровых тембров<sup>17</sup>, несколько сентиментальный ля минор, неаполитанская гармония в каденции — все способствует траурному звучанию хора (пример 32).

Итак, хоры «Фингала» также драматургически тесно связаны с действием пьесы. Хотя в количественном отношении их немного, но они достаточно разнообразны и написаны мастерской рукой композитора, прекрасно знающего традиции русской хоровой культуры.

Музыка к «Фингалу» остается лучшим образцом сочинений Козловского для театра. Образы древнешотландского эпоса получили у композитора романтическое освещение, полностью отвечающее веяниям времени — духу эпохи Карамзина, молодого Жуковского и увлечения легендарной поэзией северных преданий. Во всем музыкально-драматическом наследии Козловского «Фингал», пожалуй, единственное произведение, приближающееся к жанру героико-романтической оперы. Принципы симфонического выражения, найденные композитором в этой трагедии, трактовка хоров наиболее полно разовьются лишь в последнем его сочинении — в музыке к «Эсфири». Однако и там он не превзошел своей «шотландской трагедии»: только в «Фингале» Козловскому удалось так живо ощутить дыхание нового, романтического века.

Несколько обособленное место в творчестве Козловского занимает музыка к трагедии Я. Б. Княжнина «Владисан». Княжнин сочинил свою трагедию еще в 1786 году и первые постановки ее

<sup>17</sup> Состав оркестра: две валторны (С), два кларнета (С), два фагота, контрафагот и тромбон.

шли с музыкой Булландта. Некоторые источники дают сведения, что с 1795 года «Владисан» исполнялся с музыкой Фомина (см.: 210, 98). Б. В. Доброхотов уточняет, что Фомин написал к «Владисану» большой хор, который звучал в четвертом действии, в сцене у гробницы Владисана, и выполнял важную драматургическую функцию, подчеркивая один из кульминационных моментов трагедии (74, 99). Однако эти сведения автор взял из исследования Л. И. Кулаковой о Княжнине (108, 299, 326—327). Любопытно, что ни Асафьев, ни В. Прокофьев в перечне произведений Козловского не называют трагедии «Владисан» (см.: 14; 165).

Партитуру музыкальных номеров «Владисана» обнаружил Ю. А. Фортунатов, установивший факт исполнения трагедии с музыкой Козловского в первые двадцать лет XIX века<sup>18</sup>.

Трагедия «Владисан» Княжнина стоит как бы «на перепутье» от типично классицистских традиций жанра к новым тенденциям, которые особенно ярко проявились в творчестве Озерова. С одной стороны, «Владисан» явно продолжает прогрессивную тираноборческую линию русской драматургии XVIII века. С другой, автор трагедии внес в содержание «Владисана» элементы сентиментализма, выдвинув на первый план не столько действия героев, сколько их страсти. Помимо психологической линии действия, одним из важнейших компонентов спектакля является внешняя, декоративная сторона, пышность обстановки.

Дух трагедии с ее возвышенной чувствительностью, театральной эффектностью оказался близок Козловскому, его музыка ярко отразила мужественную героику и чувствительный лиризм. К трагедии «Владисан» написаны увертюра, три антракта и четыре хора.

Увертюра к «Владисану» — произведение обобщенно-классицистского плана. Контраст возникает здесь лишь между сумрачным *Adagio* и драматическим *Allegro*. Тематизм же обоих разделов общий. Скорбно-экспрессивная тема медленного вступления у солирующей виолончели (пример 33) «модулирует» в активную, героико-драматическую сферу в главной партии и в светлую, лирическую — в побочной.

Единство тематизма увертюры дает возможность двоякой трактовки ее формы. С одной стороны, это все та же излюбленная Козловским форма сонатного *allegro* с сокращенной репризой (без побочной партии), с другой стороны — соразмерность разделов (по 46 тактов в двух проведениях главной партии — в экспозиции и репризе — и 45 тактов побочной) позволяет рассматривать форму как трехчастную с развивающей серединой. Однако все разделы формы пронизаны подлинно сонатным развитием.

В рукописной партитуре увертюры выписано два варианта коды. В первом варианте кода «разомкнута» и непосредственно пе-

<sup>18</sup> Известно, что «Владисан» шел на сцене петербургского театра в 1804 году. Возможно, что к этой постановке Козловский и написал свою музыку. Возобновление трагедии Княжнина, по сведениям Арапова, состоялось в январе 1809 года (см.: 7, 190).

реходит в хор «Что, смерть, твоей осталось злобе» (фа минор, Adagio), так создается эффект обрамления увертюры, ибо тема хора представляет собой вариант вступительного Adagio. Второй вариант коды носит характер симфонической разработки. В ней словно суммируются те общие формы движения, которыми были насыщены все развивающие разделы Allegro. Эта сохранившаяся «концовка» позволяет предположить концертное исполнение увертюры.

Как и предыдущие увертюры Козловского, увертюра к «Владисану» также носит обобщенно-программный характер. Композитор стремится к объединению всех линий трагедии Княжнина вокруг основного драматического «стержня», каким является народная, гражданственная тема произведения<sup>19</sup>. Возможно, что такой замысел и вызвал применение монотематизма в увертюре. Основная тема трактуется то как тема страдания народа и Владисана (Adagio), то как выражение основного драматического конфликта (главная партия Allegro), то как тема верной любви Пламиры и Владисана (побочная партия). Монотематический метод во «Владисане» в какой-то мере был подготовлен в «Фингале», где существуют тематические связи между симфоническими номерами. Из принципа монотематизма, найденного в увертюре «Владисана», быть может, выросла идея лейтмотива, воплощенная в последнем сочинении Козловского — в музыке к «Эсфири».

Интерес представляют и симфонические антракты «Владисана», в основу которых композитор положил темы двух собственных «российских песен» и своего французского романса. Обращение к «российским песням» в симфоническом варианте, возможно, выражает стремление Козловского внести условный национальный колорит в трагедию, где действуют герои-славяне. Антракт к третьему действию, связанный с образом героини, строится на развитии лирической песни «Лети к моей любезной» (вариант известной песни «Среди долины ровных»). Мягкая, сентиментальная мелодия ее, порученная кларнету, как нельзя лучше соответствует печальным думам Пламиры. В основу же антракта к четвертому действию, в котором образный строй насыщен сильными страстями, аффектами, легла тема скорбно-патетической российской песни «Стремлюсь к тебе всечасно». Острая ритмика ее, яркий драматизм в несколько театральном плане насыщают экспрессией тему романса, которую ведет солирующая виолончель в высоком регистре. Третий антракт построен на скорбно-трагической минорной теме французской песни Козловского «Magia».

Хоры трагедии «Владисан» выдержаны в едином мрачно-патетическом или повышенно-драматическом тоне. Здесь нет ни одного мажорного панегирического хора, какие были в «Эдипе» и «Фингале». Таким образом, в музыке «Владисана» можно говорить

<sup>19</sup> Страдания народа и героини трагедии Пламиры вызваны не только смертью Владисана, но и протестом против готовящихся драгами злодеяний. Да и страдания самого Владисана, никем не узанного и со стороны наблюдающего за происходящим, также близки мыслям и чувствам народа.

и об эмоциональном единстве хоровых сцен, строй которых был подготовлен увертюрой.

В 1810 году Козловский написал музыку к трагедии А. Шаховского «Дебора, или Торжество веры» (на библейский сюжет). Как справедливо отмечает П. В. Грачев, «библейская легенда... в трактовке русского драматурга должна была напомнить о необходимости мужества и стойкости в борьбе с Наполеоном» (62, 202—203). Однако трагедия всего несколько раз прошла на сцене и была вскоре снята с репертуара (7, 204). Видимо, после блестящих трагедий Озерова поверхностное сочинение Шаховского не могло удовлетворить публику. Несколько ироническую характеристику трагедии дает в своих воспоминаниях Ф. Ф. Вигель: «Увлекаемый примером, сам Шаховской... затеял в творчестве состязаться с самим Расином и для того в Библии начал искать сюжет для оригинальной своей трагедии. Немалое время мучился он и, наконец, разразился ужасною своею „Деборой“. С любопытством все кинулось на нее; уstraшенные же, скоро стали от нее удаляться» (34, 334).

Временным успехом это довольно слабое в литературном отношении сочинение Шаховского обязано прежде всего музыке Козловского. Сам автор это прекрасно понимал и по достоинству оценил своего «музыкального интерпретатора». Шаховской оставил одно из немногих для его современников очень теплое и лестное высказывание о композиторе в предисловии к изданию своей трагедии: «Осип Антонович Козловский, по дружбе ко мне, своими превосходными дарованиями украсил и возвеличил „Дебору“. Хоры, симфония, антракты и мелодрама его приводили в восхищение публику и привлекали ко всей трагедии благосклонность. Сей любитель музыки (по справедливости могущий стоять с первейшими сочинителями) напитался, так сказать, библейским духом; гармония оркестра производила благоговение, возвышала душу и приготавливала зрителей к соучаствованию в действии, происходящем на театре. Надобно быть автором, чтобы почувствовать всю цену одолжения, оказанного мне Осипом Антоновичем Козловским» (217, 8—9). По разнообразию музыкальных жанров «Дебора» может сравниться с «Фингалом». Козловский акцентирует патристическую тенденцию трагедии, опосредованно выраженную через библейский сюжет. И увертюра, и хоры насыщены драматическим содержанием, проникнуты героическим духом своего времени.

Увертюра к «Деборе» развивает симфоническое мастерство композитора. В ней сосредоточены все « типовые » музыкальные средства симфонического искусства эпохи, которыми блестяще владел Козловский. Здесь композитор впервые применяет полную сонатную форму с разработкой и кодой. В обобщающем плане увертюра развивает те героические и лирические образы, которые «отстоялись» в музыке эпохи Великой французской революции.

Трагедийное *Adagio*, как и вступительные разделы других

увертюра Козловского, построено на типичном сопоставлении двух образов: «рокового» предзнаменования (мощные аккорды tutti) и образа страдания, тоски, воплощенного в экспрессивной теме скрипок (пример 34). Тема, начинающаяся с секстовой интонации, невольно заставляет вспомнить тему Эдипа.

В сонатном аллегро привлекает внимание главная партия, построенная на «вращательных» интонациях. Активное поступательное движение создает нарастающую драматическую напряженность темы.

Классичен и контраст между главной партией и лирической побочной. Увертюра к «Деборе» отличается собранностью, стройностью формы. Несмотря на ее чрезмерную обобщенность, она выдает руку мастера, способного к воплощению больших героических тем.

Симфонические антракты к третьему и четвертому действиям развивают лирический план. И в образном отношении, и по форме (da capo) они продолжают линию антрактов «Фингала».

Наиболее интересная часть музыки, по мнению Грачева, находится в пятом действии: вступление (марш), хор и мелодрама, которая является превосходным примером «напевной музыкально-нотированной декламации трагического актера русского театра начала XIX века» (62, 204).

4 октября 1811 года в Большом театре в Петербурге состоялась премьера трагедии А. Н. Грузинцева «Царь Эдип» с музыкой Козловского<sup>20</sup>. Это второе обращение к известному античному сюжету в русской драматургии того времени. В отличие от Озерова, Грузинцев стремился в своем сочинении передать тот суровый дух, которым проникнута трагедия Софокла. В основу сюжета Грузинцев взял первую часть античного мифа о преступлении царя Эдипа, принесшем горе и разорение в Фивы.

Музыка Козловского (увертюра и два хора) занимает здесь скромное место, однако по драматургической функции она очень важна. В отличие от более сентиментального тона в «Эдипе в Афинах», она наполнена более мрачным, суровым колоритом, драматической насыщенностью и героической энергией бетховенского плана. Такое музыкальное решение полностью отвечает трактовке сюжета Грузинцевым.

Увертюра к «Царю Эдипу» (в той же излюбленной сонатной форме без побочной партии в репризе) — сочинение зрелое, отмеченное четкой расчлененностью тематических звеньев, экономией и в то же время — большой выразительностью музыкальных средств. Все темы ее — и вступительное Adagio, основанное на со-

<sup>20</sup> Трагедия Грузинцева посвящена князю А. А. Шаховскому. Возможно, по этой причине на титульном листе партитуры Козловского автором трагедии назван Шаховской, что, в свою очередь, ввело в заблуждение П. В. Грачева. В его очерке о Козловском в качестве автора трагедии фигурирует Шаховской (см.: 62, 204).

поставлении образов рока и скорби, и напряженно-драматическая, энергичная главная партия, и нежная, светлая побочная — классически стройны и лаконичны (пример 35 а, б).

Увертюра к «Царю Эдипу» — своеобразный итог работы Козловского в этом жанре. Так, например, сама форма уже сложилась в увертюрах к «Эдипу в Афинах» и «Фингалу»; экономия средств была достигнута композитором в монотематической увертюре «Владисана», а классически ясная дифференциация тематизма и разделов формы отличала увертюру к «Деборе».

Несмотря на усиление классических черт, здесь не утрачены и романтические признаки: они проявляются прежде всего в оркестровом колорите, в обильном использовании солирующих тембров<sup>21</sup>.

Симфоническими образами увертюры навеяны и хоровые номера «Царя Эдипа». Хор «Дщерь ада» (ре минор) связан непосредственно с *Adagio* увертюры. Как и во «Владисане», увертюра и первый хор составляют единое целое. Здесь незамкнутая реприза увертюры звучит также при открытом занавесе и переходит в действие.

Драматически напряженный хор из пятого действия «Помедли солнце в небесах» (*Allegro agitato*, си-бемоль минор) в образном отношении ассоциируется с главной партией увертюры.

Таким образом, Козловский и здесь сумел осуществить тесную тематическую и образную связь симфонической музыки с вокальной. Эта тенденция наметилась еще в «Фингале», а наиболее яркое свое выражение получила позднее — в «Эсфире».

Последней работой Козловского в жанре театральной музыки явились музыкальные номера к трагедии Расина «Эсфирь» в переводе П. А. Катенина, представленной 3 мая 1816 года. Трагедия Расина привлекла Катенина героическим пафосом, высокой гражданской тематикой. Величие и героика известного библейского предания, тема подвига за веру отцов воспринималась русскими современниками в духе освободительных идей своего времени<sup>22</sup>.

В «Эсфире» много музыки. Козловский написал к трагедии четырнадцать номеров, в число которых входят увертюра, антракты, хоры, речитативы, сольные, ариозные эпизоды. В отличие от избилующего симфоническими номерами «Фингала», здесь всего три

---

<sup>21</sup> Очень выразительно, например, звучит ламентозная секундовая интонация у солирующего фагота в *Adagio*, или светлая прозрачная побочная тема у флейты, или «одинокый» голос скрипки при переходе к репризе.

<sup>22</sup> Катенин старался приблизить текст к сознанию русских зрителей, переосмыслить его в духе героических образов русского классицизма. Русский текст ее выдержан в приподнято-торжественном стиле од Ломоносова или «высокого штиля» сумароковских трагедий. При переводе Катенин внес некоторые изменения. Например, он полностью выпустил пролог, отдельные моменты существенно переработал, хор о клевете в третьем действии стал у него важным драматургическим центром. Катенин превратил его в пророчество, в предвидение развязки трагедии.

симфонических эпизода. Однако их драматургический смысл и значение велики, ибо они определили весь тематизм и путь развития вокальной линии в трагедии.

Впервые композитор использовал в «Эсфири» лейттему, которая объединила вокальные и инструментальные эпизоды. Роль лейттемы выполняет здесь строгая, величественная тема «хорала», открывающая увертюру. Она же звучит в антракте к третьему действию и в следующем за ним песнопении (*Cantique*), где приобретает значение пророческого гимна.

Дальнейшее развитие в музыке «Эсфири» получил и принцип взаимодействия симфонической и вокальной стороны спектакля. Если в «Фингале» увертюра явилась источником тематизма всех инструментальных номеров трагедии, а в «Царе Эдипе» наметилась связь увертюры с хоровыми номерами, то в «Эсфири» оркестровая и вокальная линии словно уравниваются. Этому способствует и наличие лейттемы, и вокальное «переосмысление» побочной партии увертюры, и обратный принцип воздействия вокальной темы на инструментальную музыку.

Самым монументальным симфоническим эпизодом в «Эсфири» является увертюра, отличающаяся эмоциональной уравновешенностью, объективностью, глубиной выражения. Величественно звучит вступительная тема «хорала», этический смысл которого — спокойное, разумное решение всех разворачивающихся в трагедии событий. Это — пророческий гимн, с которым, по-видимому, у Козловского ассоциировались библейские образы трагедии (пример 36).

И даже типичная для главных партий сонатных *allegri* Козловского героическая, волевая, мужественная тема не воспринимается в «Эсфири» как напряженный, с подлинно драматическим накалом образ. Заметим между прочим, что это единственная в творчестве композитора увертюра в мажорной тональности — в ми-бемоль мажоре (пример 37).

Необычна здесь и побочная партия, тревожная, взволнованная, с напряженной хроматикой в мелодике. Ее ведут низкие струнные и фаготы, неустойчивость придает ей разработочный характер. Таким образом, собственно лирическая, светлая сфера, наполнявшая обычно этот раздел сонатной формы, здесь отсутствует. Козловский связывает ее не столько с образом героини, сколько с темой народа, бурно реагирующего на все драматические события. Не случайно именно эта тема легла в основу воинственного хора «Ты зришь грозящую гибель нам» в конце первого действия, в одной из самых драматичных кульминаций трагедии (пример 38).

Иначе Козловский трактует и форму увертюры, сочетающую признаки старосонатной формы и сонатной формы с зеркальной репризой. Признаки первой проявляются в характерном тоникодоминантовом соотношении главной и побочной тем в экспозиции и репризе. «Зеркальность» же заключается в том, что реприза начинается изложением побочной партии (после повторения темы «хорала»).



Признаки симфонизма в известной мере проявились и в вокальной сфере. Так, например, единое целое представляет собой соло и хор в первом действии (№ 2 и 3). Печальное пение Девы израильской (фа минор), сопровождаемое солирующей скрипкой и изложенное в куплетно-вариационной форме с постепенным усилением патетической декламации, служит своеобразной прелюдией к пасторальному хору с элементами звукописи «Брега священных Иордана».

Следующий «цикл» составляют «Плач», «Молитва» и хор (№ 4, 5, 6). «Плач» (*Andante*, соль минор) — один из лучших лирико-трагедийных номеров «Эсфири», в котором оркестр выразительно дополняет эмоциональное содержание вокальной партии. Тема «Молитвы» троекратно повторяется — каждый раз на новом эмоциональном и мелодическом подъеме — и представляет собой своеобразное тематическое вычленение из лейттемы.

Драматически напряженный, тревожный хор, построенный на развитии побочной партии из увертюры, завершает эту триаду номеров первого действия, построенных по принципу яркого эмоционального нарастания, достигшего своей кульминации в последнем номере.

Второе действие трагедии открывается умиротворенным антрактом, по музыке явно контрастирующим с конфликтными событиями, происходящими в нем<sup>23</sup>. Спокойное звучание дуэта валторн, ведущих тему *Andante*, словно предвещает всеобщее успокоение, которое наступит лишь в конце действия.

Своеобразный маленький «цикл» составляют и два ля-минорных хора второго действия (№ 8 и 9) — мягкое, лирическое *Andante* и драматическое *Allegro risoluto*, напоминающее своей свободно льющейся, динамичной темой традиционные оперные «арии мести».

Музыка третьего (последнего) действия трагедии отличается общим приподнято-торжественным характером. Выражая основную идею произведения — торжество веры и справедливости, — симфонический антракт к этому действию резюмирует основные светлые вокально-инструментальные сферы: он построен на лейттеме «хорала» и пасторальной теме хора № 3 из первого действия. Эти две темы легли и в основу трех заключительных вокальных номеров трагедии. Образующие трехчастную форму (тема «хорала» по краям и «пастораль» в середине), они являются эпическим заключением всей музыки «Эсфири».

Таким образом, благодаря взаимопроникновению инструментальных и вокальных номеров вся музыка Козловского в этой последней его «музыкальной трагедии» отличается удивительной цельностью и внутренним единством. Работа над «Эсфирью» — итоговое обобщение тех принципов и методов симфонического раз-

<sup>23</sup> Второе действие трагедии насыщено острыми конфликтами: Эсфирь раскрывает Артаксерксу тайну своего происхождения. Царь в гневе. Мучительные противоречия терзают его душу, и только в самом конце действия наступает общее умиротворение.

вития, которые в каждом отдельном произведении, на каждом этапе постепенно складывались в театральную музыку Козловского.

В русской музыке конца XVIII — начала XIX века, как известно, еще не существовало ни оперы, ни симфонии трагедийного плана. Поэтому музыка к трагедиям явилась очень важной сферой формирования героических образов как в оперном, так и в симфоническом плане. Театральная музыка Козловского подготовила все основные элементы для появления героико-трагической оперы на русской почве. Здесь и разнообразные хоровые эпизоды, драматургически тесно связанные с действием трагедий, и сольные номера, предвосхищающие оперные арии, и выразительная декламация (в мелодрамах), и речитатив. Наконец, оркестр выполняет в трагедиях важную, а порой и определяющую функцию. Иными словами, в жанре «трагедии на музыке» сформировалась такая исключительно важная сторона русского искусства, как симфонизм.

Симфонизм Козловского — героический симфонизм эпохи «войны и мира» — гораздо более тесно связан с русской действительностью, чем это может показаться на первый взгляд.

Стиль Козловского впитал героические интонации эпохи «бурь и натиска» и французской революции. В отличие от своих предшественников, русских композиторов XVIII века, Козловский значительно отошел от итальянской школы. Гораздо более плодотворное влияние оказали на него композиторы французской, австрийской, немецкой школ. Музыкальный язык его близок к стилю Керубини и Госсека, а в лучших сочинениях — даже к творчеству раннего Бетховена. Чутко откликнувшийся на эти новые веяния эпохи, Козловский усвоил именно тот круг типических героико-драматических интонаций, который сложился в европейской музыке на рубеже двух веков в особых условиях напряженной, бурной общественной жизни Европы.

Характерен у Козловского и самый принцип изложения героических тем. В основе их лежит определенный тип активной интонации, усвоенный им из западноевропейской музыки. Там же он почерпнул и характерную семантику трагического «рокового» начала, которым пронизаны все вступительные *Adagio* его увертюры, а также соответствующие драматургии трагедий хоры.

Однако наряду с типизированным материалом в музыке Козловского немало ярких тем нового, романтического склада. И все же нельзя не отметить известного противоречия в симфонических номерах его трагедий между индивидуализированными, романтическими темами и традиционными общими формулами. В то же время героическая сфера образов Козловского более органична, нежели у других русских и «обрусевших» его современников (Дежнев, Кавос). Стиль Козловского отмечен несравненно большей цельностью. При всей обобщенности героических образов композитор сумел опосредованно связать их с традициями русской сценической, хоровой и камерной музыки конца XVIII века. В его вели-

чественных хорах явно прослеживаются традиции русских хоро-вых концертов а саррелла, созданных Бортнянским, Березовским и их предшественниками.

Чрезвычайно характерна для Козловского и сфера лирических и лирико-повествовательных образов. Наиболее ярко эта сторона дарования композитора проявилась в музыке «Фингала». Многие его лирические темы близки интонациям русского сентиментального романса. С другой стороны, в некоторых эпизодах «Фингала», особенно в повествовательных темах Уллина, намечаются черты глинкинской эпики.

Новаторским оказался у Козловского подход к трактовке сонатной формы. (В четырех из шести увертюр композитор использовал необычную сонатную форму без побочной партии в репризе.) И в этом нельзя не усмотреть проявления романтических тенденций, зарождающихся в русском искусстве начала века.

Театральная музыка Козловского дала мощный толчок к развитию героических тем и образов в русском искусстве. В этом отношении его нельзя сравнить ни с одним из его современников. Особенно примечательно, что героическая тема была решена композитором в симфоническом плане. Его «музыкальные трагедии» явились как бы первоначальным эмбрионом тех героических симфоний, которым в то время не суждено было осуществиться на русской почве. Разумеется, тематика трагедий не давала возможности композитору непосредственно и открыто проявить черты национального интонационного строя. Народное и героическое в русском искусстве пока остаются разъединенными. Они продолжают существовать как две самостоятельные линии в русской музыке той эпохи. Героическое и народное получило единое выражение позже, в классическом искусстве Глинки.

После Козловского и Дегтярева, композиторов, обращавшихся к героическому жанру, наступил большой перерыв. Только в 30-е годы XIX века, на новой эстетической основе, героическая линия вновь была подхвачена Глинкой. В его музыке слились воедино образы героики, подготовленные в русской трагедии Фоминим и Козловским, в русской оратории — Дегтяревым, и национальное начало, составлявшее важнейшую основу русской композиторской школы с момента ее зарождения.

## К. А. КАВОС И РУССКАЯ ОПЕРА

С именем Каттерино Альбертовича Кавоса неразрывно связан весь путь становления и развития русского оперного театра в первых десятилетиях XIX века. В течение почти сорока лет он стоял во главе петербургской русской оперы, способствуя обогащению ее репертуара и росту исполнительского уровня, созданию стройного, хорошо слаженного музыкального ансамбля. Опытный и требовательный педагог, всегда уделявший большое внимание подготовке молодых артистических кадров, Кавос воспитал плеяду выдающихся русских оперных певцов и актеров, среди которых В. М. Самойлов, О. А. Петров, А. Я. Воробьева-Петрова. В значительной степени благодаря его усилиям в Петербурге могла сформироваться самостоятельная оперная труппа, отделившаяся от драматической и нередко успешно соперничавшая с подвизавшимися на русских сценах иностранными труппами.

Как композитор Кавос не обладал ярким индивидуальным дарованием, но он был культурным мастером, унаследовавшим от итальянской школы превосходное знание вокального искусства и хорошо владевшим оркестровым письмом. Это позволило ему создать ряд опер на русские тексты, имевших большой успех у современной ему публики: в первой четверти XIX века они составляли едва ли не значительнейшую часть отечественного оперного репертуара.

Итальянец по национальности, Кавос прожил всю свою зрелую жизнь в России, куда приехал в 1799 году, двадцати четырех лет от роду, едва вступив на путь самостоятельной музыкальной деятельности<sup>1</sup>. Он происходил из театральной семьи и, по-видимому, уже в раннем возрасте познакомился с театром. Отец его был танцором, а затем балетмейстером в Венеции, в театре Ла Фениче. Учился юный Каттерино у популярного оперного композитора Ф. Бьянки, состоявшего в 1785—1795 годах органистом собора св. Марка. Надо полагать, что к концу этого периода, когда Бьянки уехал в Лондон, музыкальное образование Кавоса было уже

<sup>1</sup> Вопреки указываемой в большинстве работ о Кавосе дате, он родился не в 1776, а в 1775 году. Легендарными являются также сведения о его раннем музыкальном развитии, источником которых служит «Биография капельмейстера Кавоса», написанная Р. М. Зотовым вскоре после его смерти (82). См. также: 226; 228, 750—751.

завершено. Чем он занимался в ближайшие последующие годы — неизвестно. Сохранились сведения лишь о трех его произведениях, написанных в Италии: «Патриотический гимн в честь гражданской гвардии» («Inno patriotico in onore della guardia civica», 1797), кантата «Герой» (1798), посвященная вступлению войск Наполеона в пределы Венецианской республики, и балет «Подземелье» («Il sotteraneo, ossia Caterina di Caluga»), поставленный на сцене театра Ла Фениче осенью 1799 года, когда автор музыки находился уже в России.

Имел ли Кавос какую-нибудь определенную перспективу, пускаясь в столь далекое путешествие, или он просто решил искать счастья в стране, где стольким его соотечественникам удалось приобрести славу и богатство, остается неясным. В Петербурге в это время существовала итальянская оперная труппа во главе с композитором Дж. Астаритта. В 1799 году она перешла в ведение театральной дирекции, а 1 сентября того же года Кавос был зачислен в штат императорских театров на должность капельмейстера. Но имеющиеся в нашем распоряжении документы ничего не сообщают о конкретном характере его обязанностей. Первый биограф Кавоса Р. Зотов называет несколько одноактных французских опер, написанных им в ранние годы пребывания в России: «L'alchimiste», «L'intrigue dans les ruines», «Le mariage d'Aubigny» и «Les trois bossus» (82, 10)<sup>2</sup>. Последняя из них шла впоследствии и на русской сцене под названием «Три брата-горбуна». Извещая о ее постановке, «Драматический вестник» писал: «Содержание сей пьесы взято из „Тысяча и одной четверти часа“ маркизом Мезонфором, который сочинил ее в Петербурге на французском языке, на котором и была уже она с успехом представлена»<sup>3</sup>.

С 1 сентября 1803 года Кавос был назначен «режиссером итальянской оперы» и капельмейстером русской оперы. Прежний руководитель итальянской труппы Астаритта незадолго до этого покинул Россию, и Кавос занял его место. Более сложное положение создалось в русской труппе, где формально капельмейстером оставался еще Давыдов, занявший этот пост в 1800 году после смерти Фомина. Весной 1804 года Давыдов был освобожден от своих обязанностей на основании собственного прошения, мотивированного «слабостью здоровья».

Каковы бы ни были причины ухода Давыдова из театра, это не может бросить тень на Кавоса как добросовестного и квалифицированного руководителя русской оперы, сделавшего очень много для ее укрепления и художественного роста. Авторитетным свидетельством достигнутого ею под руководством Кавоса уровня могут служить воспоминания Глинки о русском оперном театре в годы его юности (52, 219—220).

Автор наиболее полной и достоверной биографии Кавоса

<sup>2</sup> В фондах ЦМБ имеются партитуры двух последних опер и оркестровые голоса «L'intrigue dans les ruines», а также либретто «L'alchimiste».

<sup>3</sup> «Драматический вестник», 1808, ч. 1, № 19, с. 160.

Г. Блох отмечает, что для своих бенефисов Кавос всегда выбирал не собственные произведения, а еще не шедшие на русской сцене оперы французских композиторов. Крупнейшим событием русской музыкальной жизни были осуществленная им в 1824 году постановка «Фрейшютца» Вебера — композитора, до тех пор почти неизвестного в России.

Что касается итальянской оперы, то она уже в первые годы XIX века в значительной мере утрачивает свою прежнюю роль и работа в ней, по-видимому, не была слишком обременительной для Кавоса. По новому договору, заключенному в 1806 году, он числился уже только капельмейстером русской оперы (22, 13). С тех пор вся его деятельность (если не считать педагогической работы в женских учебных заведениях закрытого типа — училище св. Екатерины и Смольный институт) была связана с русским оперным театром.

Кавос понимал, что для успеха театрального дела нужны прежде всего способные и хорошо подготовленные артистические кадры. Поэтому он всегда уделял много внимания работе с молодыми воспитанниками театральной школы. По его инициативе была создана молодая школьная труппа, выступавшая на малой сцене с исполнением небольших и несложных опер. В 1825 году Кавос представил в Дирекцию императорских театров подробно разработанный проект реорганизации школы, в котором предлагалось, чтобы в школу принимались не семилетние дети, как это было принято, а юноши и девушки 15—16 лет, когда уже можно определить, обладают ли они достаточными вокальными данными для того, чтобы стать оперными певцами, выдвигалось требование обязательного обучения игре на фортепиано и т. д. Ряд пунктов касался создания необходимых условий для нормальной и плодотворной учебной работы (см.: 22, 30—32). Однако большая часть предложений Кавоса не была выполнена. Быть может, именно это заставило его через некоторое время отказаться от обязанностей музыкального инспектора молодой труппы.

Оставаясь капельмейстером русской оперы, он продолжал с прежним усердием работать над новыми постановками. В 1832 году Кавосу было присвоено звание музыкального директора, обязывавшее его наблюдать за всеми оперными труппами и оркестрами, подчинявшимися придворному ведомству.

Одной из крупнейших заслуг Кавоса перед русской музыкой явилось участие в постановке глинкинского «Ивана Сусанина». Сам Глинка отмечает в своих «Записках» благородную позицию итальянского маэстро, который энергично отстаивал его оперу вопреки отрицательному отношению к ней театральной дирекции, «а впоследствии вел репетиции усердно и честно» (52, 272).

О качествах Кавоса как дирижера мы узнаем из того же источника. По словам Глинки, он работал с оркестром очень тщательно, сначала репетируя с отдельными группами и только после того, как все партии были достаточно твердо усвоены, проводил общие оркестровые репетиции. Вместе с тем Глинка обращает внимание

на отсутствие в его исполнении ярких динамических контрастов и неточность темпов (52, 272). Но как воспитатель оркестра, приучивший его участников к строгой дисциплине и чувству ансамбля, Кавос сыграл безусловно положительную роль, особенно на том этапе, когда самостоятельная русская оперная труппа только складывалась.

Весьма интенсивной была композиторская деятельность Кавоса. По контракту, заключенному в 1816 году, он обязывался «сочинять все российские оперы и балеты, какие мне от дирекции поручены будут». Ему приписывается всего более пятидесяти музыкально-театральных произведений различного рода. Однако не все эти сочинения можно считать оригинальными творческими работами Кавоса. Нередко это бывали просто аранжировки ранее написанной музыки, частичные дополнения к ней или изменения в отдельных номерах<sup>4</sup>. Иногда он препоручал срочные задания своим помощникам, имена которых на афише не проставлялись. Уже Блох высказывал сомнения в действительной принадлежности Кавосу музыки некоторых балетов, связываемых традицией с его именем.

По поводу одного из самых выдающихся созданий Дидло, балета «Венгерская хижина», Рафаил Зотов писал: «Балет „Венгерская хижина“ был уже игран в Лондоне в 1813 году, во время пребывания г-на Дидло в сем городе <...> Музыка сочинена также в Лондоне, и признаться откровенно: довольно слаба...» (85, 360). По-видимому, только к немногим балетным спектаклям (в их числе «Кавказский пленник» по одноименной поэме Пушкина) музыка была полностью сочинена Кавосом.

Что касается таких мелких работ, как арии и хоры к многочисленным комедиям А. А. Шаховского и другим драматическим постановкам, то здесь Кавос прибегал порой попросту к компиляции, заимствуя музыку из произведений иностранных, преимущественно французских и итальянских композиторов<sup>5</sup>.

Первой вполне самостоятельной композиторской работой Кавоса для русского театра была опера «Князь-невидимка», увидевшая свет на петербургской сцене 5 мая 1805 года. До этого он ограничивался выполнением сравнительно мелких заданий преимущественно подсобного значения. Несколько вставных номеров было им написано для второй части венского зингшпиля «Дунайская русалка», получившей в русской переработке наименование «Днепровской русалки» и поставленной под этим названием весной 1804

<sup>4</sup> Так, например, в афише пользовавшегося в свое время популярностью введением «Давид Теньерс, или Кетати умерший» было указано: «Музыка аранжирована для оркестра капельмейстером Кавосом частью из его собственного сочинения, а частью набрана из разных фламандских и других арий и голосов». Из этих слов можно заключить, что и музыка собственных номеров Кавоса не была специально написана для данной пьесы, а взята из его прежних сочинений и только приспособлена к новому тексту.

<sup>5</sup> Например, на партитуре одноактной комической оперы «Новая суматоха, или Женехи чужих невест» (либретто А. А. Шаховского), поставленной в 1820 году, значится: «Музыка Кавоса и Россини».

года<sup>6</sup>. На титульном листе партитуры и в печатном либретто значится: «Музыка Каура (Кауэра.— Ю. К.) и Кавоса», но доля участия обоих композиторов в ее создании далеко не одинакова. Кавосу принадлежит всего пять номеров во втором и третьем действиях. Среди них привлекает к себе внимание ария Лесты «Счастливым в свете тот супруг, кто любим своей женой», основанная на мелодии популярной украинской песни «Ой, коли я Прудеуса любила, любила». Этим одним номером, впрочем, и ограничивается попытка внести в оперу какой-то элемент местного колорита.

«Князь-невидимка», несмотря на драматургически крайне слабое, сумбурное и бессвязное либретто, пришелся по вкусу широкой публике и имел большой успех. Текст оперы, принадлежащий одному из присяжных театральных переводчиков Е. Лифанову<sup>7</sup>, представляет собой смесь мрачной фантастики, балаганного шутовства и авантюрного начала. В конечном счете все это служит лишь поводом для пышного феерического спектакля, могущего развлечь зрителя, поразить его воображение неожиданностью ситуаций и зрелищных эффектов.

В основе драматургической фабулы «Князя-невидимки» лежит исконная вражда двух князей — Буривоя и Мечислава. Некогда Мечислав был побежден Буривоем и с тех пор не выходит из неприступного замка. Сын Мечислава Всеслав нарушает данную отцу клятву о вечной мести врагу и женится на дочери Буривоя Милолике. Во время свадебного торжества вдруг раздается гром, появляется «черный рыцарь», который уводит Всеслава, объявляя, что он должен быть наказан как клятвопреступник. Милолика вместе со своей наперсницей Приятой и слугой Всеслава Личардой отправляются на поиски жениха. Их преследуют всевозможные опасности, но бог Полель покровительствует любящим и дает Личарде волшебную дудочку, с помощью которой им удастся каждый раз спастись от грозящей гибели<sup>8</sup>. Герои претерпевают еще ряд перипетий, но в тот момент, когда Буривой настигает их и заносит меч, чтобы заколоть Всеслава, возникает грозная фигура Князя-невидимки. В ужасе Буривой закалывается сам. «Нутро сцены, —

<sup>6</sup> Напомним, что первая часть, называвшаяся просто «Русалка», появилась на сцене в октябре 1803 года со вставными номерами С. И. Давыдова.

<sup>7</sup> Некоторые из современников (Жихарев, Зотов) высказывали предположение, что это не оригинальная работа Лифанова, а переработка какой-либо французской волшебной оперы. А. А. Гозенпуду удалось установить, что источником либретто послужила опера третьего степенного французского композитора и певца Ф. Фуанье по пьесе М. Б. Анде «Le prince invisible ou Arlequin Prothée», поставленная в одном из парижских театров в начале 1804 года (56, 291). При этом французский текст был весьма поверхностно приспособлен к русским условиям, что выразилось в именах действующих лиц (Милолика, Приятя, Всеслав, Буривой), в лексике, во введении эпизодов народно-бытового характера. Любопытно, что в партитуре частично сохранены французские имена. Так, в трио из третьего действия партии Милолики, Прияты и Личарды обозначены по-французски — Flora, Argentine и Arlequin. Возможно, что Кавос, плохо владевший русским языком, прибегал во время работы над оперой к помощи французского оригинала.

<sup>8</sup> Мотив, напоминающий «Волшебную флейту» Моцарта.



гласит ремарка в либретто, — растворяется, опускается на землю роскошный храм», и Мечислав благословляет Всеслава и Милолику.

Главной фигурой в опере является, однако, не Мечислав и не его сын, а Личарда, что выражено в двойном заглавии «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник». Из всех действующих лиц он наиболее активен и предприимчив. По ходу действия Личарда несколько раз меняет свой облик, появляясь в виде странника, пастушка, турецкого султана, старухи-крестьянки. Прекрасное исполнение этой роли прославленным комиком Я. С. Воробьевым в большой степени способствовало успеху оперы. «Декорации и игра г. Воробьева заманили и чернь и знать на сие зрелище», — отмечалось в печатном отзыве на премьеру<sup>9</sup>.

В спектакле участвовали и другие талантливые артисты: В. М. Самойлов — Всеслав, С. В. Черникова-Самойлова — Приятя. В роли Милолики выступила знаменитая впоследствии трагическая актриса Е. С. Семенова, которой поручались в начале ее артистической карьеры и оперные партии. Роскошные декорации, выполненные Д. Корсини и П. Гонзагой<sup>10</sup>, обилие самых удивительных сценических превращений и трюков — все это поражало и восхищало публику. «...Великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний — изумительны, — свидетельствовал С. П. Жихарев. — В первый раз в жизни удалось мне видеть такой диковинный, богатый спектакль, в котором чего хочешь, того и просишь» (80, 518).

Что касается музыки Кавоса, то, несмотря на стилистическую пестроту и эклектичность, ей нельзя отказать в известных достоинствах. Современники единодушно хвалили ее. Более критичен отзыв советского исследователя А. С. Рабиновича. «Для такой пьесы композитору следовало бы соорудить нечто легковесное, в духе Кауэра. Кавос же написал музыку слишком добротную, отяжелившую и без того перегруженный спектакль» (170, 148—149).

Это суждение справедливо только отчасти. В самом тексте оперы легкое, забавное соседствует с трогательно-сентиментальным и жутким, тревожащим воображение. Это и определило разноплановость музыки Кавоса, в которой мы находим несколько различных слоев, не всегда достаточно органично соединяющихся в одно целое. Не отступая от традиций диалогической оперы, сохранявшихся в России вплоть до появления гликинского «Сусанина», Кавос укрупняет масштабы музыкальных форм, создает развернутые арии и ансамбли, усиливает роль оркестра. Партитура «Князя-невидимки» написана для полного парного состава оркестра с трубами, благодаря чему каждая из групп инструментов приобретает самостоятельное значение.

К лучшим страницам в опере принадлежат лирические эпизо-

<sup>9</sup> «Северный вестник», 1805, ч. 6, № 4, с. 233.

<sup>10</sup> В либретто Гонзага не назван, но сохранились свидетельства современников о его участии в оформлении спектакля.

ды, связанные с участием Всеслава и Милолики. Интонационно они близки песенно-романсной культуре начала века, несомненно повлиявшей на творчество Кавоса. В арии Всеслава из первого действия порой слышатся народно-песенные обороты, хотя вообще национальный элемент выражен в «Князе-невидимке» слабо. Приводимая фраза с широкими заносами голоса на октаву вверх и стандартным ходом с доминанты на вводный тон в каденции типична для русской народной песни в городском преломлении (пример 39).

Единственный сольный вокальный номер у Милолики — ариозо в сцене перед замком из второго действия — выдержан в духе овеянного нежной грустью сентиментального романса эпохи Карамзина и раннего Жуковского (пример 40).

Последние слова Милолики повторяет, словно эхо, невидимый хор, что придает всей сцене колорит романтической таинственности.

Партия наперсницы и подруги Милолики Прияты более развита в музыкальном отношении. Это вызвано, по-видимому, тем обстоятельством, что в роли Прияты выступила одна из лучших русских певиц начала XIX столетия Черникова-Самойлова, тогда как партия княжны была поручена драматической актрисе, вызывавшей всеобщие восторги своей игрой, но не обладавшей большими вокальными данными. Подвижные, ритмически острые мелодии, лежащие в основе партии Прияты, характеризуют ее как бойкую, разбитную субретку, чему вполне соответствует и «простонародная» грубоватость ее лексики. Приведем фрагмент ее арии из первого действия, где она кокетливо отбивается от настойчивых признаний влюбленного в нее Личарды (пример 41).

Еще один сольный номер Прияты в четвертом действии, написанный в духе популярного в это время полонеза, введен отчасти для того, чтобы разрядить напряженность момента (две влюбленные пары в страхе перед настигающей их погоней), отчасти же, быть может, с целью дать талантливой певице возможность шире показать свой голос и вокальное мастерство.

Одним из лучших номеров оперы является предшествующий этой арии-полонезу дуэт Милолики и Прияты (пример 42). По характеру он близок просветленно-лирическим *Adagio* Моцарта, влияние которого отмечалось некоторыми исследователями и в музыке, и в отдельных сценических ситуациях «Князя-невидимки» (170, 149; 61, 287).

Интересно отметить, что роль первого сопрано отведена здесь не главной героине Милолике, а ее постоянной спутнице Прияте, партия которой уснащена фиоритурами и порой поднимается в довольно высокий регистр, тогда как функция второго голоса чисто сопровождающая.

Едва ли не самая развитая роль в опере у слуги Всеслава Личарды, который почти неизменно присутствует на сцене и чудесным образом разрешает все трудные и опасные положения. Но музыкальная характеристика его довольно стандартна и основывается

на традиционном наборе средств, применявшихся итальянскими композиторами в партиях баса-буффа: короткие повторяющиеся мотивы, живая острая ритмика, комическая скороговорка. Примером может служить ария Личарды, залезающего на дерево, чтобы спастись от оруженосцев Буривоя, во втором действии (пример 43).

Особенным успехом пользовался дуэт Личарды и Прияты из второго действия «Коль назначено судьбою разлучиться нам с тобою», в легкой, подвижной и чуть игривой мелодике которого можно уловить обороты, напоминающие плясовую народную песню<sup>11</sup>.

Оценивая оперу Кавоса в целом, следует признать, что, несмотря на свое несомненное профессиональное мастерство, композитору не удалось создать законченное музыкально-сценическое произведение крупного плана. Да, вероятно, предложенное ему либретто и не давало возможности достигнуть этого. Наиболее впечатляющие в драматическом отношении сцены идут совершенно без музыки (например, сцена суда над Всеславом в третьем акте и «дикая охота» Буривоя в четвертом), вместе с тем ряд моментов уходит в сторону от основного действия и введен лишь с чисто развлекательной целью. Такова балаганная сцена в третьем акте, где Личарда, превращаясь в турецкого султана, въезжает на слоне и «арапы, нимфы и амуры предшествуют ему», а затем он же принимает облик «короля диких». Вся эта галиматья сопровождается вполне ординарной по музыке балетной сюитой<sup>12</sup>.

В конце 1806 года на сцене появилась еще одна опера Кавоса в том же жанре — «Илья-богатырь» (либретто И. А. Крылова). Она также содержит множество невероятных происшествий, сказочно-фантастический элемент переплетается с комедийным, зритель ошеломляют и развлекают непрерывные сценические перемены. Однако действие «Ильи-богатыря» происходит не в какой-то неопределенной наполовину русской, наполовину европейской обстановке средневековых рыцарских повестей и романов, а в Древней Руси, обороняющейся от диких кочевников, среди действующих лиц фигурируют популярные персонажи былинного эпоса — Илья Муромец и Соловей-разбойник. Прославление русской военной доблести воспринималось зрителями как отзвук недавних сражений с Наполеоном и призыв к отваге и стойкости в защите родины от врага. Подобные мотивы звучат в опере неоднократно. Черниговский князь Владисил поет:

Я слышу голос громкой славы,  
Иду, лечу на бой кровавый.

Оканчивается опера победным хором:

Вы летите к нам, забавы,  
Радость будь во всех сердцах.

<sup>11</sup> Дуэт помещен в изд.: 95.

<sup>12</sup> В партитуре указано: «Danse turque», «Danse americaine», после чего идет общая пляска с хором. Но музыка танцев не содержит ни восточного колорита, ни тем более чего-либо напоминающего фольклор диких индейских племен.

В печати отмечалось художественное превосходство текста Крылова над литературным качеством «Русалок» Краснопольского и Шаховского<sup>13</sup>. Но, создавая «волшебную оперу» в том понимании, которое было характерно для русской художественной культуры начала XIX века, Крылов был вынужден пойти на уступки сложившимся вкусам и представлениям средней театральной публики. Либретто перегружено драматургически малооправданными сценами, рассчитанными на чисто внешний, декоративный эффект.

Постановка «Ильи-богатыря» представляла собой пышный феерический спектакль, в котором были собраны лучшие силы тогдашнего петербургского театра — не только оперного, но и драматического и балетного. По мнению некоторых свидетелей, она даже превосходила своей роскошью и изобретательностью сценических «перемен» «Князя-невидимку». Немалую долю в общий успех внесли и оперные премьеры: Самойлов — князь Владисил, Болина — его невеста болгарская княжна Всемила, Самойлова — теремная девушка Русида. Эффектным должен был быть знаменитый трагик Яковлев в роли Ильи Муромца (роль без пения). Воробьев, исполнявший партию шута Таропа, как всегда, смешил и развлекал публику своей непревзойденной комедийной игрой.

Содержание оперы вкратце сводится к следующему. Черниговский князь Владисил ждет прибытия своей невесты болгарской княжны Всемилы. Тем временем приходят печенежские послы с требованием выдать им волшебницу Зломеку, находящуюся в плену в Чернигове. Зломека любит Владисила и старается помешать его свадьбе. Оскорбленная его равнодушием, она грозит отомстить и исчезает, уплывая по огненной реке под землю. Для того, чтобы одержать победу над злыми чарами, княжеский шут Тароп должен достать из подземелья ключ от сундука, в котором хранится меч-кладенец, и вручить его Илье Муромцу. После ряда самых невероятных приключений Тароп наконец добывает ключ, но попадает в плен к Зломеке. Между тем Илья схватывает Соловья-разбойника, охраняющего сундук с мечом, и под страхом смерти заставляет его сказать, где спрятан ключ. Овладев мечом, богатырь идет к Чернигову, на который напали печенеги, и обращает их в бегство. Завершается опера всеобщим торжеством и прославлением ратных подвигов.

Партитура оперы не сохранилась, имеются только оркестровые голоса<sup>14</sup>, но знакомство с ними дает все же возможность вы-

<sup>13</sup> Журнал «Лицей» ссылался на мнение читателей, которые «хвалят слог и вкус автора» (1806, ч. 4, кн. 3, с. 134).

<sup>14</sup> Хранящийся в ЦМБ комплект оркестровых голосов представляет собой позднейший список, датированный 1823 годом. Многочисленные указания на купюры свидетельствуют о том, что в 20-х годах опера шла в сильно сокращенном виде.

сказать некоторые соображения о работе композитора. Это произведение несомненно более зрелое, чем «Князь-невидимка», вокальные формы здесь разнообразнее, более развита партия оркестра, большее место отведено хору, который выступает на протяжении оперы в общей сложности четырнадцать раз. Иногда это лишь краткие реплики, но есть и более развернутые хоровые эпизоды.

Довольно широко использован прием *recitativo accompagnato*, в котором оркестр играет изобразительную роль или подчеркивает эмоциональные состояния действующих лиц. Так написана, например, сцена Ильи в конце второго действия, где перед ним неожиданно появляется Зломека в костюме гречанки и преграждает ему путь. По знаку волшебницы «воды прорывают дорогу, по которой идет Илья, и под ногами его делается ужасный водопад». Но это не останавливает богатыря. Он валит дуб и переходит по нему через стремнину. Речитативные реплики Ильи («Ужель я должен возвратиться? Стремление вод разорвало путь мой... Нет, на добрые дела!») чередуются с короткими оркестровыми фрагментами, рисующими все, что происходит в этой сцене.

Кавос прибегает в этой опере и к столь излюбленной в то время форме мелодрамы. Дочь волшебницы Добрады, покровительствующей Владисилу, Лена, появляясь перед княжеским дворцом, рассказывает под музыку о коварных помыслах Зломеки и о том, что самый трусливый человек при дворе должен помочь достать меч-кладенец для Ильи Муромца. Ее рассказ сопровождается восхищенными репликами хора: «Какое чудное виденье, спаси от бед нас, PROVIDENЬЕ...»

Интересный пример оркестровой звукописи Кавоса — вступление ко второму действию, изображающее мрачный мир волшебницы Зломеки. Сцена представляет здесь развалины старого замка, поросшие зеленью, возле которых видны остатки полуразрушенных гробниц. Таинственные зовы медных духовых (валторны, трубы, тромбоны), трепещущие фигуры струнных, на фоне которых возникают отдельные мелодические фразы, наконец, короткое стремительное нарастание, обрывающееся на уменьшенном септаккорде *ff*, — все это создает зловещий фантастический колорит. Оркестровое вступление непосредственно переходит в речитатив Зломеки: «В сей дикой тишине волнуется лишь сердце страстно». Следующий номер (*Largo*, фа минор) представляет собой, как можно полагать, ее арию, в которой она обращается к духам ада, тут же послушно возникающим перед ней и выражающим свою готовность служить ее воле. Таким образом, сравнительно большой отрезок действия охвачен непрерывным музыкальным развитием.

Кроме оркестровых голосов сохранился автограф Кавоса с отдельной записью дуэта Русиды и Таропа из первого действия «Ильи-богатыря» — единственный известный нам вокальный номер оперы. Дуэт, идущий непосредственно вслед за начальным

хором, прославляющим «силу, красоту и младость» жениха и невесты, представляет собой забавную комическую сценку: Русида просит Таропа, чтобы он нашел для нее местечко среди толпящегося народа, откуда можно было бы хорошо видеть приезд невесты. Музыка дуэта выдержана в легком буффонном духе (пример 44).

Как и в «Князе-невидимке», в этой опере много сцен чисто дивертисментного характера, мало дающих для продвижения действия. К ним относится значительная часть третьего действия, где Тароп, брошенный Ильей в подземелье, чтобы достать там ключ от сундука с богатырским мечом, превращается в восточного властителя хана Кутанминара. Его спаивают, развлекая при этом песнями и плясками, и он готов уже подписать отказ от прежних друзей, но неожиданное появление Владисила приводит его в чувство. Центральное место в сцене занимает сюита танцев, выдержанная в обычном характере балетной музыки того времени<sup>15</sup>. В сюиту входит торжественный марш, полонез со вступительным построением типа тарантеллы, Adagio<sup>16</sup>.

Несмотря на то, что сюжет «Ильи-богатыря» отражает героические страницы русского национального прошлого и связан с образами народной эпической поэзии, в музыке оперы мы не находим никаких следов обращения к фольклорному материалу. В стилистическом отношении она столь же эклектически нейтральна, как и большинство оперных произведений Кавоса. Но в смысле разнообразия музыкальных средств, профессионального мастерства и вкуса «Илья-богатырь» превосходит другие образцы этого жанра, исключая только «Лесту, днепровскую русалку» Давыдова. Спустя уже более десяти лет после премьеры «Северный наблюдатель», отмечая достоинства крыловского либретто, не упускает повода еще раз сказать: «Музыка сочинения капельмейстера Кавоса — прекрасна»<sup>17</sup>.

В промежутке между постановками «Князя-невидимки» и «Ильи-богатыря» были написаны две одноактные комические оперы Кавоса на либретто А. А. Шаховского «Любовная почта» и «Беглец от своей невесты», явившиеся началом его длительного сотрудничества с плодовитым драматургом. Вторая из этих опер, по-видимому, не имела особого успеха<sup>18</sup>. Напротив, «Любовная почта» была встречена очень сочувственно и на длительное время стала одной из самых репертуарных русских опер. С. П. Жихарев записал после посещения спектакля: «Опера князя Шаховского „Любовная почта“ разыгрывается у нас так хорошо, что лучше не разыграли бы ее и французские актеры. Особенно Воробьев, в роли председателя, и Рахманова, в роли сугати помещицы, были бесподобны. Игра Воробьева естественна и вер-

<sup>15</sup> Танцы в фортепианном изложении опубликованы в изд.: 95, 122—131.

<sup>16</sup> В оркестровых голосах проставлен темп *Lento*.

<sup>17</sup> «Северный наблюдатель», 1817, ч. 1, № 1, с. 20.

<sup>18</sup> Сохранилась только в виде оркестровых голосов.

на, а веселость его на сцене чрезвычайно сообщительна. Пономарев и Самойлов также играли хорошо, а последний и пел отлично. Музыку на слова сочинил капельмейстер Кавос, и по всему видно, что он хотел угодить князю Шаховскому: все мотивы очень веселы, приятны и, сверх того, согласуются с словами, что редко удается слышать в операх, особенно русских» (80, 552).

Некоторые мотивы либретто Шаховского перекликаются с одной из известнейших в свое время его комедий «Полубарские затей», в которой осмеивается помещичья страсть к содержанию своих домашних «музык» и театров. Такою страстью одержим в опере помещик и председатель судебной палаты Пентюхин, который набирает самых тупых из своей дворни, чтобы составить из них оркестр и устроить серенаду юной Софье, на которой имеет намерение жениться. В свою очередь, тетка Софьи, бригадирша Ветлугина, старается всеми средствами оттянуть свадьбу, чтобы не расставаться с приданым своей племянницы. В доме Пентюхина под видом капельмейстера живет князь Брянский, который также любит Софью. С помощью своего слуги Егора, живущего у бригадириши под видом стряпчего, он использует Пентюхина в качестве «любвовой почты». Князь диктует ему письма, которые тот передает Софье будто бы от себя; Софья, посвященная в эту интригу, отвечает на них будто бы Пентюхину, а на самом деле его мнимому капельмейстеру. На основе этой путаницы возникает ряд комических ситуаций. В конце концов князь достигает своей цели, а его отказ от приданого примиряет бригадиршу с тем, что Софья выходит за него замуж.

По музыке наиболее удачны многочисленные для такой короткой одноактной оперы ансамбли: квартет князя, Пентюхина, бригадирши и Егора, дуэт князя и Пентюхина, читающих вместе письмо Софьи, трио Софьи, князя и Пентюхина, наконец — финал, в котором объединяются голоса всех действующих лиц. Центральный момент действия — сцена серенады, исполняемой музыкантами Пентюхина под окнами Софьи. Как гласит ремарка в печатном либретто, «Пентюхин церемониальным маршем ведет музыкантов-карикатур». Начинается нестройная «симфония» с рядом комических штрихов в музыке: по знаку хозяина вступают контрабасы, играющие гаммообразный пассаж *ff*, далее литавры изо всех сил ударяют несколько раз и т. п. По подсказке князя эта шумная музыка сменяется спокойной и певучей («Кантабиле, так кантабиле начнем», — соглашается Пентюхин). Князь читает письмо Софьи, которая присоединяется к нему, и в это же время два баса — Егор и Пентюхин — скороговоркой бормочут каждый о своем (пример 45).

Двум главным персонажам, Софье и князю, отведены самостоятельные сольные номера, выдержанные, однако, в довольно нейтральной лирической манере<sup>19</sup>. Любопытна также комическая

<sup>19</sup> Партии этих действующих лиц исполняли молодая певица Лебедева (урожденная Карайкина) и Самойлов.

ария Пентюхина, который учится сольфеджировать, запинаясь на ноте ля («ля, ля, ля — мудрено») <sup>20</sup>.

«Северный наблюдатель» писал в связи с одной из позднейших постановок оперы: «Желательно бы было, чтобы мы имели поболее опер, похожих на „Любовную почту“. Интриги, характеры, развязка — в ней все прекрасно. Музыка сей оперы считается одним из лучших произведений г-на Кавоса». Особенно выделяя арию Софьи «Ах! нежну сердцу можно ль не любить?», рецензент замечает: «Едва ли в сем роде можно сделать что-нибудь совершеннее» <sup>21</sup>.

Поставив в течение двух лет (1805—1806) четыре свои оперы, Кавос на некоторое время отходит от интенсивной работы над оперным жанром. На конец 1810-х годов приходится ряд новых постановок русских и иностранных опер, осуществленных под его руководством. Много внимания уделял Кавос педагогической деятельности в театральном училище и других учебных заведениях, с которыми он был связан. Под его руководством готовились спектакли молодежной труппы, еженедельно выступавшей на сцене так называемого Нового театра, а иногда ему приходилось сочинять для них музыку.

В это же время Кавос привлекается к музыкальному оформлению балетных постановок Ш. Дидло (в 1808 году — «Зефир и Флора», в 1809 году — «Амур и Психея»). В обоих случаях на афише стояло имя Кавоса как автора музыки. Независимо от того, были ли это оригинальные творческие работы или только «аранжементы» уже имевшегося музыкального материала, выполнение всех требований деспотичного хореографа являлось делом хлопотливым и трудоемким.

В 1808 году Кавос решил поставить одну из своих ранних французских опер «Три брата-горбуна» силами русских артистов. В главных ролях выступили супруги Самойловы, и П. Н. Арапов даже утверждает, что опера была специально для них написана (7, 184). На самом деле музыка ее первоначальной версии не претерпела никаких изменений. В партитуре кое-где над французским текстом надписан русский перевод, в основном же он, вероятно, вписывался прямо в партии отдельных исполнителей. Легкая, непринужденно веселая музыка оперы вполне отвечает ее фарсовому сюжету. Несложная комедийная интрига сводится к тому, как двое молодых влюбленных, Изур и Лелия, которую хотят выдать замуж за одного из горбунов, путем ряда хитростей и обманов достигают своей цели.

В мае 1812 года силами молодежной труппы была осуществлена постановка оперы Кавоса «Казак-стихотворец» (либретто Шаховского). Ее герой — украинский народный поэт Семен Климовский, автор ряда песен, получивших широкое распространение в городском быту XVIII и начала XIX века. В пьесе Шахов-

<sup>20</sup> Исполнитель роли Я. С. Воробьев.

<sup>21</sup> «Северный наблюдатель», 1817, ч. 2, № 14, с. 19—20.



ского он представлен отважным воином, участником Полтавской битвы 1709 года. Когда опера появилась на сцене, уже было известно о готовящемся вторжении Наполеона в Россию и страна собирала силы для отпора противнику. Это придавало спектаклю патриотическую направленность, хотя и выраженную в легком комедийном плане.

Сюжет оперы очень прост и почти анекдотичен. Возвращаясь после своих воинских подвигов в родное село, где все считают его погибшим, Климовский узнает, что руки его любимой девушки Маруси добывается тысяцкий Прудюс и она согласна выйти за него замуж, чтобы поддержать бедную мать, не имеющую средств к существованию. Появляющийся инкогнито в солдатском мундире князь, капитан гвардии, интересуется судьбой денег, присланных для распределения между казаками. Выясняется, что Прудюс присвоил их себе. Он кается в своем проступке и вымаливает прощение, но от Маруси ему приходится отказаться. Готовится ее свадьба с Климовским. Князь сообщает, что царь хочет видеть храброго казака, сочиняющего песни. Опера оканчивается ансамблем, прославляющим царя — защитника своих подданных. О верности царю говорится и в других местах, что придает всему произведению казенно-монархический привкус.

Незамысловатая музыка «Казака-стихотворца» основана на украинских народных песнях, большая часть которых заимствована Кавосом из второго, дополненного издания «Собрания народных русских песен» Львова — Прача<sup>22</sup>. При поднятии занавеса Мария поет грустную песню Климовского «Їхав козак за Дувана Кавосом из второго, дополненного издания «Собрания гостей к себе на свадьбу, поет «на голос» песни «Ой, послала мене мати зеленого жита жати» (в другом варианте «Вышли в поле косари»), энергичная, четко ритмованная мелодия которой должна, видимо, характеризовать удалство и мужество отважного казака. В основу дуэта Маруси и Прудюса, тщетно пытающегося отговорить ее от замужества с Климовским, положена плясовая песня «На бережку у ставка», что придает этой сцене веселый комический характер.

Музыкальные номера очень кратки и написаны в куплетной или простой двух- и трехчастной форме. Народные мелодии, положенные в основу большинства из них, сопровождаются очень простым по фактуре аккомпанементом и не подвергаются развитию. Примером может служить песня Маруси (пример 46).

Наряду с украинской народной песней в «Казаке-стихотворце» есть и другой мелодический материал. Денщик князя Демин поет удалую солдатскую песню «Знают турки нас и шведы» «на голос» Преображенского марша<sup>23</sup>, вызывавшего исторические ассоциации, связанные со временем действия пьесы.

<sup>22</sup> В этом издании, вышедшем в свет в 1806 году, к имевшимся в первом издании шести украинским песням прибавлено еще десять.

<sup>23</sup> В партии Демина есть еще одна песня с музыкой маршевого склада — «Храбрые казаки, в деле удалыцы».

Пруднус и его подручный писарь Грицко, уличенные в мошенничестве, поют дуэт на тему типично мазурочного склада (пример 47).

В «Казаке-стихотворце» Кавос впервые так близко соприкоснулся с фольклорным материалом. Продолжением этой линии оказался ряд патриотических спектаклей 1812—1815 годов, непосредственно связанных с событиями Отечественной войны. Музыку к подобным постановкам Кавос писал самостоятельно или в сотрудничестве с другими авторами. 30 августа 1812 года был поставлен его балет «Ополчение, или Любовь к отечеству» со вставными ариями, хорами и разговорными сценами. Содержание балета, насколько можно судить по сохранившимся материалам, сводилось к проводам крестьянина-ополченца, его прощанию с родными и односельчанами. Но драматургическая фабула развития очень слабо. Главное заключалось в жанровых сценах и плясках, построенных в значительной своей части на народно-песенном тематизме. В оркестровом вступлении широко разрабатывается мелодия одной из любимых в городском быту песен «Ивушка», сольный танец героя балета построен на напеве плясовой песни «Возле речки, возле мосту». Иногда Кавос находит удачные средства для того, чтобы передать звучание народных инструментов. В этом отношении интересен плясовой эпизод, в котором верхний голос исполняется флажолетом (предшественник флейты пикколо), имитирующим сопель или свистульку, а струнные *pizzicato* воспроизводят «треньканье» на балалайке (пример 48).

Песенные интонации слышатся и в арии «Милый мой сердечный друг, приходи почаще в луг», которую исполняла в спектакле Самойлова. Однако мелодические обороты народного склада растворяются далее в безликих трафаретных пассажах, дававших знаменитой певице возможность блеснуть своим вокальным мастерством. Напечатанная тогда же в виде самостоятельного издания<sup>24</sup>, эта ария стала широко популярной и часто исполнялась в концертах.

Завершается балет хором «Победа, победа русскому оружию» из оперы «Илья-богатырь», вызывавшим, по свидетельству мемуаристов, особый энтузиазм зрительного зала<sup>25</sup>.

В последующие годы Кавосом было написано еще несколько произведений подобного же рода: «Праздник в стане союзных армий» (1813) с включением известной песни Д. Кашина «Защит-

<sup>24</sup> Наряду с некоторыми песнями и ариями из других патриотических композиций Кавоса, относящихся к периоду Отечественной войны, она была перепечатана в «Музыкальном альбоме на 1831 год».

<sup>25</sup> В либретто оперы, изданном в 1807 году вскоре после премьеры, этих слов нет. Возможно, они были введены в оперу позже и в воспоминаниях современников остались неразрывно связаны с ней. В партитуре балета, являющейся, по-видимому, автографом Кавоса (хранится в ЦМБ), указано: «Choeur d'Illa Bogatyr avec quoi finit le Balett», но сам хор не приводится. Не выписаны и еще некоторые номера. Это дает основание предполагать, что в сочинении музыки балета кроме Кавоса принимали участие и другие лица.

никам Петрова града», «Казак в Лондоне» (1813), «Торжество России, или Русские в Париже» (1814). Музыка их не содержит принципиально нового по сравнению с первым патриотическим балетом Кавоса и состоит из чередования плясок, маршей и куплетов, в которых использован не только русский, но и инациональный фольклор (например, французские танцы в «Торжестве России»). При этом все более отчетливо выступает реакционно-монархическая тенденция. В партитуры балетов включены роялистская песня «Vive Henri IV», ставшая официальным гимном Франции после восстановления власти Бурбонов, и английский государственный гимн «God save the King», которые должны были символизировать победу монархического начала над идеями революции.

Не представляет сколько-нибудь значительного художественного интереса и водевиль «Возвращение ополчения» (текст П. Н. Приклонского), поставленный в начале 1815 года. Пьеса не выдвигает никаких социальных проблем, содержание ее сводится к встрече возвращающихся после длительного похода ополченцев, которых благоденствующие крестьяне приветствуют веселыми песнями и плясками. В музыке Кавоса частично использованы подлинные народные напевы, но преобладают ура-патриотические по содержанию куплеты маршевого или плясового характера в простом и незамысловатом изложении.

Под впечатлением событий недавно окончившейся войны написана также опера «Иван Сусанин»<sup>26</sup>. Параллель между борьбой против польско-шведской интервенции в начале XVII века и всенародным отпором нашествию наполеоновских полчищ была вполне естественной, но автор либретто Шаховской придал сюжету реакционную трактовку, истолковав его в духе официальной монархической идеологии. Вразрез с исторической действительностью Сусанин в опере Шаховского — Кавоса остается живым благодаря вовремя поспевающему отряду русских войск, что приводит к неизбежному снижению его образа. Пафос народного героизма подменяется морализующей идеей, выраженной в словах куплетов, приобретающих значение словесного и музыкального «лейтмотива» (пример 49).

Мелодия куплетов, по своему характеру напоминающая отчасти солдатские, отчасти плясовые народные напевы, проходит в опере трижды: в трио Сусанина, его дочери Маши и ее жениха Матвея (первое действие), в сцене Сусанина с поляками (финал того же действия) и в заключение всей оперы. По существу она служит основной характеристикой Сусанина, так как либреттист и композитор не уделили ему ни одного сольного номера, и он выступает только в ансамблевых сценах.

В драматургической структуре «Ивана Сусанина» легко обна-

---

<sup>26</sup> Премьера состоялась 19 октября 1815 года. В заглавной роли выступил П. В. Злов, в спектакле участвовали также В. М. Самойлов, С. В. Самойлова и А. Я. Воробьева.

ружить влияние французской «оперы спасения». Особенно близкие ассоциации вызывает опера Кавоса со знаменитым «Водовозом» Керубини и сам Сусанин во многом напоминает добродетельного, преданного своим господам Микели.

Большая патриотическая тема оказалась в значительной мере сведена к семейной драме с окончанием почти водевильного характера. Действие происходит все время в избе Сусанина или поблизости от нее. Оба акта оперы построены аналогично: в первой половине каждого из них показаны отношения в семье Сусанина — взаимная любовь и привязанность, почтение к отцу, готовность постоять друг за друга. Драматические события разгрызаются в больших, развернутых финалах. В финале первого действия Сусанин уходит с гетманским отрядом, требующим, чтобы он показал путь к местонахождению Романова, и одновременно посылает Матвея предупредить царя о грозящей ему опасности. Финал второго действия начинается с появления Сусанина вместе с поляками, которых он, прокружив всю ночь по лесу, снова приводит к своему дому. Разъяренные поляки, видя обман, набрасываются на Сусанина, чтобы убить его, но звуки набата возвещают о приближении русских воинов и враги в панике молят о пощаде.

Что касается музыки Кавоса, то она, как справедливо замечает А. А. Гозенпуд, «неизмеримо выше текста; именно она и определила сравнительно долгую сценическую жизнь оперы» (56, 367).

«Иван Сусанин» выделяется в творчестве Кавоса серьезностью отношения к стоявшей перед композитором задаче, стремлением проникнуть в строй русской народной песни. Среди эпизодов, построенных на использовании подлинных народных напевов, особенно примечателен открывающий оперу хор «Не бушуйте, ветры буйные». Мелодия песни с тем же словесным зачином<sup>27</sup> получает широкую полифоническую разработку, причем композитор берет только ее начальный мелодический оборот и развивает его с помощью различных имитационных средств. Основная четырехтактовая фраза излагается сначала сопрано, затем альтами, в то время как тенора и басы образуют противосложение, далее расстояние между голосами сокращается, возникает стретта, приводящая к гармоническому уплотнению фактуры (пример 50).

На стреттном принципе основаны и дальнейшие проведения темы, причем последовательность вступления голосов постоянно варьируется, частично изменяется и мелодический рисунок, полифоническое изложение сменяется аккордово-гармоническим. Это сопровождается постепенным динамическим нарастанием звучности, вновь затухающей в конце. Интересные штрихи есть в партии оркестра: например, имитирующая рожечные наигрыши фраза кларнета, которая образует краткое вступление и заключение,

---

<sup>27</sup> Воспользовавшись только поэтическим зачином песни, Шаховской создал собственный текст в народном духе.

или гаммообразные пассажи струнных, создающие изобразительный фон к словам хора.

Такая развитая полифоническая обработка народно-песенной темы была явлением едва ли не уникальным для русской оперы начала XIX века. Драматургически этот хор служит своего рода прологом к разыгрывающимся на сцене событиям. Образ бурной, беспокойной осенней природы ассоциируется с пронесшимися над страной бурями и грозами. Однако народно-хоровая линия не получает продолжения в опере: хор выступает лишь иногда с короткими репликами. Так, ария Матвея, приносящего весть об освобождении Москвы князем Пожарским, основанная на мелодии свадебной песни «Ах, жарко в тереме свечи горят», сопровождается хоровым припевом (пример 51).

Приведенными примерами, к которым можно еще прибавить дуэт Маши и Матвея «Ах, тебя на свете белом, кажется, милее нет» на тему городской песни-романса «Чем тебя я огорчила», исчерпываются фольклорные цитаты, включенные в музыкальную ткань «Ивана Сусанина».

Второй акт начинается поэтической картиной утреннего расвета. Довольно пространное оркестровое вступление построено на теме пасторального характера, впрочем лишенной характерно русских черт и напоминающей скорее излюбленные в XVIII — начале XIX века французские пасторали. Эта идиллия служит контрастом к драматизму сценической ситуации.

В первой половине действия Маша и ее малолетний брат Алексей, думая, что Сусанин и Матвей убиты поляками, оплакивают своих близких и собственную горькую судьбу. Кульминацией всей этой сцены является сентиментальный дуэт «Горько с милым расставаться, сиротинками остаться, хлеба по миру просить».

Финал, как и в первом действии, вносит перелом. Мастерство создания больших финалов, становящихся узлами драматического действия, отмечалось уже в первой русской опере Кавоса «Князь-невидимка»<sup>28</sup>. В «Иване Сусанине» они приобретают особое значение, поскольку в них сосредоточивается вся событийная сторона и раскрывается героическая сущность образа Сусанина. Ярко и выразительно звучат его полные достоинства и бесстрашия реплики в ответ на угрозы врагов. Широкие, ритмически размеренные ходы мелодии по аккордовым ступеням, скачки на большие интервалы передают мужественную решимость и отвагу крестьянина-патриота.

Увертюра к «Сусанину», в значительной степени основанная на тематическом материале оперы, подготавливает слушателя к восприятию драматических событий. Во вступительном Largo сопоставляются три элемента: тревожные синкопированные аккорды, звучащие затем в финале второго действия, полифонически излагаемая тема скорбного дуэта Маши и Алексея и народная

---

<sup>28</sup> Р. Зотов характеризует финал первого действия в этой опере словом *grandioso* (82, 5).

мелодия арии Матвея с хором «Слава богу милосердному», возвещающая о победе над врагом (пример 52).

В Allegro бурная, взволнованная тема главной партии сопоставляется с мелодией куплетов «Пусть злодей страшится», которой завершается вся увертюра.

Несмотря на свои драматургические недостатки и неровность музыкального материала, «Иван Сусанин» был значительным явлением в жизни русского оперного театра начала XIX века. Если утверждение некоторых музыкальных писателей прошлого столетия о том, что, создав эту оперу, Кавос «заслужил имя народного композитора» (129, 64), было очевидным преувеличением, то он бесспорно сумел подняться в ней над уровнем многих патристических сочинений периода Отечественной войны — как собственных, так и написанных другими композиторами.

В последующие годы Кавос не создал ничего значительного в оперном жанре, занимаясь преимущественно переработкой сочинений иностранных авторов, написанием вставных номеров к операм и водевилям, исполнявшимся русскими артистами. Возобновляется его сотрудничество с Дидло, который после пятилетнего пребывания в Лондоне вновь возвращается в Россию в 1816 году и осуществляет на петербургской сцене свои лучшие, наиболее зрелые хореографические работы.

Успех, сопутствовавший постановкам первых русских опер Кавоса, часто изменяет ему в эти годы. Для открытия восстановленного после пожара Большого театра в Петербурге им был написан аллегорический пролог «Аполлон и Паллада на севере» (1818). П. Н. Арапов замечает по этому поводу: «Представленный пролог не имел никакого успеха и сопровожден был шиканьем» (7, 262).

Весьма ordinarily музыка оперы Кавоса «Вавилонские развалины, или Торжество и падение Гиафара Бермесиды» на сюжет из истории абасидского (багдадского) халифата. Это был пышный, великолепно оформленный спектакль<sup>29</sup>. Публику могли привлечь занимательная авантюрная фабула, экзотические картины арабского Востока, прекрасное исполнение главных партий (Злов, супруги Самойловы, Семенова-младшая), увлекательные балетные сцены Дидло, но сценическая жизнь оперы оказалась недолгой.

Менее чем через три недели после премьеры «Вавилонских развалин» появилась на сцене русская сказочная опера «Добрыня Никитич, или Страшный замок», авторами которой были названы Кавос и Антолини. Музыка представляла собой род пастиччо с заимствованиями из произведений как современных авторов, так и уже ушедших из жизни композиторов. Доля участия Кавоса в этом предприятии очень невелика. Наскоро состряпанная опера с неуклюжим либретто, повторявшим знакомые обра-

---

<sup>29</sup> Декорации были написаны Каноппи совместно с Мартыновым и Кондратьевым. Премьера состоялась 6 ноября 1818 года.

зы и ситуации, не могла вызвать к себе интереса. Как сообщает Арапов, «успеха она решительно не имела, даже не удостоилась повторения» (7, 271).

«Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича», поставленная в 1822 году, оказалась последней оперой Кавоса. В сюжетном отношении она примыкает к типу «волшебной оперы», сложившемуся еще в 1800-х годах. Но, несмотря на стремление авторов<sup>30</sup> «осерьезить» этот жанр, их попытка создать большую романтико-фантастическую оперу явно не удалась. Сочетание волшебного, сказочного начала с патриотическим мотивом защиты родины от врага в какой-то степени сближает либретто «Жар-птицы» с «Ильей-богатырем». Можно обнаружить отдельные конкретные параллели между этими двумя произведениями: русскому элементу противопоставлен восточный (сюжетно, но не музыкально), добрые и злые волшебники руководят поступками действующих лиц и определяют исход их судьбы.

Либретто оперы не сохранилось, но ее драматургическую фабулу легко восстановить по партитуре и суфлерскому экземпляру<sup>31</sup>. Некогда могучее и цветущее государство славянского царя Бранислава подвергается жестоким набегам и опустошениям. Царевич Левсил решает, что он должен вернуть своей стране былую славу, и отправляется в путь для свершения подвига. Встречающаяся ему добрая волшебница Световида повелевает своему подручному Асмодею быть его спутником. Преодолевая всевозможные опасности, царевич достигает владений восточной княжны Зораиды, стерегущей жар-птицу. Пораженный ее красотой, Левсил загорается страстью к ней, княжна, которая давно ждала прихода витязя, также отвечает ему горячим чувством. У Левсила есть соперник князь Багарам. Между ними происходит поединок, в котором побеждает царевич, и Зораида ведет его в сказочную рошу, где обитает жар-птица. Ему удается схватить зловещую птицу, принесшую славянскому народу столько бедствий своими налетами. Но Зораида должна погибнуть вместе с жар-птицей. Левсил в отчаянии от того, что навсегда потерял пленившую его красавицу, однако свой долг перед страной он выполнил. Опера завершается торжественной встречей царевича на родине. Все приветствуют и славят героя-избавителя.

«Жар-птица» была поставлена в роскошном оформлении, с большим количеством действующих лиц (значительная часть их — непоющие персонажи), с обилием эффектных массовых сцен. В главных ролях выступили артисты, являвшиеся украшением русской оперной труппы: Левсил — Г. Ф. Климовский, Багарам — В. М. Самойлов, Световида — Е. С. Сандунова, Зораи-

<sup>30</sup> Авторство либретто приписывалось поэту Н. М. Языкову. Но в действительности, как установлено А. А. Гозенпудом, текст был написан певцом и режиссером русской оперы М. Лебедевым, поставившим «Жар-птицу» в свой бенедикс. Исследователь выясняет также литературные источники либретто (56, 306).

<sup>31</sup> На этот источник впервые указал А. А. Гозенпуд (56, 306).

да — Н. С. Семенова. Но все это не могло принести успеха опере. Причина холодного приема ее публикой отчасти в том, что самый жанр «волшебной оперы», как он сложился в начале века, уже пережил себя и не мог удовлетворять новым эстетическим запросам 20-х годов. Кроме того, известное внутреннее противоречие было заложено в трактовке сказочного сюжета либреттистом и композитором. В «Жар-птице» нет того простодушного юмора, который позволял зрителям мириться со всеми нелепостями «Русалок» или «Князя-невидимки». Единственный комический персонаж этой оперы Асмодей (эту роль исполнял постановщик и автор либретто Лебедев) до некоторой степени напоминает Тарабара, но, по существу, это эпизодический персонаж. У него всего один музыкальный номер — куплеты, в которых осмеивается бутафорская фантастика опер сказочно-фантастического типа (пример 53).

Образу царевича Левсила приданы героические черты, носящие, однако, чисто внешний риторический характер. Его партия в большей своей части основана на стандартных оборотах воинственно-фанфарного характера и перегружена бравурными виртуозными пассажами.

Более выразительна другая ария Левсила, выражающая его горе при виде гибнущей Зораиды (пример 54). В мелодику этой арии, как верно замечает А. С. Рабинович, «удачно влиты интонации расцветающего русского романса пушкинской поры» (170, 149)<sup>32</sup>.

Но отдельные удачи не спасают целого. Не менее трафаретны хоры, прославляющие мудрость доброго царя и его заботу о подданных, или идиллические картины утех и наслаждений в волшебном крае восточной княжны. Что касается балетных сцен «Жар-птицы», то музыка их принадлежит не Кавосу, а Антонолини<sup>33</sup>.

Прожив еще восемнадцать лет после постановки этой оперы<sup>34</sup>, Кавос не обращался к более или менее крупным творческим задачам. Он продолжал интенсивно работать как руководитель русской, а с 1828 года также итальянской оперной труппы, выполняя многочисленные задания по «аранжировке» произведений, ставившихся на петербургской сцене, иногда писал сравнительно небольшие и малозначительные пьесы «на случай», но не брался за сочинение опер.

Видимо, маститый и окруженный почетом маэстро понимал, что его время прошло: требования к искусству изменялись, повсюду, в том числе и в музыке, выдвигались молодые творческие силы. Кавос отнюдь не относился враждебно к этому нарождавшемуся новому, о чем свидетельствует хотя бы его благожелательная позиция в вопросе о постановке глинкинского «Сусани

<sup>32</sup> Цитируемая ария полностью опубликована в изд.: 95, 144—146.

<sup>33</sup> В партитуре после сцены поединка Левсила и Багарамы обозначено: «Хор де балет Антонолини».

<sup>34</sup> Умер 28 апреля 1840 года.



на». Но сам он не чувствовал себя в состоянии внутренне перестроиться и пересмотреть свои творческие принципы. Недостатки его опер все явственнее начинали ощущаться наиболее передовой и просвещенной частью публики.

Для объективной и непредубежденной оценки того вклада, который был внесен Кавосом в развитие русского оперного театра, нужно представить себе состояние последнего в тот момент, когда молодому итальянскому композитору было доверено музыкальное руководство им. Самостоятельной оперной труппы не существовало, были отдельные талантливые певцы, соединявшие хорошие вокальные данные с актерским дарованием, но их не хватало для создания полноценного ансамбля. Надо было воспитать артистов, которым были бы по силам трудные и ответственные партии как отечественного, так и зарубежного оперного репертуара, привить им необходимые для этого знания и навыки. Наконец, и самый репертуар требовал серьезного обновления.

Доля участия Кавоса в решении всех этих задач весьма значительна. Он сумел поднять отечественную оперу на новую ступень, повысить ее роль в культурной жизни русского общества. Для этого нужна была настоящая заинтересованность, преданность своему делу. А. С. Рабинович с полным основанием писал о Кавосе: «Он был в России не равнодушным гастролером, как Арайя, а подлинным гражданином своей новой родины, усердным строителем ее художественной культуры» (170, 148).

Степан Иванович Давыдов — один из талантливейших русских композиторов начала XIX века. Связанный преимущественно с театром, он был хорошо известен современникам как автор различных по жанру музыкально-сценических произведений (опера, балет, музыка к трагедии, дивертисмент), имевших большой успех у публики. Но посмертная судьба его творчества сложилась далеко не так счастливо. Пожалуй, никто из русских композиторов того времени не был так основательно забыт, как Давыдов. В дореволюционных исторических обзорах русской музыки его имя лишь бегло упоминалось и притом часто с уничтожающе резкой критической оценкой.

Только в конце 30-х годов нашего столетия Давыдов был заново открыт советскими музыковедами и прежде всего А. С. Рабиновичем. В написанной тогда же, но появившейся в свет почти десятилетием позже книге «Русская опера до Глинки» этот ученый писал: «Давыдов — настоящий полновесный талант, законченный и смелый мастер». Вместе с тем Рабинович отмечал, что из-за неблагоприятных условий, в которые был поставлен Давыдов, ему не удалось полностью раскрыть свои творческие возможности и нередко приходилось размениваться на мелочи, в результате чего «человек, который мог бы в свое время прославить русскую музыку и стать ее центром, прошел по ней почти бесследно» (170, 143). Отрывки из произведений Давыдова, напечатанные в приложении к этой книге, а также во втором томе хрестоматии «История русской музыки в нотных образцах» (М. — Л., 1949; 2-е изд. М., 1969), полностью подтверждали суждение о нем как о высокоодаренном художнике, внесшем интересный и ценный вклад в отечественное музыкальное искусство доглинкинского периода.

В 1977 году была издана книга Л. А. Федоровской «Композитор Степан Давыдов». Ее автору удалось на основе тщательного изучения архивного материала (к сожалению, неполного и отрывочного) установить основные вехи жизненного и творческого пути композитора, внести ясность в вопрос о принадлежности ему некоторых «спорных» произведений, осветить историю их создания и дальнейшей жизни на концертной эстраде или театральных подмостках.

Труды этих и некоторых других ученых позволили объективно и справедливо оценить значение Давыдова в русской музыке и отвести ему должное место среди тех, кто своим скромным и часто незамечаемым трудом подготавливал ее высочайший расцвет в 30-х и 40-х годах, связанный с именем Глинки.

Первая четверть XIX века, в пределах которой протекал творческий путь композитора, отличается в русской художественной культуре обилием стилистических течений, вступающих в сложные, порой противоречивые соотношения между собой: элементы классицизма, сентиментализма и романтизма совмещались даже в произведениях одного художника. Этим объясняется и известная пестрота и разноплановость давыдовского творчества. Воспитанный на образцах классической музыки XVIII века, Давыдов несомненно испытал сильное влияние сентиментализма, а кое-где у него ощущаются веяния прорастающего романтизма. В очень большой степени его музыка связана с бытовыми жанрами и сферой бытующих интонаций. Достигнуть подлинного высокого стилистического единства и синтеза всех этих элементов ему не удалось, как, впрочем, и никому другому из русских музыкантов того времени.

Степан Иванович Давыдов принадлежал к числу даровитых выходцев с Украины, обогативших разные области русского искусства в XVIII и начале XIX века. Он родился 1 января 1777 года в семье мелкопоместных черниговских дворян, в девятилетнем возрасте был зачислен в Придворную певческую капеллу в Петербурге, где получил свое музыкальное образование<sup>1</sup>. Известно, что в течение нескольких лет он занимался под руководством Дж. Сартти. Но было ли это во время его обучения в капелле или позже — не установлено.

Композиторское дарование Давыдова проявилось очень рано. Уже в возрасте тринадцати-четырнадцати лет им были написаны первые хоровые сочинения на духовные тексты. А в двадцатилетнем возрасте он стал капельмейстером Придворной капеллы, сменив на этом посту Д. С. Бортиянского, назначенного в 1797 году ее управляющим. Надо полагать, что большая часть духовных композиций Давыдова была связана с его работой в придворном хоре и, следовательно, написана именно в эти годы.

В конце XIX века было дважды издано собрание духовных песнопений Давыдова<sup>2</sup>. Оба издания идентичны по составу. Они включают десять четырехголосных концертов, три двухорных концерта, четырехголосную литургию, а также трио с хором «Исполла эти деспота» и молитву богородице «Предстательство христиан непостыдное».

<sup>1</sup> Документы, касающиеся обучения Давыдова в Придворной капелле, приводит Л. А. Федоровская (207, 7—9).

<sup>2</sup> Сочинения Степана Давыдова. Собрание трехголосных, четырехголосных и двухорных молитвенных песнопений с переложением на фортепиано. Москва у Мейкова, комиссионера Императорской придворной певческой капеллы. Цензурное разрешение 20 июля 1879 года; Полное собрание духовных музыкальных сочинений С. И. Давыдова. М., изд-во П. Юргенсона, 1890.

Указанные издания не исчерпывают всего созданного Давыдовым в этой области его творчества. Так, в них не вошли два четырехголосных и два двухорных концерта, указанные в рукописном «Каталоге певческой ноты», датированном началом 1793 года<sup>3</sup>. Местонахождение этих концертов в настоящее время неизвестно.

Духовные сочинения Давыдова свидетельствуют не только о достаточно свободном владении техникой хорового письма, но также и о не вполне определившейся творческой личности композитора. Еще заметно ощущается влияние его учителей и тех образцов, на которые мог ориентироваться молодой начинающий автор, обучаясь у Сарти. Большая часть его хоровых концертов выдержана в пышном, торжественно репрезентативном стиле, характерном для монументальных парадных композиций итальянского мастера, но мало соответствовавшем индивидуальному складу дарования самого Давыдова.

О зависимости от Сарти говорит уже такой внешний момент, как выбор тональностей. Из десяти четырехголосных шесть («Тебе бога хвалим», «Хвалите господа с небес», «Слава в вышних богу», «Исповемся тебе господи», «Воспойте господа песнь новую», «Высшую небес») и один двухорный концерт Давыдова («Слава в вышних богу») написаны в ре мажоре — тональности, к которой особенно охотно прибегал Сарти в своих грандиозных по звучанию оркестрово-хоровых фресках ораториального типа, создававшихся по различным торжественным поводам.

Для этой группы давыдовских концертов характерны общий восторженно-хвалебный тон, обилие восклицательных или фанфарных оборотов, пространных «юбилейных» с длительными распевами отдельных слогов текста. Примером может служить начало концерта «Хвалите господа с небес» (пример 55).

Форма концертов Давыдова в целом стандартна, представляя собой трехчастность с быстрыми или умеренно быстрыми крайними и медленной средней частью. Фактура сплошь аккордово-гармоническая с очень скупо используемыми элементами имитации. Фугированное изложение, довольно часто встречающееся в заключительных частях концертов Бортиянского, применяется Давыдовым только как исключение. Едва ли не единственный пример развернутого фугированного построения в его хоровых композициях — заключительный раздел двухорного концерта «Господи, кто обитает в сердце твоём» со стреттным проведением темы обоими хорами в коде.

Наиболее привлекательны средние разделы концертов Давыдова, в которых яснее проглядывает его собственное лицо лирика, тяготеющего по преимуществу к мягким, меланхолическим настроениям. Нередко в этих частях слышатся интонации, близкие городской народной песне чувствительно романского типа. Например, в *Adagio* концерта «Обновляйся, новый Иерусалиме»,

<sup>3</sup> ГЦММК, ф. 283, № 25.

построенном на выразительном диалоге баса и верхних голосов, можно ощутить мелодическую близость к популярной в городском быту песне «Когда я на почте служил ямщиком» (пример 56) <sup>4</sup>.

С начала XIX века интересы композитора перемещаются в сферу театральной музыки, с которой была связана вся его дальнейшая творческая деятельность. С 1 мая 1800 года Давыдов был зачислен на службу в театральную дирекцию, сменив незадолго до этого умершего Е. И. Фомина <sup>5</sup>.

Первыми более или менее крупными его творческими работами для театра были два балета — «Увенчанная благодать» и «Жертвоприношение благодарности». Оба спектакля поставлены И. И. Вальберхом в духе торжественных аллегорических прологов, обращенных к царствующей персоне. Традиция таких представлений сложилась в русском придворном театре еще в первой половине XVIII века. Танцевальные эпизоды чередовались с хорами, слова которых были написаны известным в свое время драматургом А. И. Клушиным, назначенным в 1801 году на должность театрального цензора и режиссера русской труппы.

Поводом для сочинения первого из названных балетов послужила коронация нового императора Александра I. Однако во время самих коронационных торжеств, проходивших по традиции в Москве, он, по-видимому, не исполнялся. Постановка балета состоялась в Петербурге 25 сентября 1801 года вскоре после отмены шестимесячного траура, объявленного в связи со смертью Павла I <sup>6</sup>. Судя по отзывам современников, спектакль, данный в роскошном оформлении П. Гонзаги, имел успех у публики.

Второй балет Вальберха и Давыдова был поставлен на сцене Большого (Каменного) петербургского театра 30 августа 1802 года по случаю тезоименитства Александра I. В отличие от парадного первого спектакля, балет «Жертвоприношение благодарности» носит характер идиллической пасторали. На цветущей долине перед храмом Аполлона — покровителя искусств — юноши и девушки с песнями и плясками украшают цветами жертвенник. Неожиданно появляется фигура бегущего пастуха, который возвращается из далеких странствий (эту роль исполнял сам Вальберх). Ему нечего принести в жертву богу солнца, и он жертвует собственное сердце. Символика сюжета была достаточно яс-

---

<sup>4</sup> Л. А. Федоровская отмечает сходство этого Adagio с песней «Вот мчится тройка почтовая» (207, 32).

<sup>5</sup> Документы, касающиеся службы Давыдова в театральной дирекции, обнаруженные К. А. Вертковым, впервые опубликованы в книге А. С. Рабиновича (170, 163—164).

<sup>6</sup> В некоторых источниках («Журнал театральный» А. В. Каратыгина, «Летопись русского театра» П. Н. Арапова) этот балет ошибочно называется «Гений благодати». Однако последнее название в действительности принадлежит другому произведению того же жанра, об авторах и постановщиках которого мы не располагаем точными сведениями. Подлинное заглавие спектакля, поставленного 25 сентября 1801 года, установлено А. А. Степановым на основании сохранившегося в архиве Вальберха чернового наброска его письма к директору императорских театров А. Л. Нарышкину и цитируемой нами далее дневниковой записи (см.: 28, 69—70).

ной. Завершается балет хвалебным хором на слова того же Клушина и общими радостными плясками.

Музыка балетов стилистически неоднородна. В хвалебных гимнических хорах, как справедливо заметил П. В. Грачев (60, 265), можно ощутить влияние парадных официально-торжественных композиций Сарти, хотя средства, применяемые Давыдовым, сравнительно скромны (классический парный состав оркестра без тромбонов). Обращает на себя внимание обилие фанфарных оборотов, стремительных ликующих пассажей (например, № 6 и 9 в «Увенчанной благодати» написаны в тональности ре мажор с одинаковыми начальными ходами оркестра *tutti* по ступеням тонического трезвучия, темп *Allegro con brio*). Полного представления об этих номерах получить нельзя из-за отсутствия хоровых партий<sup>7</sup>, но, по всей вероятности, они были близки по характеру праздничным хоровым концертам Давыдова на духовные тексты.

Наряду с этим мы находим и в «Увенчанной благодати», и в «Жертвоприношении благодарности» привлекательные эпизоды, отличающиеся тонкостью и изяществом письма. Танцевальные номера носят в большинстве своем ярко выраженный жанровый характер. Давыдов часто прибегает в них к ритмическим формулам на  $\frac{6}{8}$  типа фарандолы, но порой встречаются и типично русские обороты.

Первому балету предпослана довольно развернутая увертюра легкого, подвижного характера, выдержанная в классических традициях. Не выделяясь какими-либо оригинальными чертами, она свидетельствует о хорошем чувстве пропорций у композитора и о свободном владении средствами тематического развития.

Второй балет Вальберха и Давыдова разнообразнее и в сценическом, и в музыкальном отношении. В нем преобладает сдержанный, проникновенный лиризм сосредоточенно медитативного характера. Приведем подобный эпизод (№ 1) с благородной пластичной мелодией, напоминающей лирические темы Моцарта (пример 57).

Близка ему по выразительному строю и по мелодическому рисунку сцена принесения даров на алтарь Аполлона (№ 8, *Largo*, ми-бемоль мажор).

В эпизоде благодарственной молитвы пастухов простую пасторальную мелодию тепло интонирует валторна, затем кларнет, сопровождаемые только отдельными звуками скрипок *pizzicato* (пример 58).

Далее к солирующим инструментам присоединяются флейта и два гобая, возникает оживленная переключка голосов, объединяющихся в одно многоголосое целое. Завершается балет общей пляской, выражающей восторг и ликование.

Начав свою деятельность театрального композитора с сочине-

---

<sup>7</sup> Сохранились только оркестровые голоса обоих балетов без указания фамилии композитора (ЦМБ), но авторство Давыдова подтверждается дневниковыми записями Вальберха, афишами и печатными либретто.

ния музыки к двум балетам, Давыдов в дальнейшем не создал значительных произведений в этом жанре. В 1804 году был поставлен балет «Граф Кастелли, или Преступный брат» с музыкой трех композиторов: Сарти, Мартини-и-Солера и Давыдова. Один из них к тому времени уже умер, другой доживал свой век, но давно не сочинял никакой музыки. На долю Давыдова выпала роль не столько автора, сколько компилятора, создавшего род пастиччо на основе ранее написанных произведений. Такой же проходящей работой была для него музыка балета «Торжество победы», явившегося одним из патриотических откликов на события Отечественной войны 1812 года.

Более значительный вклад был внесен Давыдовым в развитие других театральных жанров: опера, трагедия на музыке, дивертисмент. С его именем неразрывно связан небывалый успех «Русалок» на русской сцене. К первой части этого оперного цикла (1803), в основе которой лежал вольный перевод популярного венского зингшпиля «Donauweibchen» («Дева Дуная»), Давыдов написал несколько вставных номеров, в третьей и четвертой частях музыка целиком принадлежала ему<sup>8</sup>.

Необходимость введения дополнительных номеров в партитуру австрийского композитора Ф. Кауэра была вызвана тем, что переводчик Н. С. Краснопольский перенес действие из окрестностей Дуная на берега Днепра, в полулегендарную эпоху Древней Руси, и музыка должна была содержать хоть какие-то намеки на «местный колорит».

Написанная Давыдовым ария царицы русалок Лесты основана на мелодии украинской народной песни «Їхав козак за Дунай»<sup>9</sup>. Широко известная во множестве обработок и транскрипций песенная мелодия приобретает здесь новые своеобразные черты. «В руках Давыдова эта простенькая песенка послужила основой для создания довольно крупной, мастерски распланированной и драматически напряженной пьесы» (170, 138). Композитор не просто гармонизирует, а творчески развивает и переосмысливает народный напев, придавая ему характер яркой патетической экспрессии. Такая свобода обращения с народно-песенным материалом присуща и многим из более поздних работ Давыдова. Кроме этого номера Давыдову принадлежат в первой части «Русалки» две арии княжеского конюшего Тарабара: «На что же так чудесить, к чему куролесить» в духе полонеза и «Младые красотки, приманка мужчин».

Третья часть «Русалки» появилась на сцене в 1805 году, когда Давыдов уже более года не находился на службе в театральной дирекции. В аттестате, выданном композитору 16 апреля 1804 года, указывается на его собственное прошение, в котором он писал, «что от беспрерывно понесенных им по его должности

<sup>8</sup> Ко второй части дополнительные номера были написаны Кавосом.

<sup>9</sup> Украинские народные напевы широко использованы и в последующих частях этой оперной тетралогии.

трудов, чувствуя слабость здоровья своего, несилен более нести службы» и просил «впредь до выздоровления уволить его из ведомства театральной дирекции» (170, 163).

Действительно ли причиной ухода Давыдова со службы было его слабое здоровье или это явилось вынужденным шагом с его стороны, сказать трудно. Но нельзя не заметить, что положение его в театре уже с осени 1803 года оказалось весьма двусмысленным, так как еще до истечения срока его контракта дирекция поспешила заключить аналогичный договор с Кавосом, который и занял после Давыдова место капельмейстера русской оперы.

К этому времени Давыдов уже успел создать себе известность и авторитет талантливого композитора и различные учреждения обратились к нему с заказами на выполнение ответственных творческих работ. Весной 1804 года им была написана кантата «Радость российских муз» на слова И. А. Дмитриевского по случаю открытия нового здания Российской академии, а годом позже гимн на закладку здания Петербургской биржи на стрелке Васильевского острова (слова И. П. Пнина)<sup>10</sup>. Тогда же создана и третья часть «Русалки», которой суждено было стать одной из вершин творчества композитора.

Либретто этой части, принадлежащее тому же Краснопольскому, мало чем отличается от двух предшествующих частей. Продолжая ту же сюжетную линию, Краснопольский легко и бездумно смешивает чудесное с обыденным, бутафорскую фантастику с вульгарным шутовством, а порой и дешевым цирковым трюкачеством. На невысоком уровне находится либретто и в отношении литературного вкуса. Но Давыдову удалось облагородить этот сюжет, опоэтизировать образы главных действующих лиц и придать им живые человеческие черты. С волнующей силой передана в музыке драма покинутой крестьянской девушки Лесты, превратившейся в могущественную повелительницу русалок, и ее прежнего возлюбленного, полоцкого князя Видостана, который, женившись на равной себе по положению, не может забыть своей первой любви. Гораздо богаче, чем в первой части, и применяемые здесь Давыдовым музыкальные средства. Укрупняя формы оперы, композитор охватывает целые большие сцены непрерывным музыкальным развитием.

Однако композитор не мог полностью преодолеть все недостатки либретто. «Русалка» оказалась произведением внутренне противоречивым, совмещающим три разных плана: волшебнo-фантастический, овеянный дыханием романтизма, реально-психологический и балаганно-шутовской. И если два первых постоянно взаимодействуют между собой и подлинное, реальное не всегда может быть отделено от сказочного вымысла, то третий воспринимается порой как что-то досадное, вторгающееся извне, разрушая поэтическое очарование фантастических картин.

---

<sup>10</sup> Авторство Давыдова в отношении этих двух сочинений установлено Федоровской (207, 53—54). Музыка их не сохранилась.



Важная роль принадлежит в опере оркестру. В партитуре «Русалки» рассыпано множество тонких тембровых находок, подчиненных определенным выразительным или изобразительно-характеристическим задачам. Присущее Давыдову мастерство оркестровой живописи особенно ярко проявилось в развернутых и сочно написанных картинах природы, причем композитор достигает впечатляющего эффекта при помощи скромных средств. Он пользуется классическим парным составом оркестра и лишь в виде исключения прибегает к особым тембрам, как, например, стеклянная гармоника в небольшом инструментальном эпизоде из первого действия, словно передающая звуки, доносящиеся из подводного царства Лесты<sup>11</sup>.

Опера начинается необычно. Довольно протяженное оркестровое вступление, заменяющее увертюру, рисует картину бури и грозы на берегу Днепра, куда приходит Видостан, влекомый вновь вспыхнувшей в нем страстью к своей прежней возлюбленной. Затем вступает хор со словами, достойными пера Третьяковского («Громы трески раздаются, дожди рекой из облак льются»), между тем как в оркестре продолжает развиваться тот же материал. И лишь при появлении Видостана вместе с неизменными его спутниками Кифаром, Останом и Тарабаром буря постепенно стихает. Вся сцена завершается светлым пасторальным эпизодом, в котором оркестр живописует тихую, ласковую природу, ожившую после дождя.

Изображение грозы и бури было одним из излюбленных сюжетов во французской комической опере XVIII столетия. Можно указать, например, на картину бури в начале четвертого действия хорошо известной в России оперы Монсиньи «Прекрасная Арсена». Но по своему масштабу и силе выражения этот и подобные ему образцы далеко уступают «грозе» из давыдовской «Русалки». Особенно примечательны цельность и единство этой сцены, создаваемые непрерывным симфоническим развитием и последовательностью тонального плана, идущего от си минора к светло и ясно звучащему ре мажору.

Лучшее в опере второе действие отмечено цельностью и выдержанностью колорита. Оно начинается большой сценой Лесты с русалками, которые поднимаются в ночной темноте со дна реки, невидимые для людей, и при бледном лунном свете свободно предаются своим играм и забавам<sup>12</sup>. Несколько тактов оркестрового вступления с плавно колышущейся фигурой струнных (вспоминается «Баркарола» Шуберта) в мягко звучащей тональности ми-бемоль мажор<sup>13</sup> обрисовывают этот типично романтический пейзаж, проникнутый настроением тишины и мечтательного покоя.

<sup>11</sup> Этот отрывок полностью приводится А. С. Рабиновичем (170, 213—220).

<sup>12</sup> Сцена полностью напечатана (95, 42—63).

<sup>13</sup> Эта тональность, закрепляющаяся за Лестой, предвосхищена в дуэте Остана и Кифара из первого действия «В водах днепровских обитает богиня милостива к нам».

За первым хором русалок следует другой, си-бемоль-мажорный, в характере баркаролы. Вступление к нему, написанное для двух кларнетов, валторны и фагота, к которым присоединяются отдельные короткие фразы флейты в высоком регистре, отличается очень мягкой и одновременно несколько холодноватой звучностью (пример 59).

Кларнет и флейта, оплетающие мелодию плавными фигурациями, звучат и в сопровождении самого хора.

Выход Лесты сопровождается торжественно-неторопливой музыкой (снова — ми-бемоль мажор) с выразительным диалогом солирующих валторны и кларнета. Однако с первых слов героини оперы («Под сенью древа здесь священна познайте, сестры, скорбь мою») характер музыки меняется. Здесь перед нами уже не величавая царица днепровских вод, а страдающая покинутая женщина, которая не в силах заглушить в себе былое чувство. Ее рассказ о своей несчастливой любви выдержан в характере драматического аккомпанированного речитатива, причем мажорная тональность сменяется минорной параллелью (опять, как и в арии из первой части «Вы к нам верность никогда не хотите сохранить», — патетический до минор), движение становится беспокойным, ритмическая пульсация учащается. В ответ на признания Лесты звучит хор русалок, утешающих свою подругу и повелительницу. Чувствительная мелодия хора и фактура, основанная на параллельном движении голосов в сексту или в терцию, приближают его к образцам бытовой музыки того времени.

Однако Леста снова вспоминает о своем долге хранительницы семейного очага. Ее беспокоит, что Видостан холоден к молодой супруге Милославе и отдаляется от нее. «С этой минуты, — произносит русалка, — начнется испытание, чтоб примирить с судьбою несчастного супруга». Композитор прибегает в этом разделе к средствам мелодрамы, которая была хорошо известна в России начала XIX века, но впервые введена Давыдовым в оперу<sup>14</sup>.

По приказанию Лесты ночная тьма рассеивается и лучи восходящего солнца освещают пробуждающуюся природу. Из сферы таинственной фантастики действие переносится в реальный человеческий мир. Рассвет передается поэтичной оркестровой картиной, на фоне которой слышен хор русалок «Солнце в путь теперь вступает, мрачна ночь здесь исчезает». Обращает на себя внимание прозрачная, кружевная оркестровая фактура, основанная на тонком сплетении самостоятельных мелодических линий у деревянных духовых и струнных. Постепенное уплотнение фактуры сопровождается нарастанием звучности, снова затихающей и исчезающей к концу. Этот эпизод, завершающий всю большую начальную сцену второго действия, может служить еще одним подтверждением незаурядного оркестрово-колористического дарования Давыдова.

<sup>14</sup> Уже вслед за Давыдовым Кавос ввел мелодраму в некоторые сцены оперы «Илья-богатырь».

Не менее примечательна и следующая затем соль-минорная ария Видостана «О места, места приятны! К вам в печали прихожу»<sup>15</sup>. Уже не раз отмечалась ассоциация с монологом Князя из пушкинской «Русалки»: «Неволью к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила». В музыке арии звучат неподдельная тоска, сожаление и раскаяние. Широко развернутая по форме, она рассчитана на певца с большими голосовыми возможностями и хорошей вокальной техникой<sup>16</sup>. Ария построена на контрастном сопоставлении элегического *Adagio* и стремительного драматического *Allegro agitato*. Особенно выразительна первая ее часть, в основу которой положена мелодия популярной в начале XIX века городской песни «Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок». Давыдов свободно развивает ее, изменяет интонационный строй напева, придавая ему подчеркнуто экспрессивный, скорбный характер<sup>17</sup>. В оркестровое сопровождение введен малоупотребительный в то время английский рожок, образующий выразительный дуэт с голосом. Вторая, взволнованно драматическая, часть арии более ординарна по материалу и лишена яркого своеобразия.

В серьезном, лирически проникновенном тоне выдержаны и остальные номера этого действия, а в арии Остана «Глас трубный к бою всех зовет», сопровождаемой фанфарными оборотами в оркестре, звучат даже героические ноты. Особенного внимания заслуживают дуэты Лесты и Видостана «Сердцу страстному не можно мщения в себе питать» и заключительное трио Лесты, Видостана и Тарабара, участники которого заключают между собой союз дружбы и верности. Крайние разделы трио *Adagio* та по *trorro*, обрамляющие более светлую и подвижную середину, принадлежат к прекраснейшим образцам мягкой, меланхолически окрашенной лирики Давыдова. Интересно отметить сходство основной мелодии этого *Adagio* с песней «Среди долины ровныя»<sup>18</sup>, которая была сочинена Давыдовым позже и получила исключительно широкую популярность в городском быту. Тема исключит в басовой партии Тарабара, сопровождаемая сопрановым подголоском, в то время как тенор в основном играет роль заполнения среднего регистра (пример 60).

<sup>15</sup> Заметим, что тональность соль минор эпизодически проходит в монологе Лесты после слов «Это Видостан!» при звуках охотничьего рога (пятитактовое построение в темпе *Andante*, интонационно напоминающее арию). Это один из примеров tonальной связи на расстоянии, создаваемой Давыдовым между удаленными эпизодами оперы.

<sup>16</sup> Композитор писал партию Видостана, по-видимому, в расчете на великолепные вокальные данные В. М. Самойлова, первого исполнителя этой партии в третьей части «Русалки».

<sup>17</sup> См. анализ арии (170, 140—141). В сборниках народных песен XVIII и начала XIX века (Трутовский, Львов — Прач, Кашин) мы этой песни не находим. Текст ее приписывался в одних случаях Н. П. Николеву, в других — А. Ф. Мерзлякову. Автором напева, по предположению Б. Л. Вольмана, мог быть А. Д. Жилин (178, 307).

<sup>18</sup> На это сходство указывали А. С. Рабинович (170, 145), П. В. Грачев (60, 279), Е. И. Канн-Новикова (96, 18).

Наиболее цельное и выдержанное по настроению второе действие оперы почти не содержит элементов дешевого комикования, отвлекающих от основной драматургической фабулы. Первое и третье действия не обладают таким внутренним единством. Наряду с выразительными эпизодами лирического или волшебнo-фантастического характера в них много грубоватых комических сцен, рассчитанных на не слишком строгий и требовательный вкус.

Главные действующие лица с их внутренней раздвоенностью и сложной борьбой чувств отодвигаются здесь на второй план, в центре внимания оказывается шутовская фигура Тарабара. В первом действии Тарабару принадлежит большая ария, в которой пародийными средствами передаются дрожь и трепет трусливого героя при виде незнакомых фантастических существ. Прообразом этого эпизода могла послужить комическая ария Фолета из «Американцев» Фомина (совпадает даже тональный план: ре минор — ре мажор). Близкая ситуация нашла впоследствии гениальное воплощение в сцене и рондо Фарлафа из второго действия «Руслана и Людмилы» Глинки. Завершается действие сценой Тарабара с русалками, принимающими вид крестьянских девушек, стирающих на реке. Пытаясь заигрывать с ними, Тарабар получает достойное наказание и оказывается осмеян. В третьем действии комический эффект производят грубоватая перебранка Тарабара с его супругой Ратимой и сцена, где по приказанию Лесты их бросают в реку, чтобы привести в чувство, а они, беспомощно барахтаясь в воде, молят о пощаде, наконец, хор фантастических чудищ с текстом, состоящим из бессмысленного набора слогов.

Все это вступает в резкое противоречие с романтической атмосферой второго акта и, в сущности, никак не продвигает развитие действия. Только в самом конце внезапный удар грома прекращает суматошную балаганную кутерьму: наступает ночь, и из речной глубины слышится хор русалок, вещающих волю богов: «Мужайся, Видостан, и не страшись, свою супругу обрести потщись, она в чертогах Лесты обитает и твоего прихода ожидает».

Сама Леста выступает в крайних действиях оперы под различными масками, скрывающими ее подлинный облик могущественной повелительницы днепровских вод и одновременно глубоко чувствующей, готовой к самопожертвованию женщины. Так, в первом действии она появляется в виде прачки с корзиной, наполненной бельем, и поет веселую задорную арию «Мы девки крестьянки приветливые, в забавах, в весельи проводим свой век»<sup>19</sup>. По музыке ария близка к оживленным плясовым народным напевам, хотя и не имеет конкретного фольклорного прообраза. Подвижные фигурации в оркестровых ригурнелях напоминают типичные приемы народного инструментального исполни-

<sup>19</sup> Ария издана (95, 32—41).

тельства. В третьем действии Леста поет арию в духе блестящего и элегантного полонеза <sup>20</sup> (пример 61).

В музыкальном отношении обе арии не лишены изящества и привлекательности. Но они плохо вяжутся с тем романтически пленительным образом двойственного существа, принадлежащего одновременно и «потустороннему» фантастическому миру, и миру живых человеческих страстей, который так талантливо обрисован Давыдовым во втором действии оперы.

Интонации народно-бытового склада преобладают в партии юной дочери Лесты, веселой и разбитной Лиды <sup>21</sup>. В ее облике нет ничего русалочьего, хотя она и родилась в подводном царстве. Характерно, что во втором действии ей не дано ни одного музыкального номера. Наиболее развита партия Лиды в последнем акте, изобилующем забавными и нелепыми комическими ситуациями. Здесь она появляется то в виде простой крестьянской девушки, то в виде парня-шутника, который вместе со своими друзьями бросает в реку вечно бранящихся между собой супругов Ратиму и Тарабара.

В основе всей партии Лиды или подлинные народные песни, или мелодии, очень близкие к народно-песенным. Такова живая и задорная песенка «Ты старуха удержишься, с своим мужем не бранишься», которую П. В. Грачев называет «напористым гопаком» (пример 62).

После каждого куплета песенки, состоящего всего из восьми тактов, следует оркестровый отыгрыш, напоминающий лихие балалаечные переборы.

Другая песенка Лиды в том же действии «Любит матушка над вами посмеяться, пошутить», косвенно относящаяся и к характеристике Лесты, построена на мелодии удалой солдатской песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь».

Основная слабость давыдовской «Русалки» заключена в недостаточном органичном смешении разных жанров. Г. Р. Державин писал В. В. Капнисту после постановки второй части этой «русалочьей» тетралогии: «...Теперь вкус здесь — на шуточные оперы, которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум» (71, 156). Давыдов стремился сделать волшебное начало не только чисто декоративным обрамлением для разыгрываемого на сцене комедийного действия, но и существенным элементом содержания оперы. Невозможно было в полной мере осуществить это на основе предложенного ему либретто <sup>22</sup>. Однако, несмотря на свою неровность и отсутствие внут-

---

<sup>20</sup> К этому жанру Давыдов прибегает в «Русалках» неоднократно. Мы уже указывали на полонезную арию Тарабара в первой части тетралогии. В третьей части у Тарабара также есть ария в характере полонеза «Хуже есть ли что на свете злых и сварливых старух».

<sup>21</sup> Из «Русалок» подобный образ перекочевал в «Илью-богатыря» Крылова и Кавоса, где похожим именем Лена именуется дочь волшебницы Добрады.

<sup>22</sup> В либретто Краснополского эта часть «Русалки», как и все остальные, именуется «комической оперой».

ренной цельности, «Русалка» Давыдова должна быть безусловно признана лучшей русской оперой 800-х годов.

Впервые поставленная на сцене Большого петербургского театра 25 октября 1805 года с участием лучших сил русской оперной труппы (Леста — С. В. Самойлова, Видостан — В. М. Самойлов, Тарабар — Я. С. Воробьев), давыдовская «Русалка» прошла с большим успехом и была многократно повторена. Быть может, именно это заставило дирекцию вновь пригласить Давыдова с начала следующего года на прежнюю должность, хотя срок его работы в театре и на этот раз оказался непродолжительным. В 1810 году он был, как сказано в выданном ему аттестате, «в последствие предложения г-на главного директора над зрелищами обер-камергера и кавалера Александра Львовича Нарышкина уволен вовсе из дирекции...» (170, 164)

За три с половиной года своего вторичного пребывания на службе в театре Давыдов, помимо всякого рода текущей работы<sup>23</sup>, написал музыку к нескольким драматическим спектаклям, а также четвертую часть «Русалки», которая оказалась последней, завершающей весь цикл.

Третья часть, в сущности, не содержит развязки действия. Разлученный со своей супругой Видостан узнает, что она находится в подводных чертогах Лесты, и слышит голоса русалок, которые сообщают решение богов, повелевающих ему отправиться на поиски Милославы. Это дало А. А. Шаховскому повод написать еще одну часть, где Видостан, преодолевая всевозможные препятствия и опасности, вновь обретает свою супругу.

Из музыки этой части сохранилось только несколько фрагментов: увертюра, пять номеров первого действия, песенка Лиды из второго действия и начало сцены в замке колдуна Змеяда, у которого томится в плену Милослава, из третьего действия<sup>24</sup>.

По сравнению с предшествующей частью здесь изменено значение отдельных партий и образам действующих лиц приданы иные черты. Видостан в либретто Шаховского уже не страдающий, мятущийся романтический герой, а отважный витязь, бесстрашно вступающий в бой со злыми колдовскими силами ради спасения своей супруги. В его партии звучат решительные, героические интонации. Таково ариозо Видостана в начале первого действия перед замком Змеяда (пример 63).

Драматизирован образ Милославы, которому отведена в третьей части совершенно пассивная роль<sup>25</sup>. В ответ на домогания и угрозы Змеяда Милослава гордо произносит: «Я смерть тебе предпочитаю, верна останусь Видостану» (пример 64).

---

<sup>23</sup> Л. А. Федоровская обращает внимание, в частности, на редакторские пометки Давыдова в партитуре оперы А. Н. Титова «Девышник, или Филаткина свадьба», поставленной в 1809 году (207, 84).

<sup>24</sup> Неполная партитура, состоящая из разрозненных номеров, находится в ЦМБ.

<sup>25</sup> Музыкально Милослава в третьей части «Русалки» никак не охарактеризована и не имеет ни одного сольного номера.

Начальная фраза приведенного фрагмента типична для патетически взволнованной сентименталистской мелодии. Близкие аналогии ей можно найти в операх Гретри и других композиторов конца XVIII — начала XIX века.

На этом обрывается сохранившаяся часть партитуры, так что проследить дальнейшее развитие партии Милославы не представляется возможным<sup>26</sup>.

Леста лишается в этой части романтического ореола полужантасического — полуреального существа, наделенного живыми, трепетными человеческими чувствами. Она выступает под ликом волшебницы Честаны, покровительницы семейного очага, которая указывает путь Видостану в поисках Милославы, внушая ему мужество и отвагу. Только в одном эпизоде возникает ассоциация с волшебными картинами подводного царства из третьей части. Это поэтическое ариозо Лесты с хором из сцены приветствия восходящему солнцу («О солнце, благодетель света, приди, да твой небесный луч...») в первом действии. Таинственный, мечтательно просветленный колорит музыки достигается в оркестровом вступлении к ариозо. Композитор использует уже знакомые нам средства: тональность ми-бемоль мажор, мягкое приглушенное звучание деревянных духовых с валторной при отсутствии струнной группы (пример 65).

Как и в предыдущих частях цикла, большое место занимают комические сцены, следующие обычно за наиболее напряженными моментами действия. Партия Тарабара, если судить по либретто, едва ли не самая развитая и главенствующая в опере. Так, в первой сцене первого действия Тарабар, появляясь вместе с Видостаном перед замком Змеяда, сначала храбрится и грозит колдуну, но по мере приближения опасности робеет, ищет, где бы ему спрятаться, и наконец засыпает под звуки колыбельной Ратимы. Таким образом серьезная драматическая ситуация переключается в комедийный план. К подобному приему либреттист неоднократно прибегает на протяжении всех трех актов оперы.

Народно-жанровый элемент представлен главным образом в партии Лиды. В сохранившейся части партитуры мы находим три ее песни, основанные или на подлинных народных мелодиях, или на типичных народно-песенных оборотах. В первом действии, принимая облик веселого молодого парня, она поет бойкую задорную песенку, ритмически очень близкую многим популярным в то время русским и украинским напевам (пример 66).

В основе двух других номеров Лиды украинская песня «Ой, послала мене мати зеленого жита жати» и русская протяжная «По горам, по горам я ходила». Обе песни были широко распространены в городском быту XVIII — начала XIX века и представлены во многих печатных и рукописных сборниках.

<sup>26</sup> В либретто Шаховского Видостан, вступающий в поединок со Змеядом, оказывается побежден и попадает к нему в плен. Но Тарабар убивает колдуну с помощью волшебного меча, полученного им от Лесты. Опера оканчивается счастливым соединением супругов.

Заслуживает внимания увертюра к опере, особенно ее вступительный медленный раздел, где использована тема лирической народной песни «Ты детинушка, сиротинушка». Этот эпизод служит одним из примеров тонкого ощущения Давыдовым особенностей народно-песенного склада. Широкий печальный напев песни выразительно звучит у гобоя, оплетаемый подголосками струнных; в конце пятого такта мелодию подхватывает фагот, а затем снова гобой. Все голоса оркестра мелодизированы и создают легкую, прозрачную полифоническую ткань (пример 67).

Менее интересна основная часть увертюры *Allegro vivo*, написанная в духе веселых, оживленных оперных увертюр итальянского или французского типа.

Премьера четвертой части «Русалки» состоялась в Петербурге 10 сентября 1807 года. Вначале ей сопутствовал успех, но дальнейшая ее сценическая судьба сложилась менее удачно, нежели первой и третьей частей. Причина заключалась, может быть, в том, что публике успели уже надоесть бесконечные повторения одинаковых или сходных ситуаций, искусственно затягивающих и продлевающих действие, нарочитое комикование и трюкачество. Либретто Шаховского лишено как наивного простодушия первых двух «Русалок», так и поэтической прелести волшебных картин третьей части.

Насколько можно судить по сохранившимся фрагментам партитуры, эта последняя часть непомерно растянувшегося оперного цикла уступает предшествующей и по качеству музыки. Даже в лучших, наиболее удавшихся моментах музыки больше мастерства и чисто профессиональной уверенности письма, чем непосредственной свежести вымысла.

Обстоятельства жизни и деятельности Давыдова сложились так, что после «Русалок», в которых он проявил себя как интересный и высокоодаренный оперный композитор, ему не суждено было больше написать ни одной оперы. Но он продолжал интенсивно творчески работать в других театральных жанрах, прежде всего — в области трагедии на музыку. Давыдовым написаны хоры и отдельные оркестровые фрагменты к трагедиям «Сумбека, или Падение царства Казанского» С. Н. Глинки (1807)<sup>27</sup>, «Ирод и Мариамна» Г. Р. Державина (1808), «Электра и Орест» А. Н. Грузинцева (1809). По предположению некоторых исследователей (А. Н. Глумов, Л. А. Федоровская), ему принадлежала музыка к трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской», постановка которой в начале 1807 года вызвала широчайший общественный резонанс. Однако это предположение не подтверждается ни театральными документами, ни свидетельствами современников. После довольно большого перерыва, в 1814 году, Давыдов написал также два хора к пьесе П. А. Корсакова «Амбоар и Оренгцеб, или Нашествие моголов» (см.: 54, 71).

<sup>27</sup> Установлено А. Н. Глумовым на основании дневниковой записи А. В. Катыгина (54, 71).



Из этих работ сохранилась лишь часть: в ЦМБ имеются партитура хора «Воззрите с кротостью благою» из «Электры и Ореста» и оркестровые голоса «Ирода и Мариамны»<sup>28</sup> и «Нашествия моголов». Находящейся там же увертюры к «Дмитрию Донскому» мы не касаемся, поскольку вопрос о ее авторстве требует еще дополнительного выяснения.

В отличие от «неистового романтизма» Козловского с его тяготением к яркой живописности оркестрового письма и острым драматическим коллизиям, Давыдов в своей театральной музыке более сдержан и классичен. Он склонен больше к сосредоточенной медитации или светлому лиризму, чем к сильным, бурным страстям и эмоциональным взрывам. В оркестровке композитор не прибегает ни к каким особым средствам, ограничиваясь обычным парным составом, но скромность звучания компенсируется тонкостью письма. В некоторых эпизодах «Ирода и Мариамны» (хор «Господь грядет — и мщенье» из пятого действия) изложение насыщено элементами полифонии.

В 1810 году Давыдов был, как уже говорилось, вторично уволен из петербургских театров. «После увольнения „вовсе от театра“ следы Давыдова теряются на несколько лет. Имя его совершенно исчезает из афиш и театральных объявлений... Несмотря на самые широкие поиски, годы с 1810 по осень 1813 остаются для нас „неясными“ в жизни С. И. Давыдова», — пишет Л. А. Федоровская (207, 109).

По-видимому, композитор, лишенный возможности создавать что-либо более крупное, занимался в эти годы небольшими «поденными» работами — аранжировками, сочинением вставных музыкальных номеров для различных театральных постановок и т. п. Имя его могло в подобных случаях и не фигурировать на афишах. Только с 1814 года оно вновь начинает звучать в связи с патриотическими дивертисментами и концертами, которыми отмечалась победа, одержанная русскими войсками в длительной тяжелой войне с наполеоновскими полчищами.

Давыдов написал для этих публичных изъяснений всеобщего торжества и ликования несколько песен, исполнявшихся самыми прославленными певцами того времени: Сандуновой, Самойловой, Зловым. Широко популярной стала песня «Где ты, сокол, птица быстрая», сочиненная для концерта Сандуновой в Петербурге 16 марта 1814 года. В отличие от многих других произведений, связанных с событиями военных лет, в которых заметно ощущается привкус официального монархического ура-патриотизма, в этой песне Давыдова нет никаких элементов казенной риторики. Текст поэта и журналиста А. Ф. Воейкова основан на типичных мотивах народной песни-причитания: оплакивание погибшего в бою любимого друга, жалоба на одинокую и неприятную

---

<sup>28</sup> Хор из «Электры и Ореста» опубликован А. С. Рабиновичем (170, 238—242) и в изд.: 95, 74—77. Изданы также фрагменты музыки к «Ироду и Мариамне» (170, 247—249; 207, 103—105).

жизнь<sup>29</sup>. Напев основного повторяющегося раздела содержит легко узнаваемые реминисценции некоторых лирических народных песен, но далее музыка драматизируется с помощью секвенций и тональных отклонений, приобретая несвойственный народно-песенному творчеству характер подчеркнутой романтической патетики.

Осенью 1814 года Давыдов переехал в Москву, поступив на службу в контору московского императорского театра на должность учителя музыки. Согласно контракту, подписанному 10 августа этого года, он должен был обучать пению воспитанников театральной школы, готовить их к выступлениям на сцене, распределять партии, «а также буде г. управляющий или контора рассудит в старой опере переменить или вставить новую арию, песню или другой род сочинения, то голоса и музыку по препоручению г. управляющего или конторы обязан делать он, г. Давыдов» (207, 126).

Контракт предоставлял Давыдову право «для своего бенефиса сочинить новую музыку полной оперы в один ли, в два или в три акта» и ежегодно давать в великий пост концерт, пользуясь бесплатно помещением и оркестром театра.

В чем причина того, что Давыдов не сочинил в московский период своей жизни ни одной оперы, — ответить трудно. Зато им было написано множество различных по характеру произведений малой формы, предназначенных для исполнения в театре или на концертной эстраде. Не все сочинения, упоминаемые в афишах и газетных объявлениях, дошли до нас. Некоторые из них утеряны безвозвратно, а другие, возможно, осели в каких-нибудь еще не разобранных и не систематизированных поныне архивах.

Именно в эти годы у Давыдова особенно сильно проявляется тяготение к русской народной песне, чему могла способствовать общая атмосфера московского быта с известной его патриархальностью и прочностью устоев.

Знаменитые московские гулянья в Сокольниках, под Новинским, на Воробьевых горах, в Марьиной роще послужили основой для давыдовских дивертисментов, музыка которых в значительной части основывалась на народно-песенном материале.

Жанр дивертисмента, сложившийся в 1812—1814 годах как непосредственный отклик на военные события этих лет, в последующий период в значительной мере утрачивает свою патристическую направленность. Содержанием его становятся мирные картины народного быта, песни, пляски и игры, нанизываемые на примитивную драматургическую фабулу. Только иногда возникают отзвуки героических военных походов недалекого прошлого.

Особенно большой успех среди дивертисментов Давыдова выпал на долю «Семика, или Гулянья в Марьиной роще», впервые

---

<sup>29</sup> Текст песни издан в 1814 году. В 1829 году в Москве напечатаны ноты песни в фортепианном переложении и с некоторыми изменениями словесного текста. Небольшие ее фрагменты приводятся А. С. Рабиновичем (170, 244—245).

показанного на сцене московского театра 26 января 1815 года и только до начала июня того же года прошедшего пятнадцать раз. Вскоре после московской премьеры «Семика» был поставлен также в Петербурге и долгое время не сходил с театральных афиш. При этом состав спектакля частично изменялся, одни его номера исключались, другие добавлялись<sup>30</sup>.

В московской постановке «Семика» принимали участие лучшие вокальные и балетные силы местной труппы. Пляски были поставлены мастером характерного танца балетмейстером И. М. Аблецом. Кроме того, в спектакле участвовал известный песенник Лебедев со своим хором и группой исполнителей на народных инструментах<sup>31</sup>.

До поднятия занавеса как бы издалека слышится песня «Ах, как во лесах брала девка ягоды»<sup>32</sup>, которую поет тенор в сопровождении рожка и гудка<sup>33</sup>, а затем подхватывает хор. За этой широкой протяжной песней непосредственно следует бойкая плясовая «Ах, не будите меня молоденьку раным рано поутру», исполняемая с тем же сопровождением<sup>34</sup>. «Под сию песню, — гласит ремарка, — танцуют крестьянин с крестьянкой». Подобный тип «сдвоенной песни» — протяжной и плясовой — получит впоследствии широкое распространение в творчестве композиторов-романтистов 30-х годов. Большая массовая сцена, открывающая спектакль, завершается общим хороводом под пение песни «Ай, во поле липенька».

Одним из любимых публикой номеров был прощальный дуэт молодых любящих друг друга крестьян Лизы и Андрея на тему песни «Чем тебя я огорчила»<sup>35</sup>. Дуэт Казачки и Казака «Миновалась зла година, бачте, се моя дивчина» напоминает о недавнем победоносном окончании войны.

Несколько выбивается из общего характера действия хор возвращающихся с полей битвы воинов «Что приятнее сраженья для солдата может быть», в духе походного марша с казенно-патриотическими словами последней строфы: «Станем, братцы, веселиться, славить русского царя, все пред нами покорится, гей, ура, ура,

<sup>30</sup> В ЦМБ имеются партитура, валовая партия и оркестровые голоса дивертисмента, не вполне идентичные по составу и последовательности номеров. Перед началом спектакля на петербургской сцене, как указано в партитуре, исполнялась увертюра Кавоса к опере «Встреча незваных», принадлежащей в целом А. Н. Титову. В конце 20-х годов в «Семика» вводился знаменитый «Соловей» Алябьева (см.: «Дамский журнал», 1828, ч. 23, № 13, с. 43—44).

<sup>31</sup> В «Московских ведомостях» от 23 января 1815 года дан подробный перечень всех участников спектакля. В литературе существует ряд его описаний (см.: 55, 176—177; 104, 127—128; 56, 373—377; 207, 118—124).

<sup>32</sup> В сборниках XVIII и начала XIX века такой песни мы не находим. Возможно, что она была не подлинно народной, а сочиненной в народном духе.

<sup>33</sup> В партитуре указано, что эти инструменты могут быть заменены кларнетом и скрипкой.

<sup>34</sup> Эта песня впервые встречается в сборнике Д. Н. Кашина 1834 года, но в быту она была, по-видимому, известна раньше.

<sup>35</sup> В дуэте полностью сохранен напев, известный по сборнику Львова — Прача, но текст, за исключением первой строчки, другой. В петербургской постановке этот номер был заменен песней Кавоса «Милый мой сердечный друг».

ура!» Финалом служит пляска с хором на слова песни «Как у наших у ворот стоит озеро воды».

Как видно из этого краткого обзора, сюжетные линии в дивертисменте лишь слегка намечены, пьеса воспринималась как красочная сюита характерных танцев и песен на народные или близкие к народным темы.

Огромный успех «Семика» побудил поставить в конце 1815 года еще два спектакля в том же роде — «Гулянье на Воробьевых горах» (5 декабря) и «Филатка с Федорою у качелей под Новинским» (15 декабря). В первом из них музыка только частично принадлежала Давыдову, кроме него в ее сочинении участвовали также Д. Н. Кашин и капельмейстер московского театра И. Керцелли<sup>36</sup>. В газетном объявлении о постановке «Филатки с Федорою» специально отмечалось, что «перед началом сего дивертисмана будет играна новая увертюра г. Давыдова, сделанная из русской песни „Вылетала соколина на долину“ и проч.»<sup>37</sup>. Но это произведение, как и многие другие работы композитора московского периода, остаются нам неизвестны.

Сохранилась партитура дивертисмента «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках», впервые поставленного в Москве 1 сентября 1816 года. Спектакль довольно долго удерживался в репертуаре, хотя его успех и не мог сравниться с огромной популярностью «Семика». Здесь уже не находим никаких отголосков военных событий, это просто картинка веселого народного праздника с песнями, плясками и хороводами. В музыке широко использованы мелодии распространенных в городском быту народных песен («У меня ль во садочке», «Ах, по мосту, мосту», «Помнишь ли меня, мой свет» и другие). Введен также пародийно-карикатурный элемент в виде группы подгулявших немцев, которые поют и танцуют вальс на тему песенки «Ach, du lieber Augustin». В заключительной сцене соединяются три уже ранее звучавшие мелодии: русская и украинская плясовые и немецкий вальс.

Но особенно примечательны два больших сольных номера, выделяющихся на общем беззаботно веселом фоне дивертисмента своим глубоко задушевным эмоциональным тоном: женская лирическая песня «Кабы завтра да ненастье» и мужская — «Среди долины ровныя». Обе песни вошли в быт демократических кругов городского населения как народные, надолго пережив спектакль, для которого они были созданы.

Первый из этих номеров обозначен в партитуре как «русская песня», хотя ни в одном из фольклорных сборников как более раннего, так и позднейшего времени мы не находим песни, которая могла бы рассматриваться хотя бы как ее вариант. Однако во многих лирических народных песнях можно без труда обнаружить аналогии отдельным ее мелодическим оборотам. Поэтому определение «русская песня» следует, очевидно, понимать в том смысле,

<sup>36</sup> «Московские ведомости», 1815, 4 декабря.

<sup>37</sup> «Московские ведомости», 1815, 8 декабря.

в каком оно применялось в творчестве многих поэтов и композиторов начала и середины XIX века, — то есть как песня, сочиненная в народном духе.

По масштабу и структуре песня Давыдова приближается к типу оперной или концертной арии: она написана в трехчастной форме с медленными крайними разделами и контрастирующей им быстрой серединой, не столь близкой интонационно к народным источникам. Напротив, крайние части с обилием квинтовых мелодических ходов и «серединной каденцией» на седьмой натуральной ступени, вносящей в напев элементы ладовой переменности, могут служить примером глубокого и чуткого проникновения композитора в природу русской народной песни (пример 68).

Необычайно богатую и долгую жизнь получила песня «Среди долины ровныя», ставшая одной из любимейших песен русской демократической интеллигенции XIX века. Она породила множество вариантов и дала жизнь ряду новых песен, сохранивших легко узнаваемую связь с первоисточником. Мелодия песни отделялась от текста и соединялась с новыми словами, частично при этом изменяясь и переосмысливаясь. В литературе указывалось на очевидное мелодическое сходство революционной народовольческой песни «Замучен тяжелой неволей» с этой песней Давыдова (111, 38—40).

Вопрос о том, в какой степени можно рассматривать «Среди долины ровныя» как продукт оригинального творчества композитора, интересовал многих исследователей. Текст песни, принадлежащий А. Ф. Мерзлякову, был впервые напечатан в 1810 году. Но истоки ее мелодии музыковеды находили в значительно более ранних образцах произведений, входивших в репертуар бытового музицирования. В частности, отмечалось почти полное совпадение ее начальных мелодических оборотов с «русской песней» О. А. Козловского «Лети к моей любезной» (175, 171)<sup>38</sup>. Автор специального исторического исследования о песне «Среди долины ровныя» Е. И. Канн-Новикова расширяет круг аналогий, обращая внимание на ряд широко популярных в XVIII и начале XIX века русских и украинских народных песен, содержащих те же самые или очень близкие обороты (96, 8—15).

Непосредственным источником песни, включенной Давыдовым в свой дивертисмент «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках», исследовательница считает романс Д. Н. Кашина «Прошли счастливые минуты», в котором, как она пишет, «мы наблюдаем попытку некоего типического обобщения интонаций песенной лирики русского городского быта» (96, 19—21). Хотя прямых указаний на зависимость песни «Среди долины ровныя» от кашинского романса нет, но предположение, высказанное Канн-Новиковой, вполне вероятно, учитывая тесную связь и сотрудничество Мерзлякова с Кашиным в работе над народной песней. Известно также, что

---

<sup>38</sup> Разнообразные трансформации этого напева в вокальной лирике начала XIX века прослежены О. Е. Левашевой (115, 111—112, 403).

Мерзляков, подобно Сумарокову, рассматривал свои песни как произведения, предназначенные именно для пения, а не декламации, и создавал их, как правило, «на голос» популярных бытующих образцов песенного творчества (121, 32). Тот факт, что стихи Мерзлякова впервые напечатаны в сборнике под названием «Новейший полный российский общенародный песенник», изданном в Твери в 1810 году, тоже заставляет думать, что к этому времени они были уже распеты и вошли в быт в сочетании с напевом, закрепившимся за ними в дальнейшем.

Но для нас менее важен вопрос о происхождении этой песни, чем о ее трактовке композитором. Именно в том, как подходит Давыдов к обработке широко известного напева, проявляется оригинальность его творческого мышления. В строгом смысле слова это даже нельзя назвать обработкой. Беря народную или ставшую народной мелодию, Давыдов создает на ее основе свое, довольно развернутое по масштабу произведение. В результате песня, напев которой укладывается в рамки восьмитактового построения, превращается в драматический монолог, достигающий высокой степени эмоционального напряжения.

Следует заметить, что само стихотворение Мерзлякова отличается от других его «русских песен» более личным, субъективным характером, причем автобиографические мотивы подняты в нем на уровень социального обобщения. Герой песни — человек, чувствующий себя чужим в окружающей его среде, одинокий и не находящий отклика и сочувствия своим стремлениям. Этот образ был, вероятно, близок и Давыдову. Правда, им были опущены именно те строфы, в которых мысль о социальном одиночестве высказана наиболее определенно, но основной пафос стихотворения передан в музыке с большой выразительной силой<sup>39</sup>.

Уже в первой строфе мелодия песни драматизирована, чему способствуют яркие динамические контрасты и патетические оркестровые ритурнели (пример 69).

Как не похоже это на нежную чувствительную сицилиану Кашина, несмотря на очень близкое сходство мелодического рисунка! Более мужественный, активный характер придает мелодии и то, что шестидольный ритм, в котором написаны все сочинения, называемые обычно в качестве прообраза давыдовской песни, заменен композитором на четырехдольный.

Благодаря тому, что основной напев ни разу не повторен буквально, преодолевается механичность куплетной структуры. Следуя за поэтическим текстом, композитор создает ряд свободных вариантов песенной мелодии. Например, слова «Взойдет ли красно солнышко» в начале третьей строфы переданы легким взлетом по ступеням доминантсептаккорда в параллельном мажоре, а две последние строки этой же строфы «Ударит непого-

---

<sup>39</sup> Из двенадцати строф стихотворения Мерзлякова Давыдов выбрал восемь: опущены 7, 8, 9 и 11-я строфы.

душка, кто будет защищать?» отмечены отклонением в минорную субдоминанту и понижением высотного уровня мелодии в последних тактах, что придает ей подчеркнuto мрачный колорит (пример 70 а, б).

Отсутствие буквальной повторности и различные окончания стрóf способствуют объединению их в более крупные разделы формы. Можно выделить три таких приблизительно равных по длительности раздела. Первый из них охватывает четыре начальные стрóфы и оканчивается в параллельном мажоре. Завершающая функция четвертой стрóфы подчеркнута ее расширением на два такта с повторением последней строки текста. Второй раздел состоит из трех стрóf, однако эта непропорциональность уравнивается расширением седьмой стрóфы почти вдвое. Пятая стрóфа представляет собой лишь слегка измененное повторение первой. Новдальнейшем эмоциональное напряжение непрерывно возрастает, приводя к остро-драматическому заключительному обороту с IV повышенной ступенью и остановкой на вводном тóне (пример 71).

Третий раздел охватывает всего одну заключительную стрóфу текста, но неоднократное повторение всей стрóфы в целом и отдельных ее строк растягивает это построение до размеров, почти равных двум предыдущим. С помощью этих настойчивых повторений композитор особо выделяет и подчеркивает ключевые слова песни:

Возьмите же все золото,  
Все почести назад;  
Мне родину, мне милую,  
Мне милой дайте взгляд!

Выражение чувства тоски и одиночества достигает здесь своей кульминации. Уже в самом начале этого построения восходящий квартовый ход заменяется более экспрессивным ходом на малую сексту, в последних же тактах мелодия поднимается до предельно высокого звука  $до^3$ , завершаясь типичным для городской песни-романса оборотом V—VII—I (пример 72).

Творческое переосмысление Давыдовым этой популярной мелодии — явление чрезвычайно примечательное и едва ли не уникальное в русской музыке первых десятилетий XIX века: простому, непритязательному напеву придается характер приподнятой романтической экспрессии, выражающей и драматизм одиночества, и страстный порыв к счастью, к лучшей жизни. Именно этим песня «Среди долины ровныя» стала так близка демократической русской интеллигенции.

После «Гулянья в Сокольниках» на московской сцене было поставлено еще несколько произведений Давыдова в том же роде. Среди них «Свадебный сговор при возвращении ратников на родину» (премьера 26 января 1817 года), «Праздник колонистов близ столицы» (19 октября 1821 года), «Праздник жатвы» (27 апреля 1823 года). Однако ни одно из этих сочинений не имело

такого успеха, как охарактеризованные выше два дивертисмента. В последние годы жизни творческая активность композитора заметно снизилась, порой он прибегал к использованию своей ранее написанной музыки для новых работ.

9 мая 1825 года Давыдова не стало. Некоторые из его произведений продолжали исполнять в конце 20-х и 30-х годах. Однако имя его все более отодвигалось в тень новыми композиторскими именами. Художник несомненного самобытного дарования, образованный, интересный мастер, Давыдов все же оставался в своем творчестве слишком ограничен кругом тех запросов, которые предъявляла к отечественному искусству музыкальная и театральная жизнь начала XIX века. Поэтому в последекабристскую пору, когда возникают новые художественные требования и русская музыка поднимается на более высокую ступень своего развития, творчество Давыдова оказалось уже «несвоевременным» и довольно скоро было забыто.



Наряду с Козловским, Давыдовым и Кавосом немалую роль в развитии русского музыкального театра начала XIX века сыграл еще один музыкальный деятель и композитор — Алексей Николаевич Титов (1769—1827).

Имя Титова в рассматриваемую эпоху пользовалось широкой известностью в музыкальных кругах. Не обладая яркой творческой индивидуальностью, он тем не менее внес значительный вклад в русский театральный репертуар и живо откликнулся на запросы аудитории. На протяжении трех десятилетий его сочинения не сходили со сцен столичных и провинциальных театров.

Между тем в существующей литературе творческий облик этого композитора до сих пор не получил полного освещения<sup>1</sup>. Скупые сведения о Титове, приводимые в музыковедческих работах, не лишены противоречий и неточностей. В очерках и монографиях, посвященных музыкальному театру, А. Н. Титов чаще всего фигурирует лишь в качестве автора музыки оперной трилогии («Ям», «Посиделки», «Девишник») и оперы «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина». Не существует ни одной работы, в которой приводился бы полный список его произведений, далеко не всегда установлены точные даты их сочинения.

Сохранившиеся рукописи сочинений А. Н. Титова (на сегодняшний день в хранилищах Москвы и Ленинграда выявлены тридцать одна партитура и четырнадцать комплектов оркестровых голосов двадцати одного его произведения), а также ряд архивных материалов о нем и его семье позволяют по-новому взглянуть на его творческое наследие и реально оценить вклад композитора в русскую музыкальную культуру.

<sup>1</sup> Первым обратил серьезное внимание на личность и творчество А. Н. Титова В. А. Прокофьев, посвятивший значительную часть своей творческой жизни собиранию материалов об этом композиторе и изучению его музыкального наследия. Труд этот был предпринят по инициативе Б. В. Асафьева (см.: 90). Серьезный вклад в изучение творчества Титова внесла Н. А. Вольпер, включившая в свою диссертацию (37) главу о театральной музыке композитора. Отдельные оперы Титова рассматриваются в диссертациях М. Р. Черкашиной-Губаренко «Историческая опера первой половины XIX столетия. Проблемы интерпретации истории. Судьбы жанра» (Киев, 1983) и С. В. Тышко «О принципах претворения обрядового фольклора в русской опере XVIII — начала XIX века» (Киев, 1984).

Алексей Николаевич Титов принадлежал к семье, широко известной в истории музыкальной жизни России. Родоначальником этой семьи, из которой вышли пять композиторов<sup>2</sup>, был столбовой дворянин и статский советник Николай Сергеевич Титов (год рождения неизвестен, умер в 1776 году) — известный поэт, драматург и композитор. Большой любитель театра, автор нескольких комедий, он в 1766—1769 годах основал театральное предприятие, из которого вырос первый московский публичный театр, перешедший в 1769 году к новым владельцам Бельмонти и Чинти, потом к князю П. В. Урусову и наконец к англичанину Меддоксу. Известно, что спектакли ставились также и на домашнем театре Н. С. Титова силами его дворовых. В этой просвещенной семье все дети унаследовали страсть к искусству. Старший из них, Павел, получил признание как драматург и переводчик театральных пьес. Музыкальной одаренностью отличался Сергей: он хорошо играл на фортепиано, альте, виолончели и сочинял музыку. Большую известность ему как композитору принес «трагический балет из современной действительности» «Новый Вертер» (1799). Ему же принадлежит музыкальное оформление известной оперы-водевиля А. Шаховского «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814), в которой нашли отражение события Отечественной войны. Но самая яркая судьба в этой области была уготована Алексею, для которого музыка стала жизненным призванием.

Биографических данных об А. Н. Титове сохранилось очень мало. Родился он 12 июля 1769 года, вероятнее всего, в Москве. В начале 90-х годов поселился в Петербурге, был близок ко двору: первые его сочинения ставились в Эрмитажном театре. В годы царствования Павла I служил в конной гвардии в должности полкового секретаря, а к 1802 году имел звание генерал-майора. Под своими опусами он неизменно подписывался как «amateur»: свое творчество он рассматривал, по-видимому, как любимое занятие в часы досуга.

Однако интенсивность этих «досугов» поражает. Показательна уже одна только летопись первых произведений Титова: 23 января 1802 года он заканчивает мелодраму «Андромеда и Персей», 15 марта того же года — мелодраму «Цирцея и Улисс», еще через год пишет музыку к драме «Суд царя Соломона», в июле 1803 года создает балет «Бланка», а в сентябре — оперу-феерию «La statue ou La femme aveugle» («Статуя, или Скупая женщина»). В значительной мере эти сочинения подражательны и эклектичны, но выполнены они вполне профессиональной рукой, что убеждает нас в основательной музыкальной подготовке их автора. Имена педагогов Титова до нас не дошли, но факт их существования не вызывает сомнений.

---

<sup>2</sup> Имеются в виду сыновья Н. С. Титова Алексей Николаевич (1769—1827), Сергей Николаевич (1770—1825) и его внуки: Николай Сергеевич (1798—1843), Николай Алексеевич (1800—1875), Михаил Алексеевич (1804—1853).

После 1811 года в творческой биографии А. Н. Титова наступил перерыв: с мая 1812 по июль 1815 года он — на военной службе. Однако эти трудные годы не прошли для него бесследно. В 1815 году появляется опера на текст А. Я. Княжнина «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина» — отклик на героические события тех лет. Поставленное на сцене в 1817 году, это последнее и, по-видимому, лучшее произведение достойно увенчало более чем десятилетний путь А. Н. Титова в музыкально-театральном искусстве<sup>3</sup>.

В период 1820-х годов «музыкальная эстафета» переходит к его сыновьям, которым он сумел дать основательное музыкальное образование<sup>4</sup>.

Сыновья А. Н. Титова с удовольствием вспоминали частые музыкальные вечера в родительском доме, на которых хозяева и гости музицировали, исполняли романсы и квартеты. Ансамбль составляли как сами Титовы (Алексей Николаевич и его брат Сергей), так и гости (братья Дмитрий и Александр Михайловичи Дубянские), а также приезжие знаменитости (скрипач Лафон, виолончелист Ромберг). Здесь постоянно бывали известный пианист и композитор Д. Штейбельт, знаменитые танцовщицы Н. Н. Новицкая, М. Н. Иконина и Е. И. Колосова, актриса Нимфодора Семенова. Вечера Титовых посещали также знаменитый тенор В. М. Самойлов, драматический актер А. С. Яковлев, сыновья видного литератора XVIII века Я. Б. Княжнина Борис и Александр.

Все эти данные характеризуют дом А. Н. Титова как один из крупнейших очагов музыкальной, театральной, литературной жизни Петербурга середины 1810-х — начала 1820-х годов.

Творческая жизнь А. Н. Титова (умер 8 ноября 1827 года) была сравнительно недолгой, но весьма насыщенной и плодотворной. Он оставил двадцать крупных сочинений во всех основных жанрах музыкального театра первого десятилетия XIX века. Особое место среди них занимает музыка к драматическим по-

---

<sup>3</sup> Опера «Праздник Могола, или Торжество Олимара», поставленная в 1823 году, представляет собой пастиччо из ранних опер Титова.

<sup>4</sup> Николай Алексеевич Титов продолжил традиции отца и поддержал его славу. Создатель «Коварного друга», «Уединенной сосны» (этот романс упоминается в «Записках охотника» И. Тургенева), «К Морфею», он стал одним из популярнейших авторов романсов первой половины XIX века. Исследователь С. К. Бульч назвал его «дедушкой русского романса». Некоторые из сочинений Н. А. Титова до наших дней удержались в концертном репертуаре. Его вокальная лирика привлекает тонким ощущением поэтической речи, широкой распевностью, искренностью эмоций. В общей сложности за период с 1820 по 1868 год Н. А. Титовым было написано более шестидесяти романсов на русские и французские тексты и более тридцати инструментальных танцев, в числе которых вальсы, польки, кадрили, марши. Десять романсов его брата Михаила Алексеевича Титова (среди них — «Скажи, зачем узрел тебя?», «Ах, в мире я один», «Ожидание», «Не верьте мне», «Несчастный») на русские и французские тексты, а также несколько салонных фортепианных пьес появились в печати. То мечтательно-хрупкие, то страстно-порывистые, романсы М. А. Титова по мелодическому обаянию не уступают произведениям его старшего брата.

становкам<sup>5</sup>. В ней запечатлелись характерные штрихи сложной, многоликой и противоречивой картины русского театра в начале прошлого столетия. Свойственная многим видам искусства этой поры множественность стилевых направлений, жанров и выразительных средств нашла свое отражение в разнообразных драматических сочинениях с музыкой А. Н. Титова. Здесь и мелодрамы на мифологические сюжеты — «Андромеда и Персей» (1802), «Цирцея и Улисс» (1802; 2-я редакция — 1811), и трагический балет «Бланка, или Брак из отщепеня» (1803)<sup>6</sup>, и музыка к переводной драме А. И. Клушина на библейский сюжет «Суд царя Соломона» (1803), и музыкальные номера к «героической драме» С. Н. Глинки на сюжет из русской истории «Наталья, боярская дочь» (1805), и увертюра к исторической драме Е. И. Титовой «Густав Ваза» (1808), и музыка к трагедии В. А. Озерова «Поликсена» (1809). Недавно удалось установить, что перу А. Титова принадлежат еще два сочинения: музыка к драме «Барон Фельсгейм» (1811, перевод с немецкого П. Н. Титова) «с хорами, балетами и военными эволюциями» и хор к пьесе неизвестного автора «Кирилловцы» (1813)<sup>7</sup>.

Мелодрамы А. Н. Титова продолжают традиции «Орфея» Е. И. Фомина и подытоживают развитие этого жанра в России. Построенные, как и у его знаменитого предшественника, по принципу чередования декламации с короткими оркестровыми фрагментами, они включают также развернутые хоровые сцены и эффектные балетные эпизоды как непрменный атрибут зрелищного придворного спектакля<sup>8</sup>.

Ведущие образные сферы рассматриваемых мелодрам получают обобщенное выражение в увертюрах. Наряду с театральными увертюрами Давыдова и Козловского они принадлежат к ранним образцам программного драматического симфонизма в русской музыке. Контрастное сопоставление медленных вступительных разделов с романтически взволнованными сонатными *allegri* (такая форма сохранится во всех симфонических увертюрах Титова) символизирует столкновение главных героев с силами рока. Заложенный в увертюрах принцип контраста эмоциональных состояний является главенствующим и в драматургии обеих мелодрам. Линия нарастания и спада эмоционального напряжения,

<sup>5</sup> Этой группе произведений Титова посвящена глава в диссертации Н. А. Вольпер и статьи того же автора в «Научно-методических записках Уральской консерватории» (вып. 6—8, Свердловск, 1970—1973), где музыке композитора впервые в научной литературе уделяется серьезное внимание. К сожалению, в работах Вольпер содержатся досадные фактологические неточности.

<sup>6</sup> См. главу «Балетный театр», содержащую анализ балета Титова.

<sup>7</sup> В ЦМБ хранятся рукописи оркестровых голосов музыки «Барона Фельсгейма» и партитура хора из пьесы «Кирилловцы», не имеющие указаний авторской принадлежности. Знакомство с сочинениями Титова позволило выяснить, что антракты «Барона Фельсгейма» заимствованы из оперы «Нурзахад» (1806, антракты ко II и III действиям), а по ходу действия должен был звучать марш из музыки к драме «Суд царя Соломона» (1803).

<sup>8</sup> Напомним, что обе мелодрамы были написаны для постановки в Эрмитажном театре.

продиктованная развитием сюжета, обуславливает также логику музыкальной композиции. Экспрессивный тонус динамически насыщенных «фуриозных» эпизодов, в которых наиболее ощутимы черты нового, уравнивается более традиционной музыкой лирического плана, опирающейся на бытовые танцевальные жанры (марш, гавот, менуэт) и интонационный словарь раннего венского классицизма. Лишь изредка слышны обороты сентиментального городского романса, который пока еще не влияет существенно на стилистику этих произведений.

Различна роль хоровых сцен в музыкальной драматургии. Как и в античной трагедии, хор то комментирует события (хор № 10 «Боги, боги посылают» из «Андромеды и Персея»), то выражает общее чувство народа (обрамляющие хоры «Андромеды и Персея»), то живописует фон, окружающий главных действующих лиц (хоры чудовищ, «фуриев» и «нимф Цирцеевых»). В отличие от унисонных хоров «Орфея», Титов прибегает к более сложной, трех- и четырехголосной фактуре с использованием полифонических приемов, а в первоначальной редакции «Цирцеи и Улисса» (1802) использует даже двуххорный состав.

Мелодраматические эпизоды в большинстве случаев предваряют словесные реплики, усиливая их драматическую экспрессию. Интонационная связь некоторых из них с увертюрой выявляет стремление композитора к созданию целостной композиции. Это особенно заметно в «Цирцее и Улиссе», где перекидывается арка от ре-минорного оркестрового вступления к заключительному хору фурий в той же тональности<sup>9</sup>. Однако композитору далеко не всегда удается преодолеть фрагментарность формы, свойственную природе самого жанра, и обе его мелодрамы существенно уступают в этом отношении произведению Фомина. Мелодрамы Титова не оставили заметного следа в истории русского музыкального театра, тем более, что к тому времени самый жанр мелодрамы уже утратил самостоятельное значение и сохранился лишь в виде отдельных эпизодов оперы или драматического спектакля. Но для творческого становления композитора эти первые опыты были чрезвычайно важными. Они доказали его способность к работе в области крупных симфонических форм, раскрыли привлекательные стороны дарования Титова: мелодическую изобретательность, чувство формы, чуткость к поэтическому тексту.

Особенно заметно эти черты проявились в его музыке к драмам и трагедиям — в той сфере, где складывались драматургические принципы большой оперы героико-трагического плана. Тревожное, мятущееся состояние духа, страстная борьба за осуществление идеала обретают музыкальное воплощение первоначально именно в театральных жанрах. Среди других спектаклей, в работе над

<sup>9</sup> Имеется в виду первоначальный вариант мелодрамы. В редакции 1811 года увертюра заимствована из «Андромеды и Персея», ее тональность до минор.

которыми принимал участие Титов, наибольший и справедливый успех у публики снискала «Наталья, боярская дочь».

Написанная в обстановке патриотического подъема, драма С. Н. Глинки «Наталья, боярская дочь» наряду с «Дмитрием Донским» В. А. Озерова, «Пожарским» М. В. Крюковского вошла в число самых репертуарных театральных сочинений начала XIX века<sup>10</sup>. Незабываемые страницы прошлого России, возрожденные заново силой искусства, должны были напомнить о славных героических традициях русского народа. Накануне и во время Отечественной войны 1812 года эти патриотические драмы служили выражением общенародного чувства любви к Отчизне, готовности отдать жизнь за свободу Родины.

Развитие патриотической темы, главенствующей в русском театре, предъявляло свои требования и к музыке: от композитора ждали произведений, проникнутых духом народности, убедительных, самобытных и ярких. Осуществить эти требования в полной мере не удалось никому из ведущих музыкантов того времени — ни Дегтяреву, ни Кашину, ни Титову. Но общая тенденция к истинной народности продолжала расти и углубляться в русской музыке, пока не воплотилась с гениальной силой в опере Глинки.

Музыка «Натальи, боярской дочери» включает увертюру, три антракта, марш и шесть хоров<sup>11</sup>. Характерно, что хоровым номерам отводится в общей композиции главное место: разнообразные по содержанию и масштабам, они призваны раскрыть образ народа, активного участника происходящих событий. Хоры расположены в кульминационных моментах действия, в конце третьего и начале четвертого актов, когда народ выступает на борьбу с врагом. Н. А. Вольпер выделяет в музыке Титова три типа хоров в зависимости от их драматургической функции: 1) хоры-славления (№ 2, 6, 10), продолжающие линию панегирических кантов, победных торжественных кантат и парадных ораторий XVIII века; 2) сурово-сдержанный молитвенный хор (№ 8); 3) хоры призывно-действенного характера (№ 5 и № 9), в которых ярче всего выражена гражданственная идея «героической драмы».

Очень удачна как по материалу, так и приемам развития увертюры «Натальи», состоящая из медленного вступления, основанного на теме русского склада, и динамичного сонатного *allegro* с драматически-напряженной разработкой и проникновенно-лирическим эпизодом, заменяющим главную партию в репризе. Последующие оркестровые номера непосредственно связаны с тематизмом увертюры: антрактом ко второму действию послужило

---

<sup>10</sup> Незадолго до появления драматического спектакля с музыкой Титова в Москве была поставлена историко-бытовая опера того же названия по повести Н. М. Карамзина, написанная композитором Д. Н. Кашинным.

<sup>11</sup> Как верно замечает Н. А. Вольпер, драма С. Н. Глинки с музыкой А. Н. Титова была написана до оратории С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский», раньше «Ивана Сусанина» Кавоса и историко-патриотической оперы того же Титова «Мужество киевлянина».

перетранспонированное вступительное *Leufo*, антракт к третьему действию использует эпизод из сонатного *allegro*, а вступление к последнему акту лапидарной фактурой, обилием фанфарных оборотов и маршеобразной ритмикой напоминает побочную партию быстрого раздела увертюры.

Обилие оркестровых номеров, усиление роли оркестра в хоровых сценах, тенденция к объединению номеров путем образных, тематических и тональных переключений свидетельствуют о стремлении к музыкально-драматургической целостности произведения. В этом плане можно говорить об участии А. Н. Титова в общем процессе симфонизации жанра музыки к драме. Наряду с опытами Козловского и Давыдова музыка «Натальи, боярской дочери» представляет собой на этом пути значительный интерес.

В связи с обращением к национальному историческому сюжету в интонационном строе музыки к драме С. Н. Глинки, как ни в одном из предыдущих сочинений А. Н. Титова, ощущается опора на песенный фольклор, на традиции русской профессиональной музыкальной культуры XVIII века. Музыкальный язык, органично впитав в себя задушевную мелодику протяжной народной песни, вокальную пластику лирического канта, трогательную и простодушную лирику сентиментального городского романса, упругий ритм солдатских походных маршей, гимнический характер панегирических кантов, приобрел ту живительную силу, которая сделала музыку к этой драме понятной и близкой широкому кругу слушателей.

Оперы — важнейшая область наследия А. Н. Титова — явились живым откликом на современные композитору тенденции в театральном искусстве. Не обладая ярко выраженной индивидуальностью, он хорошо ощущал дыхание времени и его запросы, вкусы и требования театральной аудитории.

Вместе с тем его творчеству (как, впрочем, и творчеству Кавоса) в существенной мере свойственны черты эклектичности. Выбор жанра, тематики, языка каждого конкретного произведения в существенной мере определялся его будущим «адресатом», составом предполагаемой аудитории. Поэтому многие сочинения Титова, создававшиеся практически одновременно, выглядят так, будто написаны разными авторами. Среди них почти невозможно определить по внешним признакам «ранние» или «поздние» работы. Вот почему применительно к его творчеству трудно говорить о едином стиле, эволюционировавшем на протяжении полутора десятилетий его творческой деятельности.

По жанровым, стилевым особенностям десять опер Титова образуют две группы — оперы на иностранные либретто и «русские комические оперы» (по определению либреттиста и композитора).

Первую группу составляют одноактная опера-феерия на либретто Гофмана «*La statue, ou La femme avare*» (1803), опера в

четырёх действиях на текст А. Я. Княжнина «Нурзахад, или Несчастье от бессмертия» (1806), опера в одном акте «Emeric ou Les Hongrois» (1806, автор французского текста Клапаред, русского, под названием «Эмерик Текелий» — А. Г. Волков), трехактная комическая опера «La Caverne orientale ou Une aventure du Calif de Bagdad» (1808) и аналогичная по жанру и числу действий опера «с воздушными полетами» «Праздник Могола, или Торжество Олимара» (1823, текст в переводе с французского А. К. Бьерка). Сочинявшиеся для придворной публики по образу и подобию модных иностранных опер, названные сочинения мало интересны как самостоятельные произведения искусства. Из всего созданного Титовым они наиболее подражательны и неоригинальны, при этом об эклектике можно говорить даже как об определяющей черте их стиля. Она распространяется буквально на все уровни — стилевой, структурный, языковой. В пределах одного сочинения оказываются совмещенными принципы самых различных стилистических течений, жанров, даже национальных оперных школ. Для примера обратимся к опере «Нурзахад».

Сюжет ее, с характерным набором комических ситуаций, смешных похощений главного героя и сказочных превращений, полностью соответствует традициям итальянской оперы-буффа. Таковы же, на первый взгляд, и драматургические принципы оперы: в основе всей композиции лежит чередование сольных и ансамблевых номеров, завершающееся в конце каждого действия ансамблево-хоровым финалом. Однако обилие балетных эпизодов (№ 1—3, 6, 8, 9, 12, 16, 22) свидетельствует о воздействии на композицию «Нурзахада» традиций парадного спектакля. Черты пышно-торжественного стиля оперы-серия накладывают отпечаток на музыкальный язык оперы, изобилующий виртуозными вокальными партиями, цветистыми колоратурами. Не выдержан и единый подход к речитативу. Между ариями, ансамблями здесь встречаются не только речитативы сессо и *assopraniato*, но и пространные мелодраматические эпизоды и даже разговорные диалоги, сближающие музыку «Нурзахада» с современной Титову русской комической оперой. Хвалебные хоры «О сколько подданны блаженны» (№ 1) и «Да здравствует наш повелитель» (№ 8) вполне могли бы быть исполнены вместо родственных им по характеру хоров-славлений из «Суда царя Соломона» или «Натальи, боярской дочери», а в арии Нурзахада (№ 15) отчетливо слышны интонации еще одного стилистического пласта — русского бытового романса (пример 73).

Наконец, обилие зрелищных эффектов — таких, как вспыхивающие в аллее парка огненные фонтаны (финал третьего действия) или картина грозы в начале четвертого действия, — указывает на связь «Нурзахада» с русской волшебной оперой, первые образцы которой появляются как раз в это время. Премьера оперы Титова, совпавшая с шумным успехом знаменитой «Лесты» Давыдова, прошла по сути незамеченной, и вскоре «Нурзахад» был снят с репертуара.



Сходная судьба постигла и другие оперы рассматриваемой группы: за исключением «Эмерика Текелия», все они быстро сошли со сцены. Уязвимым местом наряду с эклектичностью стиля в них было также несовершенство музыкального развития. Многочисленные повторы не только рельефного, но и фонового тематизма, обилие мелких тем, неразвитые, как бы «привязанные к тонике» тональные планы в увертюрах и симфонических эпизодах опер Титова стирают функциональную направленность разделов формы и в конечном итоге приводят к статичности. Порой перегружена оркестровка, встречаются разного рода гармонические просчеты (которых, впрочем, не избежали и более даровитые композиторы того времени).

Но важно другое: опыт, приобретенный Титовым в работе над перечисленными произведениями, оказался полезным для него при создании лучших его сочинений в жанре русской комической оперы. Процесс освоения западноевропейских оперных форм в этих комических операх, говоря словами Б. Асафьева, «мало-помалу теряет свой наивно-подражательный и школьный характер и приобретает самостоятельные черты» (13, 3).

В жанре русской комической оперы Титов в неизменном сотрудничестве с А. Я. Княжниним написал шесть произведений: «Ям» (1805), «Посиделки, или Продолжение Яма» (1807), «Девушник, или Филаткина свадьба, или Продолжение Яма и Посиделок» (1808), составляющие трилогию, «Минутное заблуждение» (1809), «Легковерные» (1811) и «Вот каковы русские, или Мужество киевлянина» (1815)<sup>12</sup>. Из них только трилогия последовательно развивает традиции диалогической оперы XVIII века. Следующие два сочинения представляют собой переходный жанр между итальянской и русской комическими операми, а в «Мужестве киевлянина» сплелись стилевые признаки историко-патриотической, бытовой, «волшебной» опер и французской «оперы спасения». О «Яме», «Посиделках», «Девушнике» и особенно «Мужестве киевлянина» можно говорить не только как о лучших достижениях Титова, но и как о произведениях, оставивших заметный след в истории отечественного театра.

Трилогия фактически подвела черту в развитии жанра русской комической оперы, которая к началу XIX века как самостоятельный жанр музыкального театра исчезает, растворяясь в «волшебной» опере, водевиле, патриотических и бытовых дивертисментах. Вместе с тем «Ям», «Посиделки», «Девушник» вошли в число самых популярных сочинений первых десятилетий XIX века. По неполным данным в 1808 году только в Петербурге «Ям» и «Посиделки» шли по 9 раз одновременно в Большом и Малом театрах. С каждым годом расширялась география постановок трилогии: Москва и Петербург, с середины 10-х годов — Орел

<sup>12</sup> По указаниям ряда источников Титову принадлежит также музыка оперы-водевила в двух действиях «Tatiana ou La jeune paysanne de montagnes de Vogouyoff» («Татьяна, или Молодая крестьянка с Воробьевых гор», 1806, французский текст Клапареда).

(театр Каменского), Одесса (театр Хорвата). Трилогия удерживалась в репертуаре до 1837 года. Но, как ни парадоксально, именно за эти оперы спустя полтора столетия Титову больше всего «досталось» от историков-музыковедов.

«Трилогия Княжнина была одним из наиболее откровенных проявлений реакции в русском театре. Музыка трилогии <...> неотделима от текста. Русская народная песня здесь должна была служить пропаганде крепостнической идеологии» (56, 317). «Грубоватый, дешевый комизм, черты слащавой сентиментальности в пьесах А. Я. Княжнина не всегда искупались музыкой: у А. Н. Титова почти не было ни ярких, оригинальных композиторских находок, ни органического развития свойств народной песни» (118, 26).

Эти суровые упреки справедливы лишь отчасти. Идеино-эстетическая и художественная стороны либретто Княжнина действительно не выдерживают критики. «Райская жизнь» крепостных и солдат, оглуленная «чернь», в уста которой вложены карикатурные «простонародные» речения,— все это прямо напоминает о пресловутой екатерининской опере «Федул с детьми» и ей подобных оперных спектаклях XVIII века. Нельзя не согласиться и с тем, что шаблонность либретто далеко не всегда перекрывается качеством музыки, довольно пестрой по стилю.

Но если вспомнить, с каким трудом пробивала себе путь на сцену русская комическая опера в александровскую эпоху, то заслуги Титова как композитора предстанут в совсем ином свете. Пусть его внимание привлекла лишь внешняя сторона русского крестьянского быта — народные праздники, обряды, обычаи. Но самый интерес к этой поэтической стороне народной жизни, к художественному наследию русского народа в то время уже показателен. Обратившись к жанру народно-бытовой комической оперы, Титов и его либреттист явно стремились поддержать национальные традиции русского оперного театра, хотя черты грубоватого «простонародного» комизма указывают на известное снижение жанра по сравнению с лучшими сочинениями Пашкевича и Фомина.

Привлекательной стороной трилогии безусловно была ее музыка. Использование свежего интонационного пласта крестьянской и городской народной песни позволило Титову создать живые запоминающиеся образы, оставившие многочисленное «потомство»<sup>13</sup>.

Закономерно, что сфера комического в музыке трилогии преобладает. Именно здесь Титов мог учитывать богатый опыт своих предшественников. Важнейшей интонационной основой оперы

<sup>13</sup> Как указывает А. А. Гозенпуд, «одна за другой ставятся оперы, дивертисменты, интермедии и водевили: „Филатка на игрище“ (1812), „Филатка с Федорой на качелях под Новинским“ (1815), „Свят Гаврилыч, или Сговор на яму“ (1830), „Филатка в маскараде, или Митавская ярмарка“ (1831), „Филатка с детьми на деревенском празднике“ (1831), „Филатка и Мирошка — соперники, или Четыре жениха и одна невеста“ (1831) и т. д.» (56, 316).

послужили народные плясовые напевы и наигрыши. Именно эта сфера народной пляски представлена у Титова особенно широко — в ариях и дуэтах, в сценах с хором и других номерах. Нельзя не отметить в опере «Посиделки» грациозный дуэт двух девушек, Дуняши и Анюты, развертывающийся в ритме народной пляски. Включив в текст либретто прекрасное стихотворение И. И. Дмитриева «Цыганская песня» («Пой, пляши, кружись, Параша»), композитор удачно имитирует здесь стиль цыганской плясовой песни, распространенной в городском быту.

В эпизодах, связанных с любовной и обрядовой линиями сюжета, композитор обращается к мелодике лирических протяжных песен, интонациям чувствительного городского романса. Сопоставление темы арии Маши из оперы «Посиделки» с широко бытующей на рубеже XVIII—XIX веков песней-романсом «Как на дубчике два голубчика» и песней «Ахти, матушка» показывает, насколько свободно Титов ориентируется в интонационном материале своей эпохи, создавая оригинальные темы на основе творческой переработки народных мелодий (пример 74, а, б, в).

Однако в его операх еще нет стилевой однородности музыки. Как и композиторам XVIII века, Титову не удалось преодолеть «двуязычия», свойственного эпохе формирования национальной композиторской школы. Встреча в одном и том же произведении двух различных стилевых манер — западноевропейской и русской — отчетливо разделяет две главные сферы действия: лирику и комедийность. Как только речь заходит о «высоких» чувствах героев — любви, долге, чести — или о представителях «благородного» сословия, музыкальный лексикон заимствуется из арсенала европейской оперы. Народный быт обрисован в основном средствами городского фольклора.

Традиционна в трилогии и «песенная» драматургия, предполагающая известную свободу в порядке расположения номеров: арии, дуэты, ансамбли во многих русских комических операх могли меняться местами по желанию постановщика или заменяться другими номерами. Так, например, ария Модеста из «Яма» существовала в двух совсем несхожих вариантах (оба обозначены номером 7). Один из них давно известен в научном обиходе по публикации С. Л. Гинзбурга (95). Другой, с начальными словами «В сердце я, Софья, тебя заключаю», был обнаружен недавно автором этих строк<sup>14</sup>. В этом втором варианте герой оперы Модест охарактеризован музыкой возвышенного склада в духе медленных частей квартетов Моцарта. Судя по большому количеству исполнительских помет на страницах обоих сохранившихся экземпляров, на театральной сцене звучали и тот и другой варианты арии.

Дошедшие до нас рукописи «Яма», «Посиделок», «Девишника» в большей части являются конвалютами<sup>15</sup>. Определить, кем и

<sup>14</sup> В партитуре «Яма», хранящейся также в ЦМБ, № 2913.

<sup>15</sup> ЦМБ, № 2913, 2914; № 2792; № 3728.

когда переписаны отдельные их части, при каких обстоятельствах и по какому принципу они оказались сведенными вместе, сейчас уже невозможно. Главным ориентиром в установлении первоначальной последовательности номеров следует считать тексты либретто. Вместе с тем в композиционном замысле каждой из опер есть своя логика построения. Образный, жанровый, темповый контраст способствует цельности композиции. Ее укрепляет применяемый Титовым принцип арки: в «Яме» она перекидывается от увертюры к финалу, основанному на главной партии сонатного *allegro* увертюры; во второй опере одна из тем увертюры появляется затем в квинтете, а увертюра к «Девушке» открывается незначительно измененной темой из финала оперы «Посиделки».

Музыкальные формы трилогии Титова традиционны для бытовой оперы комедийного жанра. С разговорными диалогами чередуются арии, разнообразны ансамбли (от дуэта до квинтета с хором) и хоровые номера. Но в их трактовке порой проявляются самостоятельные черты. Так, например, дуэт Филатки и Феклиста из «Посиделок» представляет собой развернутую многосоставную сцену, включающую сольные реплики обоих героев, три плясовых песни, речитативные связки и большой заключительный раздел (собственно дуэт). Столь масштабные формы нечасто встречались в операх того времени.

Заключительная часть трилогии — «Девушка» — наиболее «хоровая» из всех трех опер Титова. И это естественно: перед зрителем разворачивается народный свадебный обряд. Не случайно именно эта опера привлекла внимание исследователей. Музыковеды называют особенно удачным женский хор а *sarrella* «Уж ты мать моя, матушка» (3, 8—9). Действительно, его необычная ладовая основа, своеобразный прием переинтонирования ступеней лада, гетерофонный тип многоголосия обращают на себя внимание. Но нельзя не отметить и прекрасный, обаятельный хор «Проснися, пробудися», трехголосное изложение которого связано с традициями кантов и «российских песен».

Удачные хоровые номера, простые, легко запоминающиеся мелодии арий, дуэтов в немалой степени способствовали успеху трилогии. Некоторые сольные номера из этих опер прочно вошли в быт, исполнялись в концертах, переписывались в альбомах. Однако Титову явно не хватало умения дать подходящую «оправу» своему мелодическому материалу. Упрощенная фактура, неудачная оркестровка, вялость или неестественность тематического развития, — словом, все то, что вызвало обвинение композитора в дилетантизме, — помешало в конечном итоге соперничеству его опер с более совершенными произведениями его современников. И с исторической, и с художественной точки зрения «Ям», «Посиделки» и «Девушка» скорее смотрят назад, в XVIII век, нежели дают перспективу дальнейшего развития.

Этого нельзя сказать о последнем сочинении Титова — «Мужество киевлянина», где он наряду с К. Кавосом, автором «Ивана

Сусанина», выступил как родоначальник историко-патриотической оперы. Оба произведения, написанные одновременно, воплощают одну идею — величие подвига человека из народа во имя спасения родины от вражеского нашествия<sup>16</sup>. Сходным является и решение темы — в целом средствами диалогической оперы. Вместе с тем, как справедливо замечает В. И. Музалевский, в «Мужестве киевлянина» происходит новая расстановка акцентов уже в самом тексте либретто. Жанровая природа комической оперы здесь сильно меняется, и разговорная речь часто приобретает необычную для комической оперы серьезность и глубину<sup>17</sup>.

Музыкальное воплощение патриотической темы в «Мужестве киевлянина» ставит эту оперу в один ряд с «Иваном Сусаниным» Кавоса и отчасти с ораторией Дегтярева. Созданием только одного этого сочинения Титов уже был бы достоин того, чтобы имя его вошло в историю русской музыки.

Лучшие страницы «Мужества киевлянина», как и в трилогии, связаны с хоровыми номерами. Впечатляет величественная сцена славления князя Святослава (№ 4 из первого действия), где хор подхватывает сольные реплики Вельмилы на материале величального напева «Слава»<sup>18</sup>. Замечательна по своей убедительности также и сцена Свенельда с хором (№ 5). Используемая здесь форма арии-песни с участием хора, применявшаяся также Кавосом, впоследствии перейдет в оперы Верстовского, а затем будет творчески развита Глинкой как воплощение единства героя с народом, сплоченности личного и общенародного чувства.

Драматической кульминацией оперы является развернутый финал первого действия. В этой сцене участвуют весь народ и главные действующие лица. Внимание сосредоточено на главном моменте действия — подвиге Русина. В вокальных репликах передано душевное состояние каждого персонажа драмы: готовность Русина к самопожертвованию, страх Вельмилы за жизнь любимого, трусость Простена, опасющегося грозы. Острый контраст между «низким» и «высоким», сферой трагического и комического призван еще более оттенить значение нравственного подвига героя. В сдержанно-волевом складе хоровой партии передан

---

<sup>16</sup> В «Мужестве киевлянина» использован эпизод из «Повести временных лет». Действие происходит в VIII столетии на берегу Днепра: «Киев осажден печенегами. Старейшина Свенельд сообщает, что единственное средство спасти город — это пробраться через местность, занятую врагом, и предупредить воеводу Претича, ничего не знающего об опасности. Бедняк Русин, влюбленный в красавицу Вельмилу, решает спасти город. Он тайно переплывает Днепр, извещает воеводу, и под натиском русских сил печенеги вынуждены отступить» (цит. по: 56, 370).

<sup>17</sup> В. И. Музалевский первым указал на значение «Мужества киевлянина» (131). Машинописный экземпляр этой неопубликованной статьи хранится в ГПБ (ф. 1110, оп. 1, № 99).

<sup>18</sup> Впервые эту песню ввел в свою оперу «Старинные святки» Ф. Блима, но там она трактуется как обрядовая. Титов, несомненно слышавший «Славу» в этой опере, воспринял от Блимы вид внешнего оформления мелодии (солистка, хор и оркестр), но творчески переосмыслил народный напев и воспользовался им для обобщенной характеристики патриотических чувств народа.

образ той необъятной народной силы, которая незримо стоит за подвигом Русина. Этот лаконичный, удивительный по простоте средств народный хор — лучший из всех, созданных А. Н. Титовым.

Характерны и переклички с ранней романтической оперой того времени. Сценическим фоном психологической коллизии служит картина стихийных сил природы: в разгар событий, когда Русин бросается в Днепр, внезапно разражается гроза. Удар грома поражает дерево, оно вспыхивает ярким пламенем. Общее оцепенение охватывает народ. Сцена грозы, горящее дерево, зловещее пламя пожара — все эти атрибуты романтической оперы XIX века мы не раз встретим в операх Верстовского. Характерна и их трактовка. Сцена грозы в последней опере Титова заметно перекликается с аналогичным эпизодом из «Нурзахада»: вновь тональность ре минор, тревожный синкопированный ритм сопровождения, стремительные гаммообразные пассажи у струнных. Однако традиционная картина грозы в «волшебном» контексте оперы «Нурзахад» воспринималась иначе — скорее в чисто декоративных традициях XVIII века, чем в плане параллели переживаниям героев.

Индивидуальные характеристики действующих лиц, несмотря на отдельные находки, в целом менее интересны. Недостаточно раскрыт в музыке образ Русина: его единственная ария («Сердце, что ты так уныло») и партия в терцете (№ 2) рисуют традиционный образ молодого влюбленного. Маловыразителен и трафаретен образ Простена, копирующий обычных комических персонажей русских опер XVIII века. Зато богат нюансами музыкальный портрет Вельмилы. Она предстает перед зрителем то веселой, игривой девушкой (терцет № 2), то прекрасной представительницей народа, запевающей «Славу», то драматической героиней, пребывающей в отчаянии и страхе за жизнь любимого (финал первого действия), то нежной, любящей и тоскующей (ария из второго действия). Вдохновенная мелодия арии Вельмилы «Понесись, мой голосок» (основанная на теме гобоя из сонатного *allegro* увертюры), редкая по своей пластичности и интонационной выразительности, предвосхищает аналогичные арии Гориславы и Ярославны в операх Глинки и Бородина (пример 75).

Драматургия русской комической оперы заметно обогатилась в «Мужестве киевлянина» в связи с новой трактовкой этого жанра. Наряду с традиционными ариями и дуэтами большое значение приобретают развернутые ансамблевые и хоровые сцены. Несколько номеров второго действия драматургически объединяются в цельную композицию большого масштаба (в этом проявляется, в частности, влияние французской «оперы спасения»).

Впервые А. Н. Титову удалось связать воедино финал с предшествующими номерами. Оперу завершает монументальная хоровая сцена, подытоживающая весь ход музыкального развития. Отдельные интонационные переклички с музыкой финального хора

и четкая тонально-гармоническая устремленность к заключительному ре мажору обуславливают цельность оперной композиции. Родственные интонационные обороты финальных хоров первого и второго действий создают смысловую и музыкально-архитектоническую арку, которая способствует объединению оперы.

Значительно возросла, по сравнению с другими операми композитора, роль оркестра. Оркестровая палитра расширена благодаря введению тромбона, дифференциации партии виолончелей, котские в предыдущих операх Титова неизменно дублировались контрабасами.

Увертюра к «Мужеству киевлянина» — один из примечательных образцов раннего русского симфонизма, достойный исполнения в наши дни. В компактной форме этого симфонического номера Титову удалось сконцентрировать все музыкально-драматургическое развитие оперы. Убыстряющиеся темпы трех отграниченных ферматами разделов (Andante — Andantino — Allegro) как бы передают нарастающий ход событий и устремленность действия к развязке. Призывно-фанфарные интонации краткого вступления на доминантовом органном басу создают с первых же тактов ощущение тревожного ожидания и подготавливают следующий раздел — Andantino. Главная тема Andantino, прекрасная мелодия у солирующего гобоя (впоследствии — тема арии Вельмилы), развертываясь на фоне острой пульсации струнных, приобретает горестно-щемящий оттенок. Романтически-взволнованное Allegro, с рельефно очерченным тематизмом и с редкой для композитора полярной контрастностью главных тем, их конфликтным взаимодействием, переводит развитие в активно-действенное русло. На фоне преобладающей минорной окраски свежо звучит бодрая, «молодецкая» тема побочной партии в репризе сонатного allegro. В ликующем звучании до мажора (основная тональность увертюры — одноименный минор) она воспринимается как победный итог.

Значение «Мужества киевлянина» в истории развития русской оперы, несмотря на отдельные недочеты произведения (невысокое художественное качество либретто, черты эклектики в музыкальном языке, заметные технологические погрешности), несомненно.

На фоне общей картины русского оперного искусства начала XIX века музыкальная драматургия «Мужества киевлянина» представляет собой несомненный шаг вперед, подготавливая некоторые драматургические принципы композиторов-классиков. Патриотическая тема оперы, решенная в рамках легендарно-исторического сюжета из времен Киевской Руси, также намечает пути в будущее, к Верстовскому и Глинке.

В операх А. Н. Титова и К. Кавоса впервые наметились характерные для историко-патриотического жанра образные сферы, типические персонажи и средства их воплощения. Принцип характеристики героев и главных событий на основе свободного, творческого применения фольклорного материала получит в дальней-

шем широкое развитие в классических операх русских мастеров. Основные интонационные сферы «Мужества киевлянина»: лирические, величальные, эпические и плясовые народные песни, городской sentimentalный романс, солдатские маршевые песни Отечественной войны — все эти интонационные пласты еще не одно десятилетие будут питать музыкальный язык русской оперы.

Продолжая традиции Фомина, Титов в «Мужестве киевлянина» создал одну из первых подлинно хоровых русских опер, в которой хор вовлекается в музыкально-драматургическое развитие, выражает обобщенные чувства и переживания народа. Наряду со своими современниками — Давыдовым и Дегтяревым, Кавосом и Кашиным — Титов сумел в этом произведении достойно продолжить национальный путь развития оперного искусства и во многом отобразить черты своего героического времени.



На рубеже XVIII—XIX веков в кругах московских, а затем и петербургских любителей музыкального искусства становится известным имя незаурядного композитора, крупного мастера хорового письма Степана Аникиевича Дегтярева. Еще в 1790-е годы Дегтярев пользовался признанием как руководитель хоровой капеллы и оркестра крепостного театра графа Н. П. Шереметева; хоровые произведения Дегтярева, в том числе его концерты, постепенно получали все большую популярность и распространение, слава композитора росла, и наконец в 1811 году настал «звездный час» его творчества: в связи с триумфальным успехом оратории «Минин и Пожарский» о композиторе заговорили в самых восторженных тонах, сравнивая его с «первейшими гениями музыки»<sup>1</sup>.

Последующие десятилетия истории русской культуры показали несомненную преувеличенность подобных оценок, однако композиторское наследие Дегтярева и сейчас представляет весьма значительный художественный и научный интерес. Отточенность формы, высокий уровень мастерства и искренность выражения сообщают его музыке черты неизменной привлекательности; неоспорима выдающаяся роль его оратории «Минин и Пожарский», которая наметила путь к исторической трагедии Глинки «Иван Сушанин». С другой стороны, вся совокупность обстоятельств жизни и творчества Дегтярева явилась ярким свидетельством его времени, особенно трудного для талантливых и образованных людей низших сословий.

Осознание своего человеческого достоинства у Дегтярева, как и у многих представителей крепостной интеллигенции, вступило в кричащее противоречие с его подневольным положением. Об этом со слов своего отца (ученика Дегтярева) писал профессор А. В. Никитенко: «...С умилением и благодарностью [отец] вспоминал о внимании и ласках, которые оказывал ему знаменитый и несчастный Дегтяревский, немного позднее угасший среди глубоких, никем не понятых и никем не разделенных страданий. Это была одна из жертв ужасного положения вещей на земле, когда высокие дары и преимущества духа выпадают на долю человека

<sup>1</sup> «Северная почта», 1811, 25 марта.

только как бы в посмеяние и на позор ему. Дегтяревского погубили талант и рабство. Он родился с решительным призванием к искусству: он был музыкант от природы. Необыкновенный талант рано обратил на него внимание знатоков, и властелин его, граф Шереметев, дал ему средства образоваться. Дегтяревского учили музыке лучшие учителя. Он был послан для усовершенствования в Италию. Его музыкальные сочинения доставили ему там почетную известность. Но, возвратясь в отечество, он нашел сурового деспота, который, по ревизскому праву на душу гениального человека, захотел присвоить себе безусловно и вдохновения ее: он наложил на него железную руку. Дегтяревский написал много прекрасных пьес, преимущественно для духовного пения. Он думал, что оне ходатайствуют ему свободу. Он жаждал, просил только свободы...» (136, 3—5).

Изыскания советских ученых позволили существенно дополнить скурые факты, сообщаемые Никитенко<sup>2</sup>, и в настоящее время картина жизни и творчества крепостного композитора может быть выявлена с достаточной полнотой.

## 1.

Степан Дегтярев родился в 1766 году в одном из владений графа П. Б. Шереметева — селе Борисовка Грайворонского уезда Курской губернии. Его отец, Аникий Дегтярев, хотя и был крепостным, но принадлежал к числу зажиточных крестьян села<sup>3</sup>. О матери композитора не сохранилось никаких сведений; известно, что в семье было трое детей: дочь Степанида, сыновья Степан и Евдоким. Все трое рано проявили музыкальные способности и были отправлены в подмосковное имение графа — Кусково.

Борисовка — едва ли не самая богатая из шереметевских вотчин — уже с 1730-х годов стала основным местом набора певчих в графскую капеллу<sup>4</sup>. При центральной церкви села — Успенском храме существовала певческая школа, функция которой оказалась аналогичной певческим школам в Глухове (для Придворной капеллы) и в селе Алабухи (для хора крепостного театра А. Р. Воронцова). Стремясь привлечь в свою капеллу как можно больше молодых голосистых певчих, П. Б. Шереметев предостав-

<sup>2</sup> В ряду наиболее значительных работ назовем исследование Н. А. Елизаровой «Театры Шереметевых» (М., 1944); очерк Э. Э. Язовицкой «Кантата и оратория. С. А. Дегтярев» (в кн.: Очерки по истории русской музыки. М., 1956); неопубликованный труд Л. А. Лепской «Звуки прошлого» (научный архив Останкинского дворца-музея творчества крепостных, ф. II, № 965); развернутую газетную публикацию Ю. С. Горяйнова «Слава о редких дарованиях его...» («Ленинская смена», 1980, № 105—114).

<sup>3</sup> Как свидетельствуют архивные документы, в услужении у Аникия Дегтярева находился даже полубатрак Василий Медведь (ЦГИА, ф. 1088, оп. 6, № 1040, л. 26, 1775 год).

<sup>4</sup> Первый известный нам документ о наборе певчих из Борисовки относится к 1738 году. Аналогичных свидетельств 1750—1760-х годов сохранилось довольно много (ЦГИА, ф. 1088, оп. 6, № 983, л. 3; № 737, л. 1; ед. хр. 1001, л. 3).

для различные льготы тем крестьянам, дети которых пели в его хоре или играли в его театре. В 1773 году Аникий Дегтярев был «освобожден от повинности сдачи отсыпного хлеба», и это является несомненным доказательством того, что именно тогда Степанида и Степан Дегтяревы начали свою музыкальную службу у графа<sup>5</sup>.

Шесть лет (с 1773 до 1779 года) для шереметевского имения Кусково можно назвать переходным периодом, когда всеми «увеселительными затеями» по-прежнему ведал граф Петр Борисович, однако все больше ощущалось влияние вкусов его сына Николая Петровича, который в 1773 году вернулся из-за границы и постепенно взял в свои руки руководство театральными и музыкальными делами. В отличие от отца Н. П. Шереметев не удовлетворялся показной роскошью маскарадов, музыкальных празднеств и других театрализованных действий, даваемых от случая к случаю. Будучи человеком утонченного вкуса и европейского образования, он прежде всего позаботился о репертуаре своего театра. Первостепенное значение он придавал обязательной и планомерной профессиональной подготовке певчих и актеров; для них нанимались лучшие учителя, была строго регламентирована система занятий и репетиций. Из архивных документов видно, что занятия начинались обычно в 9 часов утра, до 11 часов продолжались общие репетиции. Время от 11 до 12 часов было отведено «затверживанию уроков по домам». С 2 до 5 часов дня учителя индивидуально занимались с учениками, а затем без перерыва опять следовала общая репетиция, заканчивавшаяся в 8 часов вечера<sup>6</sup>. Кроме того, певчие обязаны были почти ежедневно участвовать в утренней литургии (с 6 до 9 часов утра) и в вечерней службе. Такая трудная, а порой и изнурительная работа приходилась и на долю С. А. Дегтярева.

К 1778 году была полностью подготовлена и сформирована крепостная труппа и спектакли театра стали регулярными. В это время обращают на себя внимание успехи старшей сестры Дегтярева Степаниды, которой неизменно поручались первые роли (Одилли в опере «Башмаки Мордоре, или Немецкая башмачница», Лоретты в опере Э. Дуни «Живописец, влюбленный в свою модель», Корали в опере А. Гретри «Опыт дружбы»)<sup>7</sup>. Вслед за ней «на театре» начал выступать ее брат Степан. 7 февраля

---

<sup>5</sup> 1773 год как дата начала службы Дегтярева подтверждается еще несколькими обстоятельствами. Во-первых, после эпидемии чумы 1771—1772 годов граф П. Б. Шереметев возобновил «музыкальные увеселения» в Кусково и открыл кусковский сад для всех москвичей, с этой целью он расширил состав своей капеллы. Во-вторых, после кончины графа Н. П. Шереметева в 1809 году во многих документах указывается «более чем 30-летний» срок службы Степана Дегтярева. В-третьих, заметим также, что семилетний возраст считался в то время наиболее подходящим для профессионального обучения пению, а Степану Дегтяреву было в 1773 году как раз 7 лет.

<sup>6</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 17, № 141, л. 51.

<sup>7</sup> С 1780 года имя Степаниды Дегтяревой отсутствует в театральных реестрах. Дальнейшая судьба ее нам неизвестна.

1781 года он пел ответственную партию Бертранда в опере П. Монсиньи «Дезертир», а несколькими месяцами позже выступал в главной роли оперы «Садовник Кусковский». В последнем случае его задачей было со сцены «воздушного театра» в ариях и речитативах поведать публике об основных достопримечательностях знаменитого шереметевского имения<sup>8</sup>.

В шереметевской капелле существовало строгое правило: в период ломки голоса отправлять мальчиков обратно на родину, где они использовались в качестве писарей, но для Степана Дегтярева было сделано исключение. После «спада с голоса» он остался при театре и был переведен на исполнение преобладающе драматических ролей, почти или совсем не требовавших пения. Так, например, в 1784 году он сыграл в опере Н. Дездеа «Три откупщика» графа Дальвилля и тогда же выступил в довольно сложной комической роли помещика Фирюлина в «Несчастье от кареты» В. Пашкевича<sup>9</sup>. Преподавателями сценического мастерства шереметевского театра приглашались известные московские актеры В. П. Померанцев, Я. Е. Шушерин, С. Н. Сандунов; очевидно, кто-либо из них был сценическим наставником С. А. Дегтярева. Кроме обучения в стенах своей собственной школы граф разрешил юному музыканту посещать лекции по итальянскому языку и русской словесности при Московском университете и постоянно отпускал его на спектакли Петровского театра. Все эти факты говорят о том, что Н. П. Шереметев не только ценил актерские способности Дегтярева, но и связывал с ним музыкальные надежды.

К сожалению, неизвестно, кто был первым музыкальным учителем Дегтярева. Гипотеза Н. А. Елизаровой о том, что Дегтярев начал учиться музыке у Дж. Рутини, не выдерживает критики, так как итальянский мастер покинул Россию и вернулся к себе на родину в 1761 году. Маловероятны также сведения о занятиях Дегтярева композицией под руководством А. Сапиенцы (отца), поскольку последний, приехав в Петербург в 1783 году, сразу же поступил на императорскую службу и преподавал сначала в Петербургском театральном училище, а затем в Смольном институте (связи Шереметевых с музыкальной фамилией Сапиенца возникли, по-видимому, лишь с 1800-х годов). Не исключена возможность творческих встреч С. Дегтярева с его старшим современником Д. С. Бортнянским. Как известно, графы Шереметевы поддерживали тесные отношения с «малым двором» великого князя Павла Петровича и были близко знакомы с первым композитором этого двора — Бортнянским. В послесловии к своему переводу трактата В. Манфредини «Правила гармонические...» Дегтярев с восторгом говорит о музыке Бортнянского, косвенно признавая его влияние на свое творчество (163, 169). Но все же называть

<sup>8</sup> Либретто этой доморощенной оперы написано В. Колычевым. Музыка была собрана из разных французских комических опер и частично сочинена одним из Керцелли (скорее всего — И. И. Керцелли).

<sup>9</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 17, № 65, л. 28—29.

Бортнянского непосредственным учителем Дегтярева было бы преувеличением.

Представляется целесообразным выделить два этапа музыкального образования Дегтярева. На первом этапе (1773—середина 1780-х годов) молодой певчий мог и не иметь своим руководителем никого из крупных композиторов. В эту пору для него было достаточно просто квалифицированного педагога, каким являлся, например, главный капельмейстер шереметевского театра виолончелист-виртуоз И. Г. Фациус. Важно отметить, что Дегтярев в период своего ученичества не только получил основы музыкальных знаний, но и в качестве участника церковной капеллы и крепостного театра практически освоил очень большое количество превосходных произведений западноевропейских и русских авторов. Он великолепно знал оперы, оратории, кантаты, симфонии и хоровые сочинения Гайдна, Глюка, Стамица, Госсекса, Пиччинни, Гретри, Филидора, Пашкевича, Бортнянского и многих других первостатейных мастеров. Существенное воздействие на будущее творчество Дегтярева оказала одна из отличительных особенностей репертуара шереметевского театра: частое исполнение в 1780-х годах опер-серия и опер-драм, как, например, «Альцесты» и «Ифигении в Тавриде» Глюка, «Атиса» и «Дидоны» Пиччинни и других.

Второй этап прошел под знаком сильнейшего влияния творчества Дж. Сартти. Факт занятий знаменитого композитора с крепостным музыкантом шереметевского театра не вызывает никаких сомнений как благодаря достоверности исторических свидетельств, так и ввиду явной зависимости целого ряда сочинений Дегтярева от музыки итальянского маэстро. Сартти был дружен с Н. П. Шереметевым, он даже жил некоторое время в его подмосковных имениях, поставил в Кусково свою оперу «Армида и Ринальдо» и сочинил для графа приветственную кантату «Будь здоров, будь здоров, любезный граф» (227, 477). Согласно легенде (впрочем, вполне правдоподобной), Дегтярев, сопровождая Сартти, совершил около 1790 года кратковременную поездку в Италию. Приемы композиторской техники, принципы построения музыкальной формы и, наконец, музыкально-эстетические взгляды Сартти во многом определили музыкальные вкусы и характерные черты стиля его восприимчивого ученика.

В 1790-е годы Дегтярев, хотя номинально числился вторым лицом в капелле после регента Григория Мамонтова, но по сути дела становится ее художественным руководителем. Состав хора в это время колебался от тридцати до сорока человек со следующим соотношением партий: девять дискантов, девять альтов, шесть теноров, десять басов.

Приблизительно для такого состава писал Дегтярев свои хоровые произведения, причем уже ранние композиторские опыты его были настолько успешными, что в 1789 году двадцатитрехлетнего певчего назначают «учителем хоровых концертов». О степени мастерства возглавляемого Дегтяревым хора можно судить

по виртуозным партиям его хоровых сочинений, которые по сложности мелизматики порой приближаются к стилю каденций в героических ариях опер-серия. Дирижируя хором, Дегтярев по церковной традиции продолжал петь в нем; он считался лучшим из басов (а не теноров, как полагали ранее)<sup>10</sup>. В реестре певчих за 1791 год впервые встречается имя младшего брата Дегтярева Евдокима, которого определили в группу альтов<sup>11</sup>.

Вскоре круг обязанностей Степана Дегтярева еще более расширился. Он обучает пению крепостных актрис и актеров<sup>12</sup>, по желанию графа организует в Москве публичные концерты, редактирует иностранные оперы, приспособляя их для нужд крепостного театра<sup>13</sup>, проводит репетиции с оркестром, дирижирует спектаклями и даже режиссирует их (78, 260). Он же «апробирует голоса» поступивших из южных вотчин мальчиков и девочек<sup>14</sup>, а иногда ездит в Борисовку для отбора певчих<sup>15</sup>, то есть десять лет фактически выполняет обязанности первого капельмейстера и в начале XIX века получает наконец это звание<sup>16</sup>.

Чем больше развертывался талант Дегтярева, чем авторитетнее становилось его положение, тем сильнее он ощущал унижительность своего крепостного состояния. Н. П. Шереметев, благосклонно относясь к композитору и заметно выделяя его среди прочих музыкантов, вместе с тем продолжал обращаться с ним как с крепостным. Дегтярев не имел права ни отлучиться без разрешения из барского дома, ни хоть сколько-нибудь свободно располагать своим временем. В одном из указов было предписано, чтобы певчие и музыканты «без спросу из дома никуда не ходили, не брали себе учеников, не нанимались учителями в другие дома, не пели в церквях, не давали концертов посторонним». В 1793 году граф специально отдал распоряжение управителю Петру Петрову «стараться наблюдать, чтобы Степан Дегтярев музыки Загряж-

<sup>10</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 17, № 65, л. 5—12. Ошибочное определение голоса С. Дегтярева как тенорового сделано Н. А. Елизаровой на основании исполнения им в 1784 году одной из простых оперных теноровых партий, когда голос его еще не вполне установился.

<sup>11</sup> В том же году повелением Н. П. Шереметева отец Степана и Евдокима Аникий Дегтярев был полностью освобожден от оброка (ЦГАДА, ф. 1287, оп. 1, № 4819, л. 36 об., 1791 год).

<sup>12</sup> Имя композитора в этой связи неоднократно упоминалось в наставлениях Н. П. Шереметева, например: «Степану Дегтяреву учить прочих девушек, которые уже начали учиться, если же леность, нерадение и неперенивание в ученьи окажутся, но таковых наказывать, ставя на колени, сажать на хлеб и на воду и о малейших проступках меня уведомить» (78, 291).

<sup>13</sup> В архиве Останкинского дворца хранятся нотные материалы оперы А. Гретри «Самнитские браки» с пометками и переделками С. Дегтярева.

<sup>14</sup> В одном из повелений графа 1793 года сказано: «Привезенных из Алексеевки мальчиков и девочек, призвав Мамонтова, Дегтярева и Бошка, под приглядом Петра Петрова, опробовать голоса мальчиков. Если голос хорош, то отдавать, а девочек, у которых хотя и голосу хорошего нет, да вид лица хороший, то таковых в актрисы оставить можно» (78, 260).

<sup>15</sup> Несколько позднее в Борисовку для отбора певчих стали посылать также Евдокима Дегтярева (ЦГИА, ф. 1088, оп. 3, № 216, л. 298 об., 299).

<sup>16</sup> См. «Реестр на выдачу жалования на 1802 год» (78, 493).

скому и другим давать не отваживался»<sup>17</sup>. За послушание композитор подвергался оскорбительным наказаниям. Наиболее выразителен в этом смысле документ о выдаче награды доносчику: «У учителя Степана Дегтярева за давание им посторонним людям концертов вычесть из жалования 5 рублей и отдать певчему Чапову за объявление об оном» (78, 339). Вдобавок над композитором, как и над всеми другими музыкантами и актерами шереметевского театра, постоянно висела угроза роспуска крепостной труппы (о чем граф неоднократно задумывался); в таком случае их дальнейшая судьба становилась неясной.

После вступления на престол императора Павла I у графа Н. П. Шереметева появляется реальная возможность сделать быструю дипломатическую карьеру и он переезжает в Петербург. Театральные и музыкальные заботы уже обременяют его, поэтому основную часть труппы и капеллы он оставляет в Москве, а с собой берет лишь самых нужных ему людей, в их числе — Дегтярева. В 1800 году граф отдает распоряжение о частичном расформировании крепостной труппы, в начале 1804 года распускает оркестр и затем несколько сокращает штат певческой капеллы, которая была им сохранена только для пения в домово́й церкви. Положение Дегтярева при графе становится все более неопределенным. Если раньше, напряженно и плодотворно работая с актерами и певчими, он не имел звания капельмейстера, то теперь, получив это звание, он не имеет ни оркестра, ни театра. Трудно судить, чем занимался композитор в двенадцатилетний период своей жизни в Петербурге (1797—1809). Вероятно, в это время было сочинено какое-то число из ста его духовных хоров; не исключено, что во дворце Шереметева на Фонтанке изредка давались концерты. Но единственным вполне достоверным и очень важным свидетельством продолжающихся профессиональных занятий Дегтярева служит его перевод книги В. Манфредини «Правила гармонические и мелодические».

15 августа 1805 года «Санктпетербургские ведомости» поместили объявление о подписке на эту книгу, причем сообщали не столько об авторе, сколько о переводчике: «известный почтенной публике по своим церковным и многим сочинениям [г-н Дегтярев]».

Перевод Дегтярева интересен во многих отношениях. Прежде всего показательно, что русский композитор, будучи знаком с несколькими иностранными трактатами (среди которых — знаменитая книга И. Фукса «*Gradus ad parnassum*»), выбрал трактат Манфредини как наиболее соответствовавший его собственным воззрениям<sup>18</sup>. Дегтярев вполне владеет техникой перевода, но в согласии с традициями своей эпохи делает свободный перевод, порой отступая от буквального следования за текстом, вплоть до

<sup>17</sup> ЦГАДА, ф. 1287, оп. 1, № 4819, л. 27, 1793 год.

<sup>18</sup> Приемы композиции в хоровых концертах Дегтярева (особенно в приемах построения фуг) сходны с приемами, описанными в трактате Манфредини.

откровенного реферирования, как, например: «Господин Манфредини об скале диатонической пишет здесь таким образом...» (163, 168). Местами Дегтярев присоединяет к авторскому тексту свои собственные наблюдения, а под конец даже вводит целую дополнительную главу. «Правила гармонические и мелодические...» явились первым в России серьезным переводным трактатом, который содержал систему сведений по элементарной теории музыки, гармонии, инструментальному и вокальному исполнительству, полифонии, инструментовке и музыкальной стилистике классицизма. В области полифонии Дегтярев первым в России выработал терминологию, адекватную западноевропейской<sup>19</sup>. Все это дает право назвать его перевод настоящим научным трудом.

В 1808 году Дегтярев женился на Аграфене Григорьевне Кохановской, дочери бывшего актера<sup>20</sup>. От этого брака родилось трое сыновей: Иосиф (1809), Дмитрий (1812), Александр (1813)<sup>21</sup>. После смерти графа в 1809 году семья композитора вернулась в Москву и в августе того же года Дегтярев дал в газете объявление о своем желании поступить на службу к кому-либо из любителей музыки<sup>22</sup>. В объявлении кроме адреса композитора сообщен также адрес поэта Н. Д. Горчакова, что позволяет предположить об уже начавшейся их совместной работе над ораторией «Минин и Пожарский».

В эпоху войн с наполеоновской Францией и в канун Отечественной войны 1812 года героический сюжет освобождения Москвы Мининим и Пожарским привлекал многих поэтов и драматургов<sup>23</sup>. Совершенно особое значение этой теме придавал Г. Р. Державин, который обращался к ней четырежды: в оде, поэме, эпитафии и даже в «героическом представлении в четырех действиях с хорами и речитативами»<sup>24</sup>. Много говорили москвичи о предполагавшемся открытии памятника Минину и Пожарскому скульптора И. П. Мартоса.

В это же время все большую популярность завоевывают ораториальные жанры. Крупнейшими событиями музыкальной жизни русских столиц стало исполнение ораторий Гайдна. Тексты орато-

<sup>19</sup> Характеристика трактата Манфредини и перевода Дегтярева дана в дипломной работе воспитанницы Московской консерватории Н. А. Бондаренко (25).

<sup>20</sup> ЦГИА, ф. 44, оп. 5, № 164, л. 38.

<sup>21</sup> В конце 1830-х годов или начале 40-х годов один из сыновей Дегтярева женился на одной из внучек Кавоса.

<sup>22</sup> «Честь имею объявить почтеннейшим любителям музыки, что я имею намерение взять на себя должность у кого-либо из господ управлять хором певчих и обучать оных особенно или с музыкаю инструментальною; а для удовольствия того, кому угодно будет поручить мне сию должность, буду сочинять для певчих его и музыкантов новые пьесы» («Московские ведомости», 1809, 11 августа).

<sup>23</sup> Среди популярных произведений тех лет необходимо назвать трагедию М. Крюковского «Пожарский, или Освобожденная Москва», «Похвальное слово Павла Львовича Пожарскому и Минину», поэму Шихматова «Пожарский, Минин и Гермоген».

<sup>24</sup> Ода «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского»; неоконченная поэма «Пожарский», эпитафия «На гроб Пожарского», героическое представление «Пожарский, или Освобождение Москвы».



рий писали А. Радищев, В. Кюхельбекер. Тот же Г. Державин в главе «Кантата, оратория» из своего «рассуждения о лирической поэзии» давал распространенную характеристику этим жанрам и, признаваясь в своей любви к оратории, сетовал: «На нашем языке не знаю я никакой оратории, на какой-либо особенный случай сочиненной...» (цит. по: 154, 153). Поэтому понятно то всеобщее воодушевление, с которым была встречена уже самая весть о предстоящей премьере первой русской оратории с музыкой и текстом известных авторов.

После исполнения оратории 9 марта, а затем 6 апреля 1811 года пресса опубликовала самые блестящие отзывы, из которых наиболее интересен один, помещенный в журнале «Вестник Европы» и подписанный инициалами Г. Д., что, без всякого сомнения, должно быть расшифровано, как Гавриил Державин (см.: 126, 262). Приведем этот отзыв<sup>25</sup>:

### «МОСКОВСКИЯ ЗАПИСКИ

Марта 9-го московская публика имела удовольствие слышать первую русскую ораторию Освобождение Москвы, сочиненную г-м Горчаковым и положенную на музыку г-м Дехтяревым, известным по многим превосходным его сочинениям для музыки певческой. Знавшие талант г-на Дехтярева давно ожидали от него какого-нибудь важного произведения для полного хора музыки; ожидание исполнилось: г-н Дехтярев своею ораториею доказал, что он может поставить имя свое наряду с первейшими композиторами в Европе. Немногие музыкальные произведения знаменитейших иностранных авторов приняты были с толикою похвалою от всей публики, как музыка оратории г-на Дехтярева. Рукоплескания сопровождали почти каждый куплет ея. Оркестр состоял почти из 200 единственно русских музыкантов и певцов под управлением самого г-на Дехтярева. Величественные хоры с музыкою роговою, прекраснейшия арии, гармонические переходы тонов и мастерския фуги, из коих составлена оратория, утвердят навсегда славу г-на Дехтярева между его соотечественниками и даже в других государствах; ибо оратория переведена уже одним ученым мужем на италианский язык и полная партитура музыки с италианскими словами отправлена будет в Неаполь. В сем похвальном предприятии более всех участвует один почтенный любитель отечественных произведений музыки (Его Превосх. Н.П.В.).

К чести г-на Горчакова, сочинителя слов оратории, можно сказать, что он взял содержание поэмы из российской истории весьма удачно; расположением хоров, арий, речитативов и вступлений показал он себя хорошим знатоком и рачителем успехов музыки отечественной. Подвиги бессмертных мужей Пожарского, Минина и Палицына, спасителей России, должны быть прославляемы в творениях стихотворцев, риторов и музыкантов; где приличнее слышать воспевание великих дел сих незабвенных сынов Отечества, как не в Москве, где совершились она!

Г[авриил] Д[ержавин].»

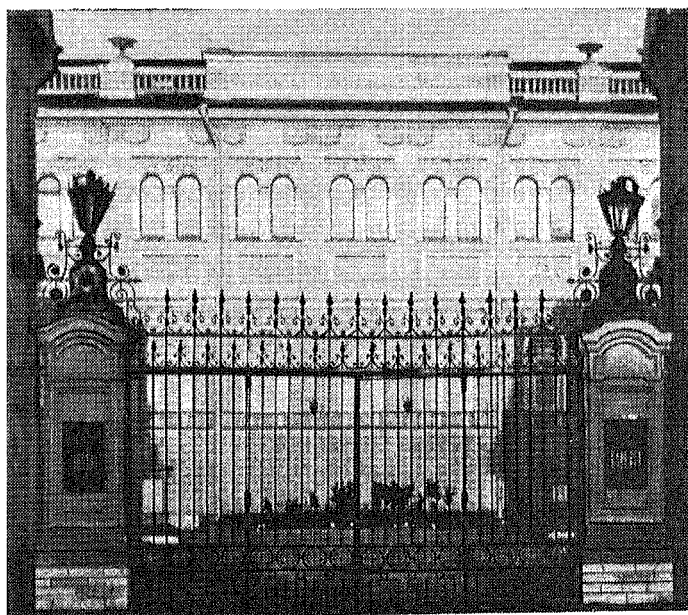
Вопрос о том, в каком году Дехтяреву была предоставлена вольная, до сих пор вызывал разногласия между исследователями. В качестве предположительных дат выдвигались 1802, 1803 и

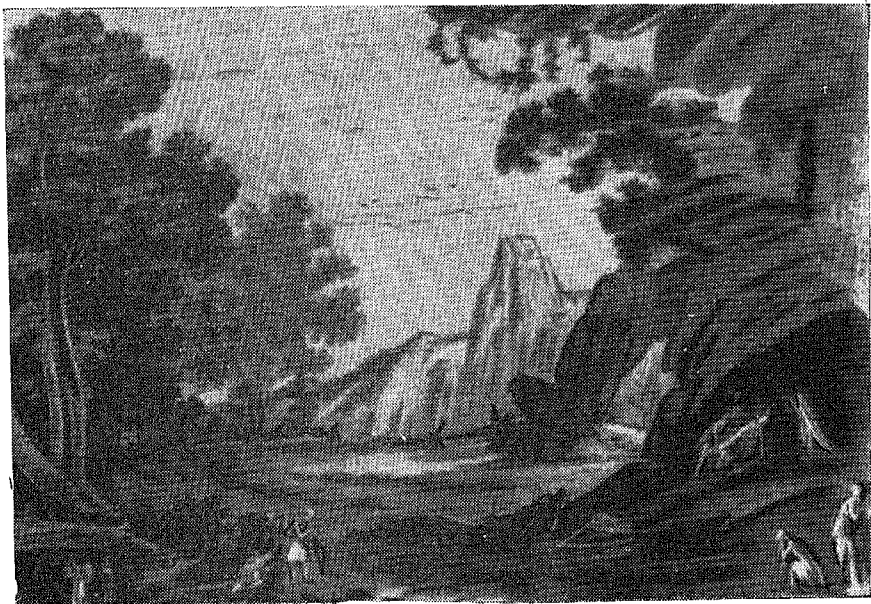
<sup>25</sup> «Вестник Европы», 1811, № 7/8, с. 227. Другие отзывы см.: «Северная почта», 1811, 25 марта; «Журнал драматический на 1810 год» (1811), ч. 1, № 44, с. 259—261.



Большой театр в Москве, 20-е годы XIX века

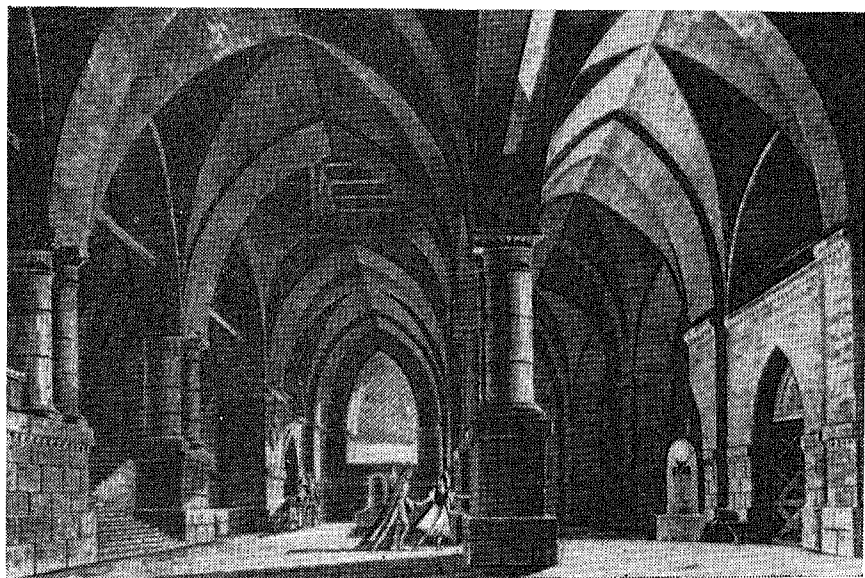
Здание Придворной певческой капеллы в Петербурге

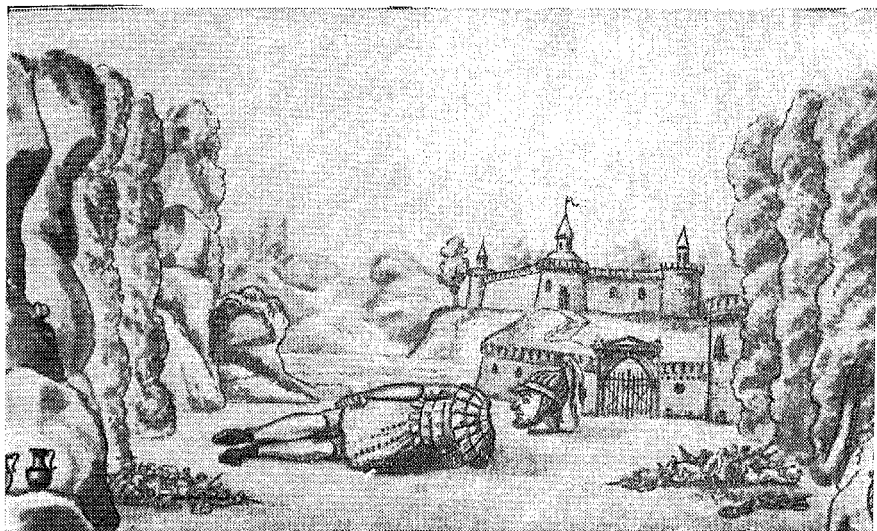




Декорация А. Каноппи к балету «Месть Амура»

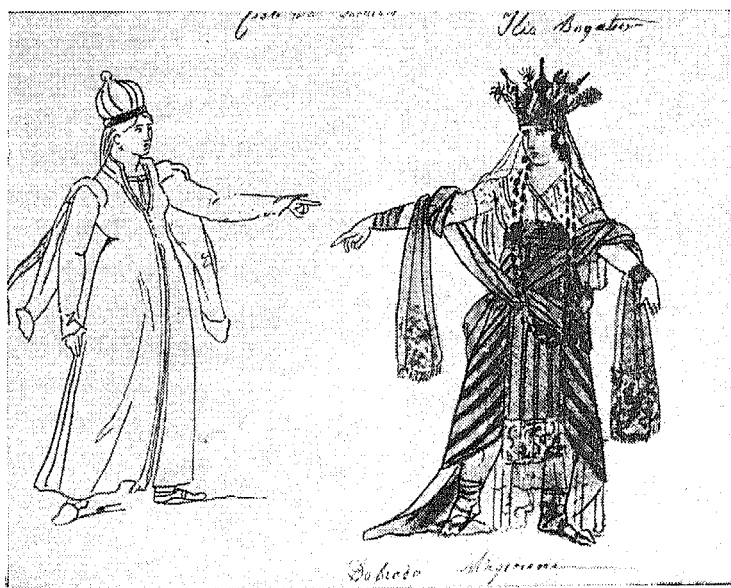
П. Гонзага. Эскиз театральной декорации





Эскиз декорации к балету «Руслан и Людмила»

Эскизы костюмов к опере «Илья-богатырь»





Эскизы русских костюмов к балетным спектаклям  
(начало XIX века)

П. А. Булахов

К. А. Кавос

# ПѢВЕЦЪ

*во стане русскихъ Воиновъ*  
*поэзия сочиненія*

**В. Жуковскаго**

*Музыка сочиненія Д. Бортнянскаго.*

Allegretto

CORNI.  
FLAUTI.  
OBOE.  
FAGOTTI.  
VIOLINI.  
VIOLE.

Первая страница партитуры Д. С. Бортнянскаго «Певецъ во стане русскихъ воиновъ»





Ш. Дидло



Н. С. Семенова



И. И. Вальберх



А. И. Истоміна





А. Г. Венецианов. Изгнание французских актеров  
из Москвы в 1812 году

1809-й годы. Как удалось установить, ни одна из этих версий не является правильной, хотя каждая из них имеет свое закономерное обоснование. В первый раз надежда на освобождение возникла у Дегтярева и некоторых его товарищей в 1802 году, когда граф тяжело заболел и составил завещание, в коем было указано отпустить после его смерти 30 крепостных и в их числе С. Дегтярева<sup>26</sup>. Второй раз крепостной композитор мог ожидать свободы после смерти П. Жемчуговой в 1803 году, так как граф, исполняя желание покойной, дал вольную нескольким актерам и актрисам. Однако и в это время граф отказался отпустить своего любимца, твердо обещав ему не забыть его в своем завещании. На протяжении последующих шести лет эти слова повторялись не раз. В одном из архивных документов указано: «...Его сиятельство граф в числе прочих служителей и ему, Дегтяреву, пожаловал в награду 500 рублей и, сверх того, назначил к отпуску его на свободу...»<sup>27</sup> 2 января 1809 года граф Н. П. Шереметев скончался, но по открытии шкатулки с завещанием оказалось, что ни отпускных, ни указаний на этот счет там не содержится. При малолетнем наследнике графа был назначен опекунский совет, который, рассмотрев это дело, передал его в Сенат. Композитор получил временный паспорт, дававший ему возможность жить самостоятельно и наниматься по своему усмотрению на службу, но не имевший настоящей правовой силы. Ожидая решения Сената, Дегтярев вернулся в Москву, подал уже упоминавшееся ранее объявление в газету, написал и исполнил свою ораторию, родил двух детей, пережил наполеоновское нашествие на службе у одного из курских помещиков и, так и не дождавшись определения своей судьбы, умер 23 апреля 1813 года (третий сын родился уже после его смерти)<sup>28</sup>.

4 августа 1815 года Сенат решил дело в пользу Степана Дегтярева; крепостной композитор получил вольную через два с половиной года после смерти.

Поскольку, согласно закону, вольная распространялась на всех членов его семьи, она была послана из Петербурга в Москву для вручения вдове. Чиновникам петербургской конторы через некоторое время пришел следующий ответ:

«Высокопочтеннейшим господам попечителям и опекунам над именем графа Дмитрия Николаевича Шереметева

От вдовы Аграфены Дегтяревой  
Всепокорнейшее прошение.

Муж мой Степан Дегтярев продолжал службу при певческой музыке около сорока лет, начав с малолетства, до самой кончины покойного его сиятельства графа Николая Петровича. После кончины его сиятельства отпускаясь он по паппортам и в 1813 году умер, оставя в бедном положении меня с тремя мало-

<sup>26</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 3, № 1615, л. 107.

<sup>27</sup> ЦГИА, ф. 44, оп. 5, № 164, л. 39—40.

<sup>28</sup> Там же.

летними сыновьями, из коих самый старший совершенно увечный. Однако ж вы, высокопочтеннейшие господа, не оставили меня без пропитания и в то же время определено мне пенсии по 150 руб. в год, чем, хотя и с нуждою, однако ж, содержала себя с семейством. Но в текущем сентябре получена из Петербурга мне с детьми отпускная на вечную свободу, с тем чтобы выдачу положенного пенсiona прекратить и жить на стороне, где пожелаю.

Не имея ни состояния, ни покровительства, ни способов доставать пропитания и будучи обременена малолетними тремя детьми, из коих самый старший имеет роду только 7 лет, а им, как и мне самой, нужно приискать род жизни, для чего должно употреблять деньги, которых я не только на сей случай, но и на пропитание не имею, и должна влачить жизнь самую беднейшую, питаюсь не иначе, как мирским подающим.

И так лишена будучи всей надежды получить откуда-либо в бедном моем положении помощь, упавая к стопам вашим, высокопочтеннейшие господа, дерзаю всепокорнейше просить вас, *благovolите уничтожить отпускную* (курсив мой. — Е. Л.) и возвратить несчастному семейству пенсию, а тем, облагодетельствовав, заставьте непрестанно просить всевышнего творца, да ниспослет вся благая как вам, высокопочтеннейшие господа, так и его сиятельству графу Дмитрию Николаевичу.

*Аграфена Дегтярева*<sup>29</sup>.

## 2.

Музыкальное наследие Дегтярева весьма объемно, но жанровый диапазон его творчества неширок. Все известные нам произведения — независимо от того, сохранились ли только их названия, либо нотные материалы — принадлежат к роду хоровой музыки. Скорее всего такая творческая направленность определялась внутренними художественными стремлениями композитора, а не внешними обстоятельствами, поскольку, выполняя при шереметевском театре самые разнообразные функции, он вполне мог бы проявить себя в опере, балете или в инструментальных жанрах. Даже в том случае, если удастся обнаружить инструментальные или оперные сочинения Дегтярева, общая оценка его как хорового композитора уже не может измениться. Современники придавали большое значение прежде всего его хорам а саррелла, называя Дегтярева знаменитым мастером, «в особенности образовавшим вкус и методику новейшей музыки вокальной или певческой»<sup>30</sup>. Повсеместно были распространены его различные церковные песнопения и хоровые концерты, чему находятся многочисленные документальные подтверждения. «Кому не известны превосходные его концерты церковные, которые для певческих хоров сделались, так сказать, классическими?» — задавал риторический вопрос автор статьи в «Московских ведомостях»<sup>31</sup>.

Между тем для исследователей русской музыки от С. Смоленского до музыковедов наших дней Дегтярев оставался автором одного-единственного произведения — оратории «Минин и Пожар-

<sup>29</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 3, № 1615, л. 32—33, 1816 год.

<sup>30</sup> «Московские ведомости», 1813, 6 сентября.

<sup>31</sup> Там же.

ский». Все остальные его сочинения считались безвозвратно утраченными и даже возникла целая легенда о том, что крепостной композитор ввиду крайней бедности, не имея средств на перевозку своих партитур, все их сжег. К счастью, это предание оказалось ложным. До нас дошли не только несколько рукописных копий хоров и хоровых концертов, но и автографы композитора.

В одном из архивных фондов сохранился список наиболее употребительных в первой четверти XIX века церковных песнопений разных авторов, где среди хоров Бортнянского, Веделя, Козловского и других композиторов названы шестьдесят семь духовных концертов Дегтярева, около тридцати его же более мелких хоровых произведений, литургический цикл и небольшие оратории или кантаты для хора с оркестром на духовные тексты<sup>32</sup>. Впрочем, и этот реестр не является исчерпывающим, он может быть дополнен сочинениями из доступных нам сборников. В настоящее время удалось найти несколько таких сборников.

Первый и самый важный из них содержит 18 хоровых концертов, его следует определить как автограф Дегтярева<sup>33</sup>. По всем текстологическим признакам эта нотная рукопись относится к 1790-м годам, на отдельных страницах встречаются авторские исправления и переделки. Остальные сборники представляют собой рукописные копии<sup>34</sup> и дают в наше распоряжение музыкальный материал девяти хоров и сорока двух духовных концертов Дегтярева. Из них четырнадцать совпадают с оригиналом, а тридцать шесть произведений соответствуют упомянутому выше реестру.

В общей сложности теперь известно сто пять названий хоровых сочинений крепостного композитора и обнаружена музыка сорока пяти концертов, девяти хоров, литургии и кантаты «Архистратигу Михаилу» для хора с оркестром. Приводим список сочинений Дегтярева<sup>35</sup>:

<sup>32</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 3, № 1732, л. 1, 3, 4.

<sup>33</sup> По дарственным надписям, печатям и записям в инвентарных книгах оказалось возможным установить судьбу этого сборника: С. Дегтярева-Кавос (внучка С. Дегтярева) подарила сборник любителю и знатоку русского церковного пения профессору Н. Н. Ивановскому, который, в свою очередь, преподнес его библиотеке Московского синодального училища. В 1920-х годах рукопись поступила в библиотеку Московской консерватории, а затем — в архив Останкинского дворца-музея, где сейчас и хранится.

<sup>34</sup> Два сборника хранятся в архиве ГЦММК (ф. 238). Первый из них (№ 118) содержит лишь один хор Дегтярева; во втором (№ 128) помещены среди прочего четыре концерта Дегтярева и один его хор. Еще один сборник находится в частном собрании Л. Мормыля (Загорск). Он содержит тридцать восемь концертов Дегтярева. Среди рукописей фонда С. В. Смоленского хранятся хоровые партитуры и партии (иногда некомплектные) четырнадцати духовных концертов, шести хоров и кантаты Дегтярева (ЦГИА, ф. 1119, оп. 1, № 56—61). Литургия хранится в ГПБ, ОСРК, ф. 550, Ф. XII 58.

<sup>35</sup> Кроме жанра и названия сочинения в данном списке указывается тональность (в том случае, если сохранились музыкальные материалы) и в скобках номер по реестру, хранящемуся в ЦГИА.

## Концерты

1. «Благо есть исповедаться господеву» — фа мажор (№ 47)
2. «Благословен господь бог Израилев» — до мажор (№ 1)
3. «Благословлю господа вразумившего мя» — ре мажор (№ 6)
4. «Блажен муж бояйся господа» — до мажор (№ 49)
5. «Боже боже мой вскую мя оставил еси» (№ 26)
6. «Боже боже мой к тебе утренюю» — си-бемоль мажор (№ 23)
7. «Боже во имя твое спаси мя» — ми-бемоль мажор
8. «Боже приидоша» — до минор
9. «Велий господь в Сионе» (№ 52)
10. «Велий господь и хвален зело» — ре мажор
11. «Величая величаю тя господи» — ми-бемоль мажор (№ 33)
12. «Внемлите людие мои» (№ 55)
13. «Возлюблю тя господи крепосте моя» — до минор
14. «Воскликните богови вся земля» (№ 21)
15. «Воскликните богови вся земля» (№ 53)
16. «Воскресения день и просветимся» — си-бемоль мажор (№ 59)
17. «Восхвалим ныне господня предтечу» (№ 51)
18. «Всемирную славу» — до мажор (№ 30)
19. «Гласом моим ко господу возвах» (№ 35)
20. «Господи боже мой на тя уповах» — си-бемоль мажор (№ 3)
21. «Господи возлюбих благолепие» — ре мажор
22. «Господи да не яростию твоею» (№ 60)
23. «Господи услыши молитву мою» (на три голоса) (№ 67)
24. «Господь воцарися да гневаятся людие» — до мажор (№ 29)
25. «Господь просвещение мое» — до мажор (№ 48)
26. «Да возрадуется душа моя о господе» — до минор (№ 13)
27. «Да воскреснет бог» — до мажор (№ 9)
28. «Да воскреснет бог» — до мажор (№ 44)
29. «Днесь во храм приводится» (№ 50)
30. «Днесь всяка тварь» (на пасху) — до мажор (№ 10)
31. «Днесь придите соборы верных»  
(св. Великому Димитрию) — до мажор
32. «Днесь небеси и земли» (№ 25)
33. «Днесь Христос в Вифлееме рождается» — до мажор (№ 2)
34. «Доколе господи забудеши мя до конца» (№ 42)
35. «Изми мя от враг моих боже» — фа минор (№ 39)
36. «Исповедайтесь господеву» — ре мажор (№ 54)
37. «К тебе господи воздвигох душу мою» — соль минор (№ 63)
38. «К тебе господи к тебе воззову» — ре мажор
39. «Крепость моя и пение мое» — ми-бемоль мажор (№ 20)
40. «Милосердия двери отверзи нам» — фа минор (№ 61)
41. «Милосердия двери отверзи нам» (№ 62)
42. «На бессмертное твое усновение» (№ 4)
43. «Надеющийся на господа» (№ 37)
44. «Не ревнуй лукавнующим» — фа мажор (№ 40)
45. «Помилуй мя боже яко на тя уповах» — соль минор (№ 7)
46. «Помилуй мя господи яко немощен есмь» (№ 27)
47. «Послеши бог милость» (№ 58)
48. «Пойте господеву живущему в Сионе» — ре мажор
49. «Пою и воспою богу моему» (№ 45)
50. «Преславная днесь» (на тронцу) — до мажор (№ 15)
51. «Приидите вернии» (св. Николаю Чудотворцу) — до мажор (№ 17)
52. «Приидите вернии» (№ 66)
53. «Приидите взыдем на гору господню» — до мажор (№ 28)
54. «Приидите новаго винограда рождения» — до мажор (№ 5)
55. «Приклони господи ухо твое» — до минор (№ 32)
56. «Радуйтеся богу помощнику нашему» (№ 64)
57. «Радуйтеся праведнии о господе» — ре мажор (№ 22)

58. «С небесных кругов слетел Гавриил» — до мажор	(№ 12)
59. «Се ныне благословите господа» — до мажор	(№ 34)
60. «Сей день радости и веселия»	(№ 36)
61. «Сей нареченный и святой день» — до мажор	(№ 43)
62. «Скажи ми господи кончину мою» — соль минор	(№ 56)
63. «Слава в вышних богу»	(№ 16)
64. «Слава в вышних богу»	(№ 18)
65. «Слава в вышних богу»	(№ 19)
66. «Суди господи обидящия мя» — до минор	(№ 65)
67. «Тебе бога хвалим» — ре мажор	(№ 8)
68. «Тебе подobaет песнь боже в Сионе» — ре мажор	(№ 24)
69. «Терпя потерпех господа» — ми-бемоль мажор	
70. «Ты моя крепость господи» — ми-бемоль мажор	(№ 14)
71. «Услыши боже глас мой»	(№ 11)
72. «Услыши господи глас моления моего» — до минор	(№ 31)
73. «Услыши господи глас мой» — до мажор	(№ 57)
74. «Услыши господи молитву мою» — соль минор	(№ 38)
75. «Хвалите бога во святых его» — ре мажор	(№ 41)
76. «Хвалите отроцы господа»	(№ 46)

### Хоры

1. «Ангел вопияше»	(без №)
2. «Ангел вопияше»	(без №)
3. «Ангел вопияше»	(без №)
4. «Благообразный Иосиф»	(без №)
5. «Верую» — ре мажор	(без №)
6. «Вечери твоея тайныя»	(без №)
7. «Вси языцы елики сотворил еси» — ми-бемоль мажор	
8. «Господи во свете лица твоего пойдём» — си-бемоль мажор	
9. «Достойно есть» — ре мажор	
10. «Исайе ликуй» (архиерейское)	(№ 68)
11. «Исайе ликуй» (простое)	(№ 69)
12. «Милость мира» — до мажор	(без №)
13. «Отче наш» — ми-бемоль мажор	
14. «Свете тихий» — до минор	
15. «Слава... Единородный»	(без №)
16. «Тебе поем» — ля минор	
17. «Хвалите имя господне» — до минор	
18. Херувимская — фа минор	(без №)
19. Херувимская — до минор	(без №)
20. Херувимская	(без №)
21. Задостойники на весь круглый год	(без №)
22. Обедня (на четыре голоса) — до мажор	(без №)

### Оратории и кантаты

1. «Архистратигу Михаилу. Срадитесь нам» (с оркестром) — до мажор	(без №)
2. «Возлюбите господа»	(без №)
3. «Возлюблю тя господи» (для оркестра и двух хоров)	(без №)
4. «Возможет господь»	(без №)
5. «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы»	(без №)
6. «На день Иоанне Иерусалимского» (с оркестром)	(№ 70)
7. «Горжество России, или Истребление врагов ея и бегство Наполеона» («лирическое песнопение», замысел. См.: «Московские ведомости», 1813, 6 сентября).	

Нотные публикации начала XX века<sup>36</sup> дают возможность дополнить список еще несколькими сочинениями Дегтярева. Важнейшие из них: концерты — «Блажен еси» («свадебный концерт»), «Богоотец убо Давид», «Гряди из Ливана невесто», «Величит душа моя», «Взыде бог», «Дух твой благий», «Се ныне время благоприятно», «Сей день господь», хоры — «Милость мира» (соль мажор), «С нами бог», тропарь рождеству, «Услыши плач», хоровые циклы — ирмосы пасхи, венчание.

Обзор всей совокупности известных нам произведений Дегтярева ясно показывает его тяготение к крупным хоровым формам. Количество духовных концертов и кантатно-ораториальных сочинений почти в четыре раза превосходит число небольших хоров типа «Херувимской». Промежуточное положение между хоровыми концертами и ораториями занимают музыкальные композиции на духовные тексты для хора с оркестром. Судя по названиям, они представляют собой весьма характерные для русской культуры конца XVIII века хвалебные кантаты, каковые встречались в творчестве Сарти, Бортнянского и других композиторов. Из их музыки найдена только хоровая партитура кантаты «Архистратигу Михаилу» (оркестровые партии утеряны). Она представляет собой переделку одноименного хорового концерта (ЦИИА, ф. 1119, оп. 1, № 61 и № 58). Не исключено, что кантаты «Возлюбите господа», «Возможет господь», «На день Иоанне Иерусалимскаго» также явились авторской переработкой более ранних концертов Дегтярева (аналогичный пример — кантаты Бортнянского «Тебе бога хвалим» и «Господи силою твоею возвеселится царь»). Сочинения Дегтярева для хора а саррелла интересны и сами по себе, и в аспекте эволюции его творчества, поскольку подавляющее их большинство несомненно предшествовало оратории «Минин и Пожарский».

Хоровые концерты Дегтярева очень неравноценны по музыке. Лучшие из них — особенно «Изми мя от враг моих», «Терпя потерпех», «Благо есть» — и в наши дни украсят репертуар любого академического хора, другие сейчас имеют лишь значение исторического памятника. Однако все они написаны рукой высокопрофессионального мастера, композиторская техника которого нигде не изменяет ему.

Самая сильная сторона творчества Дегтярева в этом жанре сродни хоровой музыке Бортнянского: глубина музыкального содержания при внешней сдержанности выражения. Дегтярев продолжает традиции Бортнянского и в принципах построения хорового цикла, причем во всех случаях он достигает необходимого ему образного единства. Важным моментом компоновки формы для

<sup>36</sup> См.: Лисицын М. А. Историческая хрестоматия церковного пения, вып. 3. Спб., 1902; Никольский А. В. Сводный каталог издательства Юргенсона. Обзор и перечень всех духовно-музыкальных сочинений. Спб., б. г. [1913]; Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов. Под ред. Н. Д. Лебедева. Петроград, 1917. В начале XX века произведения Дегтярева также неоднократно издавались в переработке (порой с сильными изменениями) хормейстеров Е. С. Азеева, М. Гольтисона, П. Г. Григорьева, Т. Донецкого, М. А. Лагунова, В. Л. Лирина, С. В. Панченко.

него был подбор стихотворных строк. В согласии с обычаями своей эпохи композитор чаще всего обращался к псалмам, впрочем иногда отступая от этого правила.

У Дегтярева, как и у других русских композиторов его времени, можно отметить три вида стихотворной организации цикла:

1) выбор ключевых стихов какого-либо одного псалма (по приведенному выше списку это концерты № 6—8, 13, 24, 25, 44, 55, 57, 59, 73);

2) свободное комбинирование стихов из различных псалмов (№ 1, 10, 20, 35, 38, 66, 68, 69);

3) обращение к стихам самых различных жанров — тропарей, стихир, ирмосов, гимнов и других (№ 16, 17, 29—33, 50—54, 58, 60, 61, 63—65, 67).

В первом случае развитие музыкального образа было в какой-то степени подчинено риторическим закономерностям выбранного текста, хотя это касалось только соотношения частей по их характеру и не затрагивало основ музыкальной формы. Остальные два типа давали композитору полную свободу творчества, когда он руководствовался исключительно своим замыслом, ориентируясь на типичные формы хоровых концертов XVIII—начала XIX века. Функция стихотворного текста в таких концертах совершенно иная, нежели в канонических православных песнопениях: текст здесь не столько передает догмат, сколько служит одним из средств выражения художественного аффекта. Отличительной индивидуальной чертой концертов Дегтярева необходимо назвать обращение к псалмам, которые очень редко встречаются в произведениях других композиторов, причем по ортодоксальному разделению эти псалмы принадлежат к следующим группам: «прошение о помощи», «о добре и зле», «в смущении духа», «в глубокой скорби». Подчас даже самые названия концертов крепостного композитора — «Изменя от враг моих», «Не ревнуй лукавующим», «Суди обидящия мя», «Помилуй мя, яко немощен есмь» — прямо указывают на господствующие в его музыке настроения. Разумеется, среди концертов Дегтярева есть сочинения и другого плана — ликующие, возвышенно-торжественные и обличительные с оттенком язвительной иронии, например концерт на 78-й псалом из сборника ГЦММК: «Боже, придоша языцы в достояние твое, оскверниша храм святей твой, положиша Иерусалим яко овощное хранилище...»

Если уже в хоровых концертах Бортнянского следует отметить тенденцию значительного уменьшения числа частей и приближение формы к симфоническому циклу, то у Дегтярева такая тенденция становится еще более явной. Это проявляется в закреплении определенного стереотипа циклической формы, в усилении роли тембровых сопоставлений и полифонических приемов, а также в выборе все более коротких текстовых отрывков, которые затем многократно повторяются. Последнее дает Дегтяреву возможность строить форму преимущественно по музыкальным законам (в хоровой музыке его младшего современника С. Давыдова все эти признаки выступают еще рельефнее).



Пожалуй, самый выдающийся и показательный образец творчества Дегтярева в этом жанре — концерт «Изми мя от враг моих». Его музыкальная форма чрезвычайно характерна для произведений не только Дегтярева, но и многих других композиторов, особенно для А. Веделя, Л. Гурилева, С. Давыдова и общего их учителя — Дж. Сарти. В основе формы лежит четырехчастный цикл с темповым, фактурным и тональным контрастированием разделов:

1. «Изми мя»	f-moll,	Adagio,	имитационный склад.
2. «Яко се уловиша»	As-dur,	Allegro,	гомофонный склад.
3. «Боже увеждь»	b-moll,	Largo,	сольный дуэт.
4. «На всяк день»	f-moll,	Allegro,	фуга.

Вдохновенная музыка первой части напоминает мелодизированный речитатив, развитие здесь направлено в сторону все большего насыщения хоровой фактуры — постепенно включаются новые солирующие голоса, а затем и хоровые группы, приемы свободной имитации сменяются фугато, за которым следуют канонические секвенции, звучность усиливается от *pp* до *ff* (пример 76).

Ядро цикла образуют последующие три части. Из них медленная составляет лирический, хотя и мрачный центр всего сочинения — сольный дуэт двух высоких голосов на фоне баса, выполняющего функцию гармонического фундамента. Этот раздел, неожиданно объединяющий жанровые признаки виртуозного дуэта оперы-серия с ритмом траурного марша, обрамлен двумя быстрыми частями, также контрастирующими между собой, поскольку вторая гимническая часть концерта написана в подчеркнуто гомофонном складе, а финал представляет собой фугу (примеры 77, 78, 79).

В хоровой музыке России рубежа XVIII—XIX веков фуги уже не были ярким нововведением, как в 1760-е годы, во времена М. Березовского. Незаурядные примеры этой полифонической формы можно встретить в концертах «Помилуй мя боже» Дж. Сарти, «Помилуй мя господи», «Услыши господи глас мой», «Боже, законопреступницы» А. Веделя, «Гласом моим ко господу воззвах» Л. Гурилева, «Хвалите господа с небес», «Се ныне благословите господа», «Господи кто обитает в жилище твоем» С. Давыдова и в некоторых концертах Д. Бортнянского. Но все же фуга финальной части «Изми мя» выделяется среди прочих безукоризненным исполнением всех правил контрапункта — вплоть до точного проведения тем в кульминационной стретте, которая, по существу, является строго выдержанным каноном. Кроме того, важно подчеркнуть, что тема фуги построена на начальной интонации первой части и тем самым финал замыкает концерт не только тонально, но и тематически.

Из многочисленных средств полифонического развития (канонических секвенций, двойных контрапунктов, имитаций и т. п.) для концертов Дегтярева очень большое значение имеют приемы, спе-

циально выделяемые самим композитором и называемые им «правилами *tasto solo* и двойной октавой»<sup>37</sup>.

Сравнительное исследование музыки Бортнянского и Дегтярева показывает, что под этими двумя терминами композитор подразумевал целую систему приемов, идущих от традиций органной музыки. Особо отметим следующие из них: 1) длительный органнй пункт (хоровая педаль с цепным дыханием)<sup>38</sup>; 2) «одинокий» неаккордовый гармонический бас, на фоне которого развивается мелодия; 3) эффект хорового *crescendo*, достигаемый вступлением все более высоких хоровых групп, что аналогично включению новых регистров органа; 4) унисонное исполнение в несколько октав ключевых мелодических формул, противопоставляемое гомофонно-гармоническим эпизодам.

Все названные выше приемы, заметно обогащающие хоровую фактуру и укрупняющие гармоническое дыхание, практически не встречались в хоровых концертах М. С. Березовского и П. А. Скокова<sup>39</sup>. Они составляют отличительную черту той школы, которая по праву должна быть названа школой Бортнянского. К ней принадлежал и Дегтярев.

В хоровых произведениях малых форм заметны в целом те же тенденции, что и в хоровых концертах, проявляемые лишь в иных масштабах. В некоторых сочинениях («Милость мира», «Отче наш», «Тебе, поем») обращают на себя внимание даже концертное группирование и скрытая цикличность, несомненно идущие от жанра концерта. Однако в связи с малыми формами нельзя не упомянуть и о существенном недостатке музыки Дегтярева — слишком прямолинейном, непосредственном перенесении в духовную музыку интонаций бытовых жанров его эпохи и об однообразии музыкального тематизма. В этой области он уступает Веделю и Давыдову, не говоря уже о Бортнянском.

К созданию крупнейшего произведения своей жизни — оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы»<sup>40</sup> Дегтярев

<sup>37</sup> В дополнительной восьмой главе к трактату Манфредини Дегтярев замечает: «О пункте *tasto solo* и о двух октавах господин Манфредини ничего не пишет: почему я не осмелился оной здесь присовокупить. Пункт *tasto solo* и две октавы в музыке есть правило весьма важное и неприятнейшее. Оно употребляемо бывает во всех штилях музыки, как-то: в штиле церковном, хочет выразить силу слов и важность сюжета <...> *Tasto solo* значит то, что орган держит одну тастатуру, или один тон, а другие партии производят над оным свободную мелодию. Сия мелодия производит прекраснейшую гармонию в штиле церковном, которая она будет написана протяжательною. В ней наиболее употребляются *rinforzando*, от чего происходит наипрекраснейший орган, трогательный сердце, чувства и мысли человеческия. Примеров таковых довольно издано для нашей церковной музыки в сочинениях Дмитрия Степановича г-на Бортнянского, который первый начал писать с вящим вкусом в нашей церковной музыке *tasto solo*» (163, 168).

<sup>38</sup> О важности этого приема говорили в своих лекциях профессора Московской консерватории К. А. Кузнецов и С. С. Скребков.

<sup>39</sup> Нам известен только один концерт Скокова — «Суди господи обидящия мя».

<sup>40</sup> Партитура оратории не издана. Автограф хранится в ЛГИТМиК, одна из рукописных копий — в научном архиве Останкинского дворца-музея творчества

подошел будучи уже зрелым мастером с богатым опытом работы с хором, оркестром, певцами-солистами и с громадным творческим багажом. Правда, насколько нам известно, он впервые обращался к жанру светской музыки и впервые должен был сотрудничать с либреттистом.

В музыкально-исторической литературе сложилось скептическое отношение к автору либретто — Николаю Дмитриевичу Горчакову. Думается, что такой подход не вполне правомерен. Разумеется, Горчакова нельзя назвать первоклассным поэтом, его стихи бледны и трафаретны. Однако он был в своей области вполне профессионален и, самое главное, отлично разбирался в музыке, хорошо понимал и чувствуя стили сольно-вокальный и хоровой. Непосредственно перед сочинением текста оратории он выпустил в свет книгу «Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства...» (М., 1808), где изложил свои взгляды на природу вокальных жанров<sup>41</sup>. Текст оратории лаконичен, не перегружен деталями и удовлетворяет всем требованиям жанра. По-видимому, Дегтярев и Горчаков находили общий язык в творчестве<sup>42</sup> и, более того, были дружны в жизни.

Оратория «Минин и Пожарский» построена в соответствии с традициями своей эпохи. Она имеет три части, из которых первая носит героико-драматический, вторая — преимущественно лирический характер, а третья представляет собой апофеоз. В сюжетном плане материал расположен следующим образом.

Первая часть — сообщение Палицына о горестном положении Москвы; воззвание Минина; решение Минина и всего народа обратиться к Пожарскому.

Вторая часть — пасторальная картина, Пожарский и его жена Ольга в своем уединенном имении; приход Минина и Палицына, обращение Палицына к Пожарскому; решение Пожарского возглавить русское ополчение.

---

крепостных. Клавир был издан (М.: Юргенсон, б. г.), важнейшие фрагменты опубликованы в изд.: История русской музыки в нотных образцах, т. 2. Под ред. С. Л. Гинзбурга. 2-е изд. М., 1968; Хоры из оратории «Минин и Пожарский» Дегтярева. Сост. и предисл. З. Леоновой. М., 1975.

<sup>41</sup> Н. Д. Горчакову принадлежит также более поздняя статья «Об уставном и партесном церковном пении в России» («Москвитянин», 1841, ч. 5, № 9, с. 191—207), в которой он, в частности, весьма обстоятельно рассказывает о Дегтяреве и его музыке.

<sup>42</sup> Восторженная оценка хорового творчества Дегтярева была дана Н. Д. Горчаковым еще в 1808 году: «Господин Дехтерев есть один из превосходнейших новых авторов певческой музыки, в его сочинениях приметен особенный утонченный вкус, некоторые концерты его неподражаемы. Строгие критики не одобряют в нем излишнюю склонность к руладам, но, кажется, такое заключение несправедливо, потому что он их употребляет очень кстати и с приличностью к его вкусу, а притом и не всегда. Конечно, не должно руладами отнимать силу священных слов, подводя оные под правила музыки; но где есть они в сочинениях Дехтерева, то служат, так сказать, оттенкою слов, отголоском чувства, которое изливается из сердца усладостным ощущением и в таком расположении души, чувства текут в различных изгибах голоса и, наконец, во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом» (58, 29).

Третья часть — освобожденная Москва, ликующий народ; несмотря на просьбы народа, Пожарский отказывается от царского венца; народ славит героев; торжественный финал.

Такая компоновка формы обнаруживает значительную близость рукописным заметкам Г. Державина, в которых он набросал план своей незаконченной поэмы «Пожарский». Для сравнения приведем фрагменты державинского текста:

«...Горестное описание Москвы...

[Минин], выходя на площадь, со рвением уговаривает народ вступить к защите отечества... согласие на то всех общее... послание... с послами к Пожарскому, чтоб он принял главное над совещающимися повелительство...

...Описание уединенного жилища Пожарского. Волнение его между любовью к отечеству, между трудностями, ему предстоящими, между покойной жизнью его, любовью к Клеонисе, негой и одержавшими его от ран болезнями. Внушение его... посетителям бедственного состояния государства...

...Благодарность народная приносит победителю корону... [Пожарский] о себе объявляет, что он удаляется в уединение, с тем, что, ежели его рука или советы понадобятся отечеству, он готов всегда оказать ему услуги...» (71, 371—373).

Принимая во внимание совпадение многих обстоятельств — тождественность содержания и формы неоконченной поэмы «Пожарский» с ораторией, знакомство Державина с литературным семейством Д. П. и Н. Д. Горчаковых, заметно возросший интерес поэта в начале XIX века к ораториальным жанрам и его статью, написанную для «Вестника Европы», — можно высказать предположение не только о влиянии державинского замысла, но даже о причастности самого Державина к созданию оратории (речь идет, конечно, не о поэтической помощи, а о творческой поддержке). Впрочем, независимо от решения этого вопроса на первый план выступает несомненная общность главной этической идеи всех державинских сочинений о Пожарском с музыкальным произведением Горчакова и Дегтярева — бескорыстие ратных подвигов во имя отечества:

Стократ излил своей ток крови,  
Иссяк к отечеству в любви,  
Доволен без наград собой.

.....  
Не ты ль, герой великодушный,  
Пожарский, муж великий мой?  
Ни колесниц ты, ни трофеев,  
Ни громких хвал, ни мавзолеев  
Во мзду не получил заслуг;  
Одна лишь персть твоя осталась:  
В ней искра славы сохранялась,  
Которая возжгла мой дух.

(Г. Державин. «Ода на коварство французского возмущения...»)

Оратория открывается большой торжественной увертюрой, которая совершенна по пропорциям и с блеском инструментована, хотя несколько безлика в тематическом отношении. Контрасты медленного драматического вступления, стремительного ликующего сонатного *allegro* и его лирических эпизодов предвосхищают основные сюжетные линии сочинения. Увертюра тонально разомкнута и непосредственно переходит в речитатив Палицына. Уже по увертюре можно судить о стилевой направленности музыки оратории. Принципы тематического развития, оркестровки, тональные и образные сопоставления и другие факторы показывают нам Дегтярева как убежденного композитора-классициста, причем классицизм его по всем признакам следует назвать поздним. Соотношение частей и разделов в его музыке безукоризненно уравновешенно, и в то же время типичные приемы классицизма он использует в самых больших масштабах, прилагая их к самым крупным компонентам формы, что роднит музыку Дегтярева с архитектурными памятниками его эпохи.

Намеренная статичность в драматургическом решении жанра потребовала от композитора тщательного продумывания архитектоники целого и деталей. Применяя разнообразные музыкальные формы, Дегтярев в этом сочинении отдает явное предпочтение формам трехчастным. Оратория, как уже указывалось, разделена на три действия и обрамлена тональностью ре мажор. Первое действие оратории в свою очередь трехмерно. В центре его расположена ария-воззвание Минина (*da capo*), обрамленная двумя развернутыми хоровыми сценами. Экспозиция первого действия — хор «Беда, беда постигнет нас» — написана в сонатной форме с речитативным эпизодом вместо разработки, а хоровая реприза этого акта — «Дадим себя, как россам сродно» — представляет собой концентрическую композицию, в середине которой помещен трехчастный хоровой дуэт-молитва. Таким образом, один и тот же формообразующий принцип организует форму и отдельных номеров, и разделов, и действий, и всей оратории<sup>43</sup>.

Если первое действие решено однопланово и героические образы в нем господствуют, то во втором акте они поданы на фоне лирических эпизодов. Здесь впервые появляются все главные герои оратории — Минин, Палицын, Пожарский, Ольга<sup>44</sup>. Композитором осуществлена линия непрерывного драматургического *crescendo*, постепенно становится заметной закономерность увеличения числа голосов в сольных номерах: от речитатива — к арии, дуэту и затем к трио. Кроме того, усиливается роль полифонических приемов, они достигают своего первого кульминационного выражения в фуге — единственной хоровой сцене этого акта.

Третий акт объединяет все ранее намеченные аспекты фабулы, жанровые пласты и тенденции формообразования. Он начинается

<sup>43</sup> Прототипом формы оратории Дегтярева могла служить трехчастная форма ораторий Гайдна «Сотворение мира». Последняя в 1800—1810 годах исполнялась в Петербурге и Москве ежегодно по несколько раз.

<sup>44</sup> Эпизодический персонаж — князь Трубецкой — введен в третьем акте.

эффектным оркестровым изображением батальной картины, далее в сольных, ансамблевых и хоровых сценах доводит до высшей кульминации как лирическую, так и героическую линии и завершается грандиозной хоровой фугой, которая по существу заключает в себе квинтэссенцию музыкальной идеи оратории.

Финальную фугу оратории «Минин и Пожарский» необходимо охарактеризовать как одно из крупнейших, выдающихся произведений эпохи русского музыкального классицизма. Она интересна виртуозным применением приемов хоровой полифонии. Среди них выделим необычное начало экспозиции в доминантовой тональности, но с использованием субдоминантовых ответов, превосходное владение техникой комплементарного ритма и мастерски написанную стретту. Фуга в значительной мере суммирует полифонический опыт русских хоровых концертов конца XVIII—начала XIX века и в этом — равно как и по размаху музыкальной мысли — служит связующим звеном между хоровыми концертами и массовыми сценами опер Глинки. Наконец, чтобы отметить резюмирующую роль фуги в оратории, приведем показательное сравнение из области русской скульптуры. Искусствовед М. В. Алпатов, говоря о высоких художественных качествах памятника Мартоса Минину и Пожарскому и подчеркивая многозначность его символики, пишет: «[Минин] прежде всего показывает рукой перед собой на Кремль. Но с некоторых точек зрения заметно, что Минин не только зовет вперед, но и властно призывает полководца подняться, возносит руку к небу, взывая к нему как к справедливости, и, что особенно существенно, широким жестом указывает на площадь, словно обращаясь к заполняющей ее толпе» (6, 318). То же самое следует сказать и о заключительной фуге оратории, поскольку она соединяет обобщенную образность русского духовного концерта с конкретностью исторического сюжета.

Жанровые истоки оратории не ограничиваются только сферой хорового концерта, они охватывают более широкий круг явлений, а характеристики ее героев опираются прежде всего на традиции арий и ансамблей опер-сериа. Каждый из мужских персонажей оратории имеет по арии, а Ольга — даже две. По правилам нормативной эстетики «серьезного штиля»<sup>45</sup> они строго разделяются на арии героические и лирические. Кульминационной арией произведения, по замыслу Дегтярева, должна была стать ария Пожарского в третьем акте, однако самой яркой по музыке получилась все же ария Палицына из второго действия. Особенно выразительна в ней каденция, во многом близкая замечательной арии Квинта Фабия из одноименной оперы Бортнянского. Дегтярев, вероятно, не знал этой музыки, сочиненной Бортнянским для итальянского театра, совпадения были вызваны общностью эстетических установок и стереотипных для данного жанра музыкальных приемов.

<sup>45</sup> Эти правила, которых безукоризненно придерживался Дегтярев, изложены в его переводе трактата Манфредини в главе «О штиле серьезном» (гл. 6, ч. 4).

Распределение голосов также было вполне традиционным для русского музыкального искусства начала XIX века — сопрано, три тенора и бас (Палицын). Безусловно, герои оратории не наделены индивидуальными чертами, многие историки упрекали Дегтярева и в отсутствии в его музыке ярко выраженного национального начала. Однако следует заметить, что все эти особенности (назвать их недостатками было бы неисторично) были присущи почти всем русским мастерам эпохи классицизма, когда они обращались к «высоким жанрам»<sup>46</sup>. Новая, глинкаевская эпоха была еще впереди.

В некоторых номерах второго акта и в отдельных эпизодах третьего заметны «художественные рудименты», идущие от русской пасторали XVIII века<sup>47</sup>. Жанр пасторали стал предвестником сентиментального направления в русском искусстве, но Дегтярева (несмотря на характерные сентиментальные интонации, обилие в его музыке минора и бемольных тональностей) отнести к сентиментализму никак нельзя. Он для этого слишком сдержан и даже суховат.

Несколько броских, легко запоминающихся хоров написаны Дегтяревым в жанре торжественного полонеза с откровенной ориентацией на Козловского, музыку которого крепостной композитор очень хорошо знал<sup>48</sup>; а в хоре ля мажор из третьего акта он даже в точности процитировал тему знаменитого полонеза «Гром победы, раздавайся», что было сделано с явным намерением ассоциативно связать события далекого прошлого с современной ему эпохой (пример 80).

Типичные черты стиля позднего и характерно русского классицизма выявляются также в принципах обращения Дегтярева с оркестром. В оратории композитор использует парный состав симфонического оркестра с добавлением флейты *riccolo*, английского рожка, двух труб, группы ударных инструментов (большой и малый барабаны, тарелки, литавры). Кроме того, в кульминационных местах он присоединяет к симфоническому оркестру роговой (*toube*) и вводит батарею скорострельных пушек (*canone*, то есть канонада). Последнее Дегтярев заимствовал от своего учителя

---

<sup>46</sup> Характерным в этом смысле примером является памятник Суворову М. П. Козловского. Кроме того, заметим, что и Державин в записках преднамеренно однопланово характеризовал героев своей поэмы:

«Главные характеры.

Пожарского: образ совершенного героя, любителя отечества; великодушен, терпелив, бескорыстен, милосерд, щедр, скромн.

Минина: пристрастный любитель отечества, простосерд, горяч, мечтателен, жертвующий все отечеству.

Клеонисы: добродетельна, великодушна, нежна, послушна и постоянна» (71, 373).

<sup>47</sup> Любопытно сходство хора ре мажор (№ 28) с музыкой пасторали из «Пиковой дамы» Чайковского.

<sup>48</sup> В частности, еще в 1795 году он руководил постановкой оперы Козловского «Взятие Измаила». Роль одного из турецких вельмож в ней исполнял его брат Евдоким (ЦГИА, ф. 1088, оп. 7, № 187, л. 15 об.).

Джузеппе Сарти, охотно и часто прибегавшего к внешним эффектам.

В оратории три самостоятельных оркестровых номера. Это, помимо увертюры, антракты ко второму и третьему действиям. Пасторальное вступление ко второму действию в соответствии с задачами жанра написано для одних духовых (трех бассетгорнов и двух валторн). Вступление к третьему действию представляет собой «батальную музыку». Первая его часть выдержана в духе военного марша и инструментована только духовыми; вторая часть воссоздает картину битвы, здесь вступает симфонический оркестр и в кульминации раздаются пушечные выстрелы.

Историческая дистанция, отдаляющая нас от времени Дегтярева, особенно сильно изменила наш взгляд на такого рода «батальную музыку»; слушателями XX века она может восприниматься с улыбкой<sup>49</sup>. Однако в эпоху Дегтярева и Козловского она была чрезвычайно распространена, популярна и с энтузиазмом встречалась публикой.

Техника оркестровки оратории обнаруживает превосходные профессиональные знания и руку многоопытного мастера. Все номера, как гомофонные, так и полифонические, оркестрованы безукоризненно, хотя, быть может, инструментовке недостает полета фантазии.

Исторические судьбы произведений Дегтярева для хора а саррелла и его оратории «Минин и Пожарский» оказались весьма различными. Оратория после смерти автора прозвучала в Колонном зале Благородного собрания в канун официального открытия памятника Минину и Пожарскому (1818) и имела еще больший успех, чем при жизни композитора. В дальнейшем о ней много писали как мемуаристы, так и ученые, однако она уже никогда не исполнялась. Дитя своего времени, эта оратория стала достоянием истории.

О хоровых сочинениях а саррелла историки упоминали гораздо реже и через несколько десятилетий почти забыли об их существовании. Между тем их продолжали петь и они незаметно, исподволь, но оказывали влияние на дальнейшее развитие русской хоровой культуры. В 1840-х годах хоровые концерты Дегтярева по-прежнему входили в репертуар Придворной капеллы, еще позднее ими дирижировал Г. Я. Ломакин<sup>50</sup>, весьма ценивший их музыкальные достоинства.

<sup>49</sup> Приведем аналогичный пример из «героического представления» Державина «Пожарский, или Освобождение Москвы»:

Ядры пусть летят ревучи,  
Воют ветры, черны тучи.  
Молнии блещут средь громов;  
Смело идем на врагов.

Злобно пусть враги ярятся  
За стенами защищаться:  
Не трепещет русска грудь,  
Нам на стены весел путь.

Мы пойдем, друзья, пойдем,  
За отечество померем!

<sup>50</sup> ЦГИА, ф. 1088, оп. 3, № 1783.



Вторая половина XIX столетия весьма скептически относилась к музыке доглинкинской поры, считая ее подражательской и италянизированной. И тем не менее Смоленский дал в целом вполне объективную оценку творчеству Дегтярева. Его слова о музыке крепостного композитора и для наших дней остаются верными: «Дегтярева, судя по его духовно-музыкальным сочинениям и по оратории „Минин и Пожарский“, следует считать художником весьма большого таланта, глубоко искреннего и хорошо воспитанного, хотя, конечно, не гения. Он вполне владел знанием хорового звука, очень умело инструментировал, свободно писал... Уже одно то, что до сих пор, особенно на юге России, еще распеваются дегтярёвские вдохновения... показывает меру их искренности» (190, 69).

Первая четверть XIX столетия по праву считается эпохой формирования русского романса. Являясь по существу самым распространенным, самым «общительным» жанром музыкального творчества, романс в эту пору становится подлинным центром ассимиляции и отбора песенных и речевых интонаций, в которых складывается мелодический строй русской классической музыки. Имея своим истоком традиции народной песни, канта и ранней вокально-камерной лирики, он в начале нового века выдвигает определенную образную систему, окончательно закрепленную в творчестве Глинки. Этот период становления завершился элегией Глинки «Неискушай» (1825).

Активный процесс созревания русского романса был вызван в первую очередь широким развитием городского песенного фольклора. Песня городского быта, богатая и многообразная, в то время почти неотделима от профессионального творчества. Композиторы охотно черпали материал в народной песне своего окружения, вместе с тем многие их произведения в свою очередь прочно входили в быт и становились народными. То был непрерывный поток бытующих интонаций — живой обмен поэтико-музыкальных традиций, укоренившихся в профессиональной и народно-бытовой практике.

Отсюда и те специфические трудности, с которыми сталкивается исследователь данного жанра. В иных случаях трудно определить, явилась ли сочиненная композитором песня заимствованной из народного обихода, или, напротив, авторская песня стала известной в качестве свободного «перепева» ее в быту.

Не менее важным фактором развития вокального творчества явился поистине небывалый рост русской поэзии, занявшей главенствующее положение в литературе. Волна «стихосложения» захватывает в это время решительно все слои русского общества, сочинение стихов становится своего рода нормой, одной из характернейших примет времени. Огромное оплодотворяющее воздействие поэзия оказывает и на всю область вокальной лирики, широко развернувшейся именно под живым влиянием музыки русского стиха и ритмики поэтической речи.

В своем непрерывном развитии романс как бы стремится впитать и охватить изумительное богатство поэтических явлений, под-

готовивших творчество Пушкина. В начале XIX века не был еще утрачен интерес к наследию прошлого — к сентиментальной лирике Нелединского-Мелецкого и Дмитриева, к анакреонтическим песням Державина и философским раздумьям Хераскова. На смену им приходят Жуковский, Батюшков, Баратынский и наконец — юный создатель «Руслана и Людмилы», победивший своих учителей.

Все эти имена в такой же степени, как имена композиторов, определяют облик романа. Соответственно поэтическим традициям формировались и утверждали себя основные жанры вокальной лирики, которые в конце XVIII века едва только намечались.

Начать следует с терминологии. Прочно установился в музыкальной практике того времени прежде всего основной термин вокального камерного творчества: романс. Если в период 1780—1790-х годов под этим названием, заимствованным с французского, подразумевались, как правило, произведения пасторального жанра (напомним романсы Козловского и Бортнянского на тексты французских авторов), то теперь этот термин приобретает широкое значение, закрепившееся до наших дней. Уже в самом начале XIX века он становится синонимом сольной камерной песни с инструментальным сопровождением, написанной на самостоятельный поэтический текст лирического характера.

Одновременно возникает и дифференциация двух основных понятий: романс и песня. В отличие от «русских песен» более раннего происхождения (то есть по существу романсов с русским текстом) формируется самостоятельный жанр «русской песни», связанный с определенной фольклорной традицией. Развившаяся особенно широко в эпоху Отечественной войны и декабризма, «русская песня» явилась прямым следствием литературного движения того времени, активного интереса передовой общественной мысли к народному творчеству.

Эта тенденция накладывает свой отпечаток на всю поэзию начала века. Разрабатывая основы национального стиля, поэты предпушкинской поры постоянно обращались к народной песне, передавая ее сюжетику, лексику, образный строй, а иногда просто цитируя характерные песенные обороты в качестве «зачина» стихотворения. Так возникали популярные «русские песни» Нелединского-Мелецкого, Дмитриева, Мерзлякова, Дельвига.

В музыкальном отношении «русская песня» уже в период 1800—1810-х годов становится самостоятельным жанром камерного, а иногда виртуозно-концертного плана. Первым среди русских композиторов ее начал разрабатывать Д. Н. Кашин, предназначавший свои произведения чаще всего для знаменитой певицы Е. С. Сандуновой. Вслед за ним по этому же пути пошли И. А. Рупин, М. Л. Яковлев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев.

Особенно охотно обращались они к песне протяжной. В эпоху созревающего романтизма широкая и привольная песня старой крестьянской традиции привлекала своей эмоциональной наполненностью, открытым излиянием чувства. «Протяжные наши песни

старинные суть самые лучшие: сии-то суть характеристическое народное пение», — писал еще в 1790 году Н. А. Львов (122, 40).

Его завет был подхвачен новыми поколениями. Если в XVIII веке путь к разработке свободно ритмованных протяжных песенных мелодий, изобилующих внутрислоговыми распевами, был сильно затруднен господствующими нормами классицизма, то теперь выход в эту область народного творчества естественно призывал к развитию и обновлению вокального стиля. Свободную импровизационность протяжной песни предшественники и современники Глинки стремятся передать в такой же гибкой, «узорчатой» широкой мелодии. Напев медленной «русской песни» разрабатывается ими в богато орнаментированном стиле, с постепенным вариационным усложнением в каждой строфе. И хотя эти колоратурные распевы зачастую носят несколько условный, италянизированный характер, но стремление выразить мелодическую природу народной песни в этой манере «русского бельканто» становится с годами все более осязаемым.

Большие изменения происходят и в области романсовой лирики. Художественная форма романса обогащалась и совершенствовалась с каждым десятилетием. По мере продвижения к пушкинской эпохе 1820-х годов «чувствительность» любовно-лирических излияний постепенно сменяется более тонкой и углубленной элегической тематикой, лирикой раздумья и размышления, иногда приобретающей характер монолога. Отходит в прошлое популярная в XVIII веке наивная пастораль: она постепенно вытесняется более строгой, возвышенной идиллией в античном роде. Поэзия раннего романтизма, возглавляемая Жуковским, выдвигает новый, наполненный театральной изобразительностью драматический жанр баллады. Как новое слово, продиктованное общим стремлением к национальной характерности, проявляются в русском романсе яркие черты «местного колорита» — восточного, цыганского, итальянского, испанского.

Процесс жанрового обогащения романса шел параллельно с кристаллизацией определенных музыкально-стилистических закономерностей, прочно закрепившихся в вокальном творчестве и в самой существенной мере повлиявших на весь интонационный строй русской музыки первой половины XIX века.

Первым и самым важным признаком стилистических обновлений являлась характерная для русской музыки широкая распевность мелодического развития, иначе говоря, гибкость, пластичность, «сцепленность» интонации, подразумевающая специфически вокальное исполнение. Мелодия романса легко укладывается в диапазоне голоса, диктуется ритмом дыхания, интонацией выразительной речи. Как органичный, неотъемлемый компонент мелодической линии воспринимаются в ней и характерные мелизмы, обогащающие музыкальную ткань. В стилистике «русского бельканто» этого времени они отнюдь не являются внешними наслоениями, а напротив, способствуют выразительности музыкальной речи. Типичны изысканные группетто, плавно несущие мелодию вверх, или эк-

спрессивные форшлаги, которые придают исполнению своеобразный «рыдающий» оттенок.

Новое качество вокальности было достигнуто романсовой мелодикой далеко не сразу. Если у авторов первых романсов — Жилина, Кашина, Козловского — вокальная партия нередко страдает излишней размеренностью, подчас даже инструментальностью интонаций, то у таких композиторов 1820-х годов, как Н. А. Титов, А. П. Есаулов или в особенности А. А. Алябьев, она обладает чисто напевной слитностью и плавностью.

В числе самых характерных и ярких примет этой пластичной мелодии исследователи русской музыки выделяют принцип «секстовости», то есть широкого применения секстовой интонации на разных ступенях лада (преимущественно V—III или I—VI). Под этим термином, установившимся впервые в работах Асафьева, подразумевается также использование мелодии в объеме сексты, с опевающими и окружающими этот интервал звуками. Секстовым запевом — иногда с соответствующей «раскачкой» голоса, отгálкиванием от нижнего звука — начинается множество лирических романсов начала XIX века. При этом скачок на сексту вверх, как правило, уравнивается плавным нисходящим движением голоса. Классическим примером здесь может служить романс Глинки «Не искушай», в котором сконцентрировались черты русской лирической мелодики, подготовленные в течение многих десятилетий.

Превалирующее значение сексты в стилистике русского романса находит веское обоснование в трудах Л. А. Мазеля, неоднократно обращавшегося к этой проблеме (см.: 123; 124). Исследователь подчеркивает особое значение этого интервала как мягкого, несовершенного консонанса, характеризующегося особой гармонической наполненностью, определяющего мажорное или минорное наклонение лада, а в более широком плане его семантики — создающего впечатление свободы, простора, воздуха. Говоря об исключительной концентрации и всепроникаемости «секстовости» у Глинки (добавим: и у его современников), Л. А. Мазель справедливо видит ее истоки в русской народной песне. «...В лирической мелодике Глинки произошла своеобразная встреча гомофонно-гармонической секстовости, опирающейся на звуки тонического трезвучия, с народной гексахордностью и с многообразным развитием народного приема опевания квинты как в широком диапазоне, дающем снова секстовость (I—III), так и в узком, подчеркивающим столь свойственное русской песне (да и западноевропейской мелодике XIX века) интонационное сопряжение VI и V ступеней лада (отсюда и секстовое отношение вершины мелодии к тонике). А встреча эта, в свою очередь, является лишь одним из частных проявлений того сплава гомофонно-гармонических принципов с чертами старой крестьянской песенности, который характерен для русской городской песни и романса и для русской лирической мелодики XIX века вообще и который во многом обусловил ее качественное своеобразие» (124, 75—76).

Не меньше интересовала исследователей другая сторона ранней романсовой лирики: ее теснейшая связь с поэзией пушкинского и предпушкинского периодов. Подъем поэтического творчества, наступивший в эпоху Жуковского и связанный с романтическим ощущением нераздельности двух начал — музыки и поэтического слова, — подсказывал композиторам чуткое, бережное отношение к тексту. Как ни просты, а порой даже наивны выразительные возможности раннего романса, в нем всегда привлекает тонкое слуховое восприятие русского стиха. Отсутствует показная виртуозность, вычурная эффектность; в ясной и плавной мелодии ничто не заслоняет, не затемняет текста. Ритмический строй музыки определяется метроритмом стихосложения. Декламация отчетлива и выразительна, в ней ясно слышатся хорейские или ямбические стопы.

Поэтическими закономерностями диктуется и структура романса. Большинство произведений этого времени написано в простой двухчастной форме с куплетной повторностью. Именно такая организация музыкального текста полностью соответствовала традиционной стихотворной строфе из восьми стихов или двух четверостиший. Типичны следующая схема и гармонический план поэтико-музыкальной строфы или куплета:

А	В
4+4	4+4
Т D	D Т

Повторение последних двух строк в конце первого и второго четверостишия вызывает соответствующее расширение на два или четыре такта, в котором нередко проявляется главная, «вершинная» кульминация романса. В отдельных случаях поэтико-музыкальная строфа состоит из четырех (а не из восьми) стихов и укладывается в рамки периода. Все очень стройно, классически размеренно и логично. Рифма подчеркивается каденцией, строфа соответствует простой двухчастной структуре, каждый стих отделен паузой-цезурой. Нередки случаи точного мелодического соответствия между каденцией и рифмой.

Такая стройность, логичность построения полностью отвечала эстетическим требованиям русского искусства этого времени. Мягкая чувствительность, томность лирических излияний в сентиментальном романсе органически сочеталась с классической ясностью и стройностью формы, как это наблюдалось и в лучших образцах литературного творчества. Выработанная поэтами карамзинской эпохи легкость и плавность русского стиха помогла композиторам найти адекватный музыкальный язык в вокальном творчестве, «вдохнуть душу поэзии» в простейшие и доступные формы.

Развитие романса в первой четверти XIX века при всей популярности этого жанра протекало неравномерно. Эпоха, предшествующая великим событиям 1812 года, в целом еще сохраняет в

вокальном творчестве устойчивые стилистические черты минувшего столетия. По-прежнему популярны «русские песни» Козловского. В аристократических кругах господствует увлечение французским романсом. Французские ариетты Буальдьё, Изуара, Паэра (или Пера, как называли его в России) служат образцом для многих второразрядных композиторов дворянских салонов — князя С. Голицына, Б. Бланка и других. По словам современника — композитора Н. А. Титова, — русские романсы в этой среде еще мало пели даже в 1820-х годах (см.: 197).

Заметные сдвиги наметились во втором десятилетии века. В связи с патриотическим движением военных лет возрос интерес к жанру «русской песни», которая выносятся на концертную эстраду благодаря стараниям Д. Н. Кашина. Свежую струю в романсовую лирику вносит привлекательное дарование А. Д. Жилина.

Однако решающий перелом произошел несколько позже — в пушкинскую и декабристскую эпоху 1820-х годов. Именно в это время поэзия Пушкина сразу же подняла романс на новый уровень художественного обобщения и выдвинула перед ним новые задачи. С ней вошла в музыку целая плеяда талантливых композиторов, вдохновленных идеями романтизма. Начинают свою деятельность А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский; выделяются менее заметные, но очень одаренные именно в камерной сфере музыканты — современники Пушкина: Мих. Ю. Виельгорский, А. П. Есаулов, М. Л. Яковлев, И. И. Геништа, двоюродные братья Н. А. и Н. С. Титовы. Их творчество, окончательно созревшее несколько позже, по существу выходит за пределы рубежной даты — 1825 года. Но основы «классической эры» русского романса были уже заложены, и творчество Глинки, тогда еще совсем юного, нашло прочную опору в общем художественном движении 1820-х годов.

Обратимся же к наиболее важным, значительным явлениям двух первых десятилетий.

Среди композиторов, посвятивших себя вокальному творчеству в этот период, пристального внимания заслуживают лишь два автора романсов и песен: Д. Н. Кашин и А. Д. Жилин. Оба они принадлежали к тому ведущему направлению русского искусства, которое не без труда утверждало себя в борьбе с засильем иноземных влияний, с требованиями основательно «офранцузившейся» аристократии. Современники Давыдова и Дегтярева, они выступили в ту пору, когда на сцене императорских театров господствовал поощряемый Александром I французский репертуар, а в столичных салонах звучали французские ариетты. В этой обстановке обращение к русской поэзии, к народной песне было немалой заслугой обоих композиторов, чье творчество в более широких, демократических кругах пользовалось заслуженной популярностью.

И в то же время каждый из них обладал индивидуальным, сложившимся обликом. Творчество Жилина, лирика по складу дарования, сосредоточено целиком в камерной сфере. Единственные доступные ему жанры — романс и фортепианная миниатюра. Кашин — известный автор музыкально-театральных произведений,

опер, дивертисментов, хоровых композиций — полнее всего проявил себя в области «русских песен», которые он создавал по народным образцам, перекладывая их на свой лад, в духе городской бытовой лирики. Как музыкант Жилин значительно тоньше и глубже Кашина и творчество его в истории романса оставило гораздо более заметный след. Но деятельность Кашина, обращенная к большой аудитории, имела в то время более широкий общественный резонанс.

Биографические сведения об Алексее Дмитриевиче Жилине очень скудны. Точно не установлены даже хронологические границы его жизни (около 1760 — не ранее 1848 года). Многие его произведения остались неизданными и лишь благодаря усилиям советских музыковедов удалось установить подлинное место этого композитора в истории русской камерной музыки, вокальной и фортепианной (5; 57; 76; 113; 135). Несмотря на тяжелейший недуг (он ослеп вскоре после рождения), Жилин сумел добиться признания как композитор, пианист и педагог, преподавал в петербургском Институте слепых и вел достаточно широкую концертную деятельность, с успехом выступая в Москве и Петербурге. В журналах и газетах того времени сохранились сведения о его «большом вокальном и инструментальном концерте» в 1812 году в зале Петербургского Филармонического общества, а затем в различных залах Москвы. В последние годы жизни, уже в преклонном возрасте, он выступал в Нижнем Новгороде, Курске и других провинциальных городах. Особой известностью Жилин пользовался в период 1810-х годов, когда издание фортепианных пьес и обширного сборника романсов принесло ему славу одного из самых талантливых музыкантов России. Но этот успех не был долговременным. В 20-х годах мечтательный «карамзинский» строй лирики Жилина казался уже устаревшим. На смену пришли новые, яркие дарования — и жизнь композитора окончилась в безвестности, в нищете.

В числе сочинений Жилина сохранились его изящные, но несколько салонные фортепианные пьесы — вариации на народные темы, полонезы, вальсы, экосезы. Фактура этих пьес, перегруженных тонкой, «кружевной» мелизматикой, указывает как бы на переходный стиль от клавирного к чисто фортепианному исполнительству.

Гораздо более значительны романсы Жилина, чутко отобразившего типические черты русской поэзии своего времени. Композитор с подкупающей сердечностью сумел поведать нам свои думы. Романсы его прежде всего правдивы. Если Козловский — «певец бури и натиска» — в своих «российских песнях» не чужд известного позерства и аффектации, то Жилину в гораздо большей степени свойственно открытое, задушевное высказывание без всяких притязаний на внешний эффект. Именно эта непосредственность, интимность и теплота тона и привлекают в его бесхитростной лирике. Прямым его предшественником был безвременно погибший Ф. М. Дубянский, а его последователями — Н. А. и Н. С. Титовы, отчасти Алябьев и молодой Глинка. Тонкий художественный вкус,



искренность выражения, стройность и благородство формы присущи лучшим романсам Жилина.

Первый из сохранившихся его романсов, с характерным заглавием «Томной флейты звук унылый», был опубликован в прибавлении к журналу «Северный Меркурий» в 1809 году. За исключением редких, единичных изданий лучшие вокальные произведения композитора вошли в сборник «Эрато», опубликованный в издательстве Пеца в 1814 году.

Это собрание состоит из восьми тетрадей. Они выходили раз в месяц, начиная с апреля и по ноябрь, по образцу журналов и альманахов того времени. В каждой тетради напечатано по три романа<sup>1</sup>. Издание тщательно корректуровано и вполне удовлетворительно с музыкально-редакционной стороны. Следует подчеркнуть, что в большинстве случаев композитором названы авторы текста. Имена «г-на Дмитриева», «г-на Мерзлякова» и других поэтов всюду помещены после нотного текста. Такие указания были в то время новшеством. Отсюда можно сделать вывод, что Жилин,— по-видимому, культурный и образованный человек,— придавал важное значение выбору поэтического источника и был хорошо знаком с литературой.

В художественном отношении сборник «Эрато» можно назвать замечательной антологией русского сентиментального романа, уже овеянного предчувствием романтизма. В нем еще сильно ощущаются черты предшествующей эпохи: в общем потоке лирических излияний то там, то тут проскальзывают изящные пасторали и томные сицилианы. Но не они определяют творческий облик Жилина. По сравнению с его предшественниками — Козловским, Дубянским — он более вдумчиво прочитывает поэтический текст и более тонко передает его содержание. Обратившись к стихотворениям поэтов, творивших на рубеже двух веков — Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова,— он сумел стать их последним и самым тонким музыкальным интерпретатором.

Основная сфера творчества Жилина — элегическая песня. Картины природы, лирические размышления — все у него овеяно мягкой, созерцательной грустью. Но в лучших романах уже намечается путь к той лирике размышлений, которая в дальнейшем расцветет у молодого Глинки. Примечателен и философский оттенок его

<sup>1</sup> Ввиду исключительной ценности этого редкого сборника приводим его содержание целиком: «Малютка, шлем нося, просил» (Мерзляков); «Всяк в своих желаньях волен» (Дмитриев); «Полно лститься мне слезами» (Нелединский-Мелецкий); «Тише, ласточка болтлива» (Дмитриев); «Что с тобой, любезной, стало» (Дмитриев); «Щастье смертных ослепляет» (Геринг); «Ах, когда б я прежде знала» (Дмитриев); «Вчера еще цветочек в поле» (Корнилов); «Вошел в шалаш мой торопливо» (Державин); «Коль надежду истребила» (Дмитриев); «Ладью легкой управляя» (Жуковский); «Лиющая река»; «Прости, я обнимаю тебя в последний раз» (Долгоруков); «Птичка, вырвавшись из клетки»; «Здесь, под сенью дров ветвистых» (Вельяшев-Волынцев); «О, когда б я был пастушка» (Дмитриев); «Как томно горлица воркует»; «Я бедная пастушка»; «Прости мне дерзкое роптанье» (Нелединский-Мелецкий); «Ты велишь мне равнодушным» (Нелединский-Мелецкий); «Если то тебе приятно» (Херасков); «Как я тебя увидел»; «Ударил час, медь зазвучала»; «Пусть гордый дух страдает».

высказываний. Мысли о непрочности человеческого счастья, о «бренности земного», превращениях человеческой судьбы неизменно господствуют в его сознании. Ими проникнуты даже романсы любовно-лирического склада: любовная тема у Жилина трактована чаще всего как размышление, как созерцательный монолог.

Своеобразное лирико-философское направление творчества Жилина наиболее ярко определилось в романсе «Велизарий» на текст Мерзлякова. Именно это произведение принесло ему славу, постоянно исполнялось в концертах, на театральной сцене и в домашнем быту. Повсюду — в Москве, в Петербурге и в провинции — Жилина знали прежде всего как автора «Малютки» (по первым словам текста: «Малютка, шлем нося, просил для бога пищи лишь дневных») <sup>2</sup>. Широкая популярность этого романса у слушателей не была простой случайностью: образ слепого полководца Велизария в глазах современников невольно ассоциировался с тяжелой судьбой самого композитора:

Не видя света и людей,  
Парит он мыслью в царстве славы...

Романс «Велизарий» — бесспорно один из лучших в музыкальном наследии Жилина. Не чуждый некоторой патетики (недаром его исполняли в чувствительной мелодраме), он в то же время проникнут присущей Жилину искренностью и простотой. Это прекрасный образец лирико-философского романса-монолога, сочетающего широкоую распевность с выразительной, естественной декламацией.

Примечательна вдумчивая трактовка текста. Первое четверостишие, в котором рассказ ведется от автора, выдержано в спокойном тоне повествования; во втором (монолог «малютки») мелодия расширяется в своем диапазоне, становится острой и напряженной. Поистине прелестен в своей наивной выразительности кульминационный взлет голоса к верхнему *ля-бемоль* с последующим падением на уменьшенную септиму. Этот оборот придает всей мелодии романса ясно очерченный, закругленный контур (пример 81).

В том же характере патетически-сентиментального монолога написан привлекательный по своей тематике романс Жилина «Ударил час». Автор текста здесь не указан, но различные варианты этого драматического стихотворения встречаются в изобилии в рукописных альбомах и печатных изданиях 1810-х годов. Можно предположить, что это был один из самых распространенных, любимых романсов начала XIX века. Затронутая в нем тема разлуки особенно горячо воспринималась в годы Отечественной войны, в дни тягостных прощаний и душевных тревог, когда, по словам од-

<sup>2</sup> Сценическая история этого романса освещена в указанных очерках М. П. Алексеева (5, 106—113) и И. А. Горновского (57, 821—822). В 1839 году он исполнялся в драме «Велизарий», переведенной с немецкого Н. Ободовским (еще раньше на сцене шла мелодрама на тот же сюжет в переводе с французского А. Лукницкой).

ной из современниц, «печальные романы помогали плакать и облегчали горе» (13, 11).

В такой обстановке звучал и трогательный романс Жилина. Резкие смены динамических оттенков, выразительные взлеты и падения голоса изобличают в нем стремление к драматической экспрессии. По стилю романс близок к патетическим монологам Козловского вроде его «Прежестокрой судьбины». Исполнялся он, по-видимому, в той же приподнятой, несколько аффектированной манере. Нельзя не отметить и некоторых моментов изобразительности. Романс начинается коротким вступлением фортепиано, где резкий удар (*sf*) и жалобный отклик аккордов (*p*) иллюстрируют первые слова текста:

Ударил час, медь зазвучала  
И будто стоны издала,  
Слеза на грудь мою упала,  
Душа заныла, замерла.

Вообще внимание к фортепианной партии, к фактуре аккомпанемента — одно из несомненных достоинств романсов Жилина. Особое внимание он придает солирующим эпизодам фортепиано. Как и в романсах Козловского, вступления и заключения у него нередко строятся на новом, самостоятельном материале, являясь сжатыми обобщениями или «эпиграфами» к романсу. Отметим сосредоточенное вступление к романсу «Здесь, под тенью дров ветвистых», рисующее меланхолический пейзаж во вкусе Карамзина. Выразительна и пластична вокальная мелодия этого романса, развертывающаяся в объеме «распеты сексты» (пример 82).

Философская направленность лирики Жилина нашла своеобразное отражение в песне «Любящая река». Сочиненная на текст неизвестного автора, она ведет свое начало от тех образцов медитативной, «поучительной» поэзии, которая на протяжении XVIII века вливалась в русскую песенную стихию вместе со стихотворными переложениями псалмов, размышлениями Ломоносова, Хераскова и Державина. Самые образы текста — «любящая река, как огненные потоки», «о время! я тебя представя трачу ум» — несомненно навеяны одической поэзией XVIII века.

Созерцательное настроение текста Жилин стремится передать в простой мелодии гимнического склада. Среди всех его романсов эта «песня-гимн» выделяется нарочитой скупостью мелодического развития. Вся музыкальная строфа развертывается в одной тональности, без модуляций и отклонений. Размеренный ритм (шестистопный ямб с ясной расчлененностью на стопы) создает впечатление монотонности. Необычайно аскетично и фортепианное сопровождение, основанное на мерном движении аккордовых фигураций (образ «любящей реки»). Все это придает песне суровый гимнический оттенок (пример 83).

Но отражая характерные черты философской настроенности композитора, эта гимническая песня в его наследии все же является исключением. Его мелодическое дарование и тонкое ощущение

ние поэтической речи полнее всего выразились в романсах лирико-созерцательного или любовно-лирического характера, навеянных столь же напевными и музыкальными стихотворениями его современников — Нелединского-Мелецкого и молодого Жуковского. «Романсы Жилина замечательны красивой и широкой разработкой текста, — писал М. П. Алексеев, — интересы декламации и просодии не нарушены ни разу; мелодия льется красивой волной, несмотря на обязательную куплетную форму; порою, как в замечательном романсе № 20 на слова Нелединского-Мелецкого („Прости мне дерзкое роптанье“), она достигает редкой драматической силы и внутреннего движения» (5, 113).

В названном романсе Жилину действительно удалось достигнуть редкой законченности и стройности вокальной мелодии, которая «льется красивой волной» и с первых же тактов смело захватывает высокую кульминацию, выражая состояние поэтического восторга (пример 84).

Одним из первых обратился Жилин к поэзии Жуковского. Светлый лирический монолог «Ладью легкой управляя» вылился у него в стройную и законченную форму. Классическая двухчастная структура романса, как и в названном выше «Велизарии», находится в полной гармонии с поэтическим содержанием текста. Первому четверостишию романса, более напряженному и в гармоническом, и в интонационном отношении —

Ладью легкой управляя,  
Блуждал я по морю любви.  
То страх, то смелость ощущая,  
Нигде не открывал земли,—

отвечает спокойная, проникновенная, тонально устойчивая мелодия — образ «прелестного светила», «златой звезды», манящей к себе усталого путника:

Одно прелестное светило  
Сияло на пути моем;  
Оно моей надеждой было,  
Я видел путь и плыл по нем.

Черты нового Жилин сумел внести в жанр пасторали. Правда, среди его романсов еще можно найти и более традиционные образцы. Иные из них не отличишь от «песен пастушеских» из сборника Мейера, вышедшего еще в 1787 году: тот же неизменный ритм сицилианы или французской пасторали в размере  $\frac{6}{8}$ , тот же умеренный темп Allegretto и та же светлая тональность соль мажор. В такой манере написаны жокетливые песенки «О, когда б я был пастушка» (текст Дмитриева), «Я бедная пастушка». По-видимому, к этим стереотипным образам и текстам Жилин подошел не утруждая себя, а просто повторяя своих предшественников. Симптоматично, что в одной из своих пасторальных песен Жилин по установившейся традиции XVIII века использовал итальянскую оперную арию, «приладив» к ней русский текст. Это — мелодия из

оперы Мартини-Солера «Редкая вещь», хорошо знакомая нам по моцартовскому «Дон-Жуану» (пример 85)<sup>3</sup>.

Но наряду с этими отголосками прошлого у Жилина (как, впрочем, и у его современника Козловского) уже зарождается новый жанр русской идиллии или пасторали, близкой к родному фольклору, впитавшей интонации городской бытовой песенной лирики. Показательны в этом отношении некоторые идиллические песни на текст того же Дмитриева, особенно «Тише, ласточка болтлива».

«Ласточка» — одна из самых обаятельных песен Жилина по своей искренности и теплоте тона. Прежняя пастораль в ней уже явно перерождается в новый жанр подлинно русской лирической песни-романса, пронизанной плавным движением вальса. В сюжетном, образном, интонационном отношении это прямая предшественница широко популярной «русской песни» А. Л. Гурилева «Вьется ласточка сизокрылая». Характерен для русской бытовой традиции прежде всего мелодический рисунок романса Жилина. Вокальная мелодия, развиваясь на основе единой нисходящей лейтмотивации вдоха, медленно поднимается к мягко взятой вершине и заканчивается широким «заключительным росчерком» — скачком на октаву вниз с последующим кадансовым оборотом ниспадающей сексты. Романс обрамляется изящным ритуриелем в духе свирельного наигрыша (пример 86).

Жанр элегической русской песни представлен у Жилина и в другом, родственном по тематике, романсе «Птичка, вырвавшись из клетки». Здесь снова привлекает внимание образ полетности, выраженный в легком и грациозном вступлении фортепиано, мягкий лиризм задумчивой вальсообразной мелодии. В обоих названных выше романсах Жилина, связанных с образами природы, слышатся «задушевность и простодушие русских напевов», о которых с таким увлечением говорил А. Н. Серов, восхищаясь глинкинским «Жаворонком» (183, 136).

Предвидение будущих путей развития русского романса проявилось у Жилина также в зарождающемся жанре вокальной миниатюры — своего рода «зарисовках», навеянных образами русских девушек. В таких произведениях, как «Ах, когда б я прежде знала» (стихотворение Дмитриева, впоследствии использованное Глинкой) и «Что с тобой, любезной, стало» (на текст того же поэта), эти грациозные образы при всей их условной «пасторальности» очерчены очень тонко. От них прокладывается путь к будущим «женским портретам» Гурилева, Варламова, Алябьева («Девичий сон»), Глинки («Адель»), Даргомыжского («Шестнадцать лет»). Господствующий в ряде романсов Жилина танцевальный — по преимуществу вальсовый — ритм указывает на прямое родство его лирики с бытовой городской песней начала XIX века и еще раз подтверждает ее связь с демократической культурой бытового музицирования.

<sup>3</sup> Моцарт использовал эту тему в сцене ужина в последнем акте оперы.

Развившееся на подступах к музыкальной классике, творчество Жилина не отличается широтой содержания. Его привлекал сравнительно узкий круг мечтательных настроений, типичных для карамзинской эпохи. Это не могло не наложить отпечатка и на приемы музыкального воплощения. При всей привлекательности мелодического дара композитора, при всем обилии изящных и тонких деталей, пролагающих пути в будущее русского романса, его музыкальный стиль пока еще ограничен в своих возможностях. Преобладают умеренные и медленные темпы, минорные тональности, однотипные гармонические планы, размеры  $\frac{6}{8}$  и  $\frac{2}{4}$ . При всей своей пластичности мелодика Жилина еще не достигает той широты дыхания, которая проявилась позднее, например в романсах Варламова. Отсюда преобладающее развитие по двутактам, обязательная симметричность строения, мелкая орнаментация, характерная и для его фортепианной музыки. Даже в композиционном отношении романсы Жилина проще и однообразнее песен его современника Козловского: для своих романсов он избирает только куплетную форму.

Но в избранную им область сентиментально-элегической лирики он проникает с большой чуткостью, отображая ее в изящных, законченных формах вокальных миниатюр. Теплота и интимность лирического тона, законченность формы, гармония музыки и стиха — лучшие его качества. Чуткое внимание к поэтическому образу характеризует Жилина как одного из наиболее одаренных художников ранней русской вокальной лирики и вместе с тем говорит о том уровне, какого достигла в его время, в период 1810-х годов, молодая культура русского романса.

В ином жанровом направлении развертывалась деятельность Д. Н. Кашина. В истории русской музыки он оставил след прежде всего как собиратель и пропагандист русской народной песни. Широкой популяризации народного творчества он посвятил всю жизнь. Народную песню он разрабатывал в фортепианной и симфонической музыке, ее он нес и на концертную эстраду, и на оперную сцену, ее распространял в быту как издатель песенных сборников. Особенно видную роль Кашин играл в музыкально-общественной жизни эпохи Отечественной войны, когда его патриотические песни звучали в рядах русской армии, а музыка к «историческим драмам» С. Н. Глинки и народным дивертисментам вызывала живую реакцию театральной аудитории.

Крепостной помещика Г. И. Бибикова Даниил Никитич Кашин родился в 1770 году и лишь к 30 годам получил «вольную»<sup>4</sup>. Музыке он обучался у капельмейстера крепостного оркестра, а затем у Дж. Сарти, под руководством которого занимались также Л. С. Гурилев, С. И. Давыдов, С. А. Дегтярев и другие русские

---

<sup>4</sup> Ценные биографические сведения о Кашине сообщил его друг и сотрудник, известный писатель С. Н. Глинка (53, 177).

композиторы. Концертная деятельность Кашина началась в 1790 году, но особенно широко развернулась в последние годы XVIII века, после освобождения от крепостной зависимости. Как и многие его музыканты-современники, он вел разностороннюю деятельность капельмейстера, пианиста, композитора, педагога, в частности — преподавателя музыки в Московском университете. В 1799 году Кашин организовал в Москве концерты при участии хора, симфонического оркестра и оркестра роговой музыки<sup>5</sup>. В начале XIX века им были созданы оперы (вернее, драматические представления с музыкой) на тексты С. Н. Глинки: «Наталья, боярская дочь» (1800), «Ольга Прекрасная» (1809) и пролог с хорами «Боян, древний песнопевец славян» к открытию Арбатского театра в Москве (1808).

Верной помощницей Кашина в выступлениях была прославленная Е. С. Сандунова. «Русские песни» композитора с успехом исполнялись ею в концертах, а также на оперной сцене в виде вставных номеров в операх других авторов — Ф. М. Блимь, А. Н. Титова и других.

Достигнув известности как композитор, Кашин предпринял издание «Журнала отечественной музыки» (1806—1809), в котором поместил свои обработки народных песен, в том числе первые музыкальные записи русских былин, заимствованных из сборника Кириши Данилова.

В 1812 году Кашин наряду с Бортиянским, Давыдовым, Дегтяревым горячо откликнулся на события Отечественной войны. Его военно-патриотические песни — «Защитники Петрова града», «Авангардная песнь» и «Песнь Донскому воинству» — звучали не только в походной обстановке, но и в концертных залах обеих столиц.

Активная деятельность Кашина продолжалась и позже. К периоду 20—30-х годов относятся его лучшие произведения: фортепианные вариации на народные темы и ряд вокальных сочинений, среди которых выделяются «русская песня» на слова Пушкина «Девицы, красавицы» и замечательная обработка подлинной народной мелодии «Вылетала бедна птичка на долину». Итогом всей его творческой жизни явился обширный сборник «Русские народные песни» в обработке для голоса с фортепиано, опубликованный в Москве в 1833—1834 годах. Н. А. Полевой в своей рецензии на это издание назвал Кашина «патриархом русского народного песельничества» (159, 266). Умер Кашин в Москве в 1841 году.

Обширное творческое наследие Кашина (фортепианные вариации и концерты, оперы, хоры, романсы) дошло до нас далеко не полностью. Сохранились и лучше всего изучены его «русские песни», которые неоднократно переиздавались и переписывались в рукописных альбомах. Такой естественный «отбор времени» нельзя не признать справедливым. Романсы композитора несравненно

---

<sup>5</sup> В концерте Кашина 10 апреля 1799 года, по данным газетных объявлений, участвовало «400 русских, единственно российских музыкантов».

слабее его песенных обработок и в большинстве своем представляют лишь исторический интерес.

Как автор романсов и песен Кашин, по-видимому, выступил в первом десятилетии XIX века; его более ранние вокальные сочинения неизвестны. Особенно популярным он стал в период 1806—1812 годов в связи с изданием «Журнала отечественной музыки» и сочинением опер. В 1809—1810 годы в московском журнале «Аглая» было опубликовано 10 романсов Кашина. Все они написаны на слова второстепенных поэтов; среди них преобладают тексты князя П. И. Шаликова, редактора «Аглаи», скрывшего свое имя под прозрачным псевдонимом: «К. Ш-в». Надо полагать, что, желая упрочить свою литературную славу, Шаликов заказал Кашину, уже известному композитору, музыку на свои бездарные стихи. Отсюда и несколько внешний, безличный характер этих романсов, написанных «по случаю»: они возникли как дань популярному салонному жанру, который внутренне был чужд композитору.

Многие романсы Кашина страдают известной сухостью мелодических очертаний, скованностью письма («Друг души моей со мною», «Сердцу надобно другое»). Иногда ему, правда, удается преодолеть излишнюю инструментальность мелодики, размеренность и квадратность ритма. В мечтательном романсе «Давно мне сердце говорило» мелодия отличается мягкостью и закругленностью, а в трогательном, простодушном романсе «Прошли счастливые минуты» композитор удачно использует народный напев «Среди долины ровныя» (пример 87).

Наиболее интересны по своему художественному замыслу два романса 1810 года: «Пловец в волнах могилу» (слова П. И. Шаликова) и «Бури мрачны и весною» (текст С. Н. Глинки)<sup>6</sup>. В романсе «Пловец» Кашин намеренно избирает ритм баркаролы. В первом периоде мелодия романса движется широкими скачками, звучит уверенно и энергично, рисуя образ отважного пловца. Второй период — психологическая параллель к исходному образу, сопоставление «душевных бурь» с картиной грозной природы. Сопоставление одноименных тональностей мажора и минора, острота ладовых контрастов и оживление фактуры в аккомпанементе придают музыке черты драматизма. Несмотря на простоту выразительных средств, романс Кашина дышит романтической взволнованностью, отчасти переключаясь с образами ранней шубертовской лирики (пример 88).

Значительно интереснее «русские песни» Кашина. Их нельзя рассматривать лишь как явление музыкального быта того времени: здесь явно сформировался новый, исторически значительный жанр, сыгравший огромную роль в выработке национального вокального

---

<sup>6</sup> Вопрос о принадлежности последнего романса Кашину не вполне ясен. В оглавлении ноябрьской книги журнала «Аглая» за 1810 год он назван автором этого произведения; в то же время нотный текст обозначен: «Музыка г-на Ригини». Остается предположить, что Кашин воспользовался темой итальянского композитора Ригини и дал самостоятельную ее разработку, как это сделал Жилин в романсе на тему Мартини-и-Солера (см. пример 85).



стиля, в творческом становлении Глинки и Даргомыжского. Кашин — первый представитель этого жанра, утвердивший его значение в русской музыке.

Обработки народных песен Кашина отчетливо разделяются на две группы. К первой относятся записи и в собственном смысле слова обработки подлинных народных напевов без существенных авторских изменений. Такие образцы, широко представленные в сборнике «Русские народные песни», требуют специального разбора, что выходит за пределы настоящего очерка.

Другой тип — свободные, самостоятельные разработки народных мелодий или же собственные оригинальные песни, написанные в подражание народным («Девицы, красавицы»). Выросшие на почве городской бытовой лирики, они явились связующим звеном между романсом и народной песней. К романсу они естественно примыкают как произведения самостоятельного авторского замысла, к песенному фольклору — по своему интонационному складу, поэтическому содержанию и трактовке сюжета.

Свободные, широкие по композиции «русские песни» Кашина рассчитаны на иной характер исполнения по сравнению с его же романсами. Знакомые напевы народных песен разрабатываются здесь в духе концертной фантазии, облачаются в пышный наряд вокальных пассажей, характерных для виртуозного стиля эпохи. Это «песни-арии», или «концертные песни», рассчитанные на большую аудиторию и на искусство опытных профессиональных певцов. Многие из них Кашин писал специально для выдающихся оперных артистов русской сцены и для приезжих гастролеров: помимо Е. С. Сандуновой, их исполняли знаменитая во всей Европе Г. Зонтаг, С. Шоберлехнер, Ж. Филлис.

Концертные обработки сочинялись Кашиным в течение всей творческой жизни. К лучшим образцам этого жанра принадлежит у него «Лучина, лучинушка» — фантазия для двух голосов с широкой вариационной разработкой вокальных партий, вступительным соло кларнета и аккомпанементом мужского хора. Изданная в 1829 году, она впервые прозвучала в исполнении Г. Зонтаг и С. Шоберлехнер. Композиционный замысел этого произведения интересен. Здесь окончательно складывается тип так называемой «сдвоенной» русской песни, близкой к оперной арии, основанной на контрастном сопоставлении двух народных тем — медленной и быстрой, протяжной и плясовой. Проявляются и характерные методы тематической разработки, унаследованные в дальнейшем Варламовым и Гурилевым. В первой части фантазии широкая тема песни «Лучинушка», послужившая для Глинки прообразом медленного вступления увертюры к «Ивану Сусанину», звучит сначала в виде одnogолосного запева в партии солирующего кларнета, а затем излагается попеременно в обоих голосах, причем с каждым новым вступлением расцветается узорчатой колоратурой. Такой принцип «мелодических вариаций» становится в то время определяющим в разработках протяжных песен. Вторая часть основана на теме быстрой плясовой песни «Вдоль по улице молодец идет»,

разработанной в манере цыганского пения с гитарным аккомпанементом и «припевом-приговоркой» мужского хора. Бравурные вариации в вокальных партиях сопровождаются фактурным варьированием в оркестре (стаккато, гаммообразные пассажи, удвоение гармонии в партии аккомпанирующего хора).

К числу более ранних образцов оригинальных «русских песен» концертного типа нужно отнести произведения, сочиненные Кашиным для Сандуновой: «Ах, не будите меня, молоду», «Рукавичка» и «Я не знала ни о чем в свете тужить». Все песни, изданные Дальмасом, сочинены, по-видимому, на рубеже XVIII—XIX веков; одну из них («Рукавичка») Сандунова исполняла в концерте Кашина еще 10 апреля 1799 года.

Вкратце охарактеризуем названные сочинения. Техника вариационного развития в них представлена достаточно широко и своеобразно в каждой песне, хотя здесь нет еще подлинной мелодической свободы и виртуозного блеска.

В песне «Ах, не будите меня, молоду» Кашин в соответствии с ее поэтическим сюжетом дает вариации пасторального склада. Тема излагается сначала в партии фортепиано, а затем легко и прозрачно вступает голос, развивающий тему в ряде вариаций. Слова текста «Если миленький дружок заиграет во рожок» удачно иллюстрированы инструментальным сопровождением: пустые квинты создают «пасторальную» звучность волынки, а легкие пассажи в вариациях основной темы напоминают наигрыш пастушеского рожка (пример 89).

В основу второй песни («Рукавичка») положена мелодия городской плясовой песни «Хожу я по улице». Впоследствии этот напев был использован Кашиным в его фортепианных вариациях 1806 года, а затем появился в виртуозной вокальной обработке Кавоса под названием «Братцы, дружно веселую» («русская песня с вариациями»). При всей примитивности ее интонационного строя (настойчивое «распевание» двух гармонических функций — доминанты и тоники) это была, по-видимому, одна из любимых песен городского быта, особенно популярная в практике цыганских хоров.

Более интересна последняя из трех песен этого маленького вокального цикла — «Я не знала ни о чем в свете тужить», вбирающая типичные интонации городской песни-романса. Ее прототип можно найти во многих образцах песенной лирики XIX века, в том числе в известнейшей песне из сборника Прача «Чем тебя я огорчила». В разработке этой темы Кашин сочетает приемы варьирования с широкой трехчастной композицией и создает на основе чувствительной песни-романса трехчастную оперную арию, где в центральном эпизоде использован новый тематический материал.

Рассмотренные «вокальные вариации» Кашина, несмотря на несомненный налет внешней виртуозности, явились достаточно важным шагом на пути формирования национального музыкального стиля: в них отразилось стремление насытить самобытным содержанием крупные формы профессиональной музыки. Далеко

не случаен тот факт, что виртуозные песни Кашина исполнялись в качестве вставных номеров в различных операх на театральной сцене. Этот жанр несомненно способствовал обогащению оперного исполнительства, оперных форм. Гениальным итогом этих стремлений явилась глинкинская ария Антонида, прямо продолжившая традицию сдвоенных «русских песен».

Путь к опере Глинки прокладывается не только в рассмотренной выше песне «Лучинушка», но и еще более наглядно в одной из последних обработок Кашина — «Вылетала бедна птичка на долину». В ее мягкой, задушевной мелодии с плавными «разводами голоса», оплетающими основную тему, явственно слышатся характерные обороты арии Антонида (пример 90).

Обзор песенных обработок Кашина в их целостном объеме не входит в рамки настоящей главы. Являясь важным этапом в истории русской фольклористики, они должны занять свое место рядом с выдающимися сборниками народных песен конца XVIII и первой половины XIX века. Важно установить существенную роль «русской песни» в развитии не только романса, но и русской классической оперы, питавшейся истоками бытовой лирики.

Жанр «русской песни», сформировавшийся в творчестве Кашина, нашел широкое развитие у многих его современников. Одновременно с ним в этой же области работали И. А. Рупин и Т. В. Жучковский, А. Н. Верстовский и А. А. Алябьев, а затем А. Е. Варламов и А. Л. Гурилев. Иногда мелодии бытовых песен заново перерабатывались композиторами с новым «романсовым» текстом (такова, например, песня Жучковского «Для любви одной природа» — своеобразная «перетекстовка» народной мелодии «Во поле береза стояла»).

Прямую параллель к песенному творчеству Кашина представляют собой концертные «русские песни» И. А. Рупина<sup>7</sup> — «Ах, что ж ты, голубчик» и «Я по цветикам ходила» (обе песни, наподобие «Лучинушки» Кашина, образуют двойной цикл), «Чем я винен пред тобою», «Долина, долинушка широкая» и другие. Как и его современник Кашин, Рупин брал преимущественно мелодии популярных городских песен и разрабатывал их в виртуозно-концертном стиле. «Русские песни», основанные на авторском материале, у него, как и у Кашина, пока не занимают большого места.

Мелодический склад русской народной песни у обоих композиторов еще не получил такого глубокого, органического претворения, как это будет позже, в глинкинскую эпоху. Но сама тенден-

---

<sup>7</sup> Иван Алексеевич Рупин (1792—1850), певец и композитор, происходил из крепостной семьи, принадлежавшей известному меломану помещику П. И. Юшкову. Обучался пению у итальянского певца П. Мускетти в Москве. После освобождения от крепостной зависимости поселился в Петербурге и по настоянию своего педагога изменил фамилию на итальянский лад: Рупини. Под этим псевдонимом он издавал свои произведения и выступал на концертной сцене (см.: 103; 161, 10—22).

ция творчески переосмыслить широкую распевность народных мелодий и особенно импровизационный склад протяжной, медленной песни в сложных формах «большого» концертного стиля была несомненно плодотворной. Примечательно, что у всех композиторов начала XIX века вариационное развитие «русской песни» воспринимается прежде всего в чисто вокальном плане, как расцвечивание и разработка одноголосной мелодической линии. Гармоническая же поддержка обычно остается неизменной, за исключением небольших фактурных изменений. Этим лишний раз подтверждается огромное значение принципа распевности в процессе формирования национального музыкального стиля.

Как характерный жанр того времени, «русская песня» явилась ярким свидетельством растущих демократических сил русского искусства: ее создателями были крепостные крестьяне Кашин и Рупин.

Подлинный же расцвет жанра приходится на 30-е и 40-е годы, когда Варламов и Гурилев сумели придать своим «русским песням» особую прелесть поэтичности, искренности и глубины. Именно им удалось преодолеть тот оттенок внешней виртуозности, который в значительной мере еще присущ творчеству их предшественников. От блестящего стиля «концертных фантазий» Кашина и Рупина они переходят к лирической «русской песне», все глубже проникая в ее мелодический строй.

Но лучшие достижения лирики Варламова вроде его песен «Что ты рано, травушка» или «Ах ты, время, времячко» были уже обобщением сложившихся традиций. Основная заслуга в создании жанра принадлежит Кашину, сумевшему внести в ранний романс, достаточно замкнутый в своей камерной, домашней атмосфере, свежую струю народно-бытовых интонаций.

Два основных жанра русской вокальной музыки, романс и «русская песня», прочно укоренившиеся в музыкальном обиходе, все же не могли оставаться неизменными в своем внутреннем содержании. Теснейшим образом связанная с литературным движением времени, со всей мировоззренческой атмосферой, в которой протекала музыкальная жизнь, вокальная лирика вступает в полосу активного переосмысления в знаменательные 1820-е годы.

«Ветераны» романса уступают место новому поколению. В окружении целой группы композиторов появляется молодой Глинка. Жанровая сфера романса неожиданно разрастается и разветвляется в самых различных направлениях, впитывая сюжеты, мотивы и настроения русской поэзии. И что всего примечательнее, именно в эту пору в самой стилистике русской вокальной музыки, в ее образной системе, произошел решительный сдвиг: родилось новое, романтическое мироощущение.

Поистине поразителен тот стилевой перелом, который осуществился в музыке Верстовского, Алябьева, Геништы и многих других композиторов в историческую декабристскую пору! Карти-

на развития романса резко меняется. Общий его «голубой тон» сменяется яркими красками романтических полотен — баллад, фантазий, восточных или цыганских песен. Мечтательный карамзинский строй вокальной лирики уступает место открытой эмоциональности пушкинского слова. Во всем этом живо ощущается новое веяние романтизма, проявляющегося не столько в аспекте философской эстетики романтиков, сколько во всей накаленной атмосфере времени, заставлявшей, по словам Пестеля, «умы клокотать».

Поэтов, мыслителей, музыкантов декабристской эпохи явно сближал этот дух эмоциональной активности, в котором рождались вольнолюбивые стихи Пушкина и первые его поэмы. Новое, романтическое мироощущение распространилось на всю лирическую область искусства. Оно вызвало к жизни небывалую по своей остроте реакцию на все явления окружающего мира, невиданный до сих пор полет фантазии и пылкость чувств. «Воображение, недовольное сущностью, алчет вымыслов», — писал декабрист Бестужев-Марлинский, приверженец так называемого «нового романтизма» (160, 20).

Процесс жанрового и тематического обогащения романса этого времени подробно освещен в трудах видного исследователя вокальной камерной музыки В. А. Васиной-Гроссман. Автор дает детальную характеристику ведущих жанров первой половины XIX столетия в аспекте их музыкального стиля, поэтической и музыкальной структуры и принципов трактовки текста (29; 30; 31). Однако эта обобщающая характеристика охватывает не только первые явления романтической эпохи (до 1825 года), но и распространяется на музыкальное искусство всей глинкинской поры, когда ведущие жанры романса достигают высокого совершенства. В рассматриваемый же период можно лишь выделить основные черты нового, проявляющиеся в жанрах баллады, элегии, «русской песни» и других сопутствующих им типах и разновидностях вокального творчества.

Первым и главным признаком здесь явилось коренное обновление поэтической, текстовой основы романса. Главенствуют два автора — «учитель и ученик», Жуковский и начинающий Пушкин. Если в первых двух десятилетиях века имя Жуковского лишь изредка попадает на страницах нотных альбомов, то теперь с его творчеством связан уже обширный круг авторов: А. А. Алябьев, одним из первых обратившийся к этому поэту, А. Н. Верстовский, Мих. Ю. Виельгорский, И. И. Геништа, А. А. Плещеев и многие другие.

Почти одновременно с Жуковским «входят в моду» стихотворения юного Пушкина. Романсы на его слова появляются прежде всего в тесном кругу его друзей-лиценстов. Среди них — талантливый М. Л. Яковлев, впоследствии известный автор романсов и один из музыкальных друзей Глинки. Рядом с ним — юный Н. А. Корсаков, автор одного из первых пушкинских романсов «К живописцу» (1816); к нему обращены сердечные слова поэта:

Приблизься, милый наш певец,  
Любимый Аполлоном!  
Воспой властителя сердец  
Гитары тихим звоном.

И наконец — любимый друг Пушкина А. А. Дельвиг, особенно чуткий к музыке и вскоре проявивший себя в жанре любимых им «русских песен». В такой среде впервые зазвучали под аккомпанемент гитары Яковлева застольные песни Пушкина, его стихотворения «Слеза» (музыка Яковлева), «К живописцу», «К Делии» (оба на музыку Корсакова) и многие другие.

Не успели стихотворения молодого поэта выйти за пределы «лицейской неволи» и появиться на страницах журналов, как к ним с жадностью потянулись все образованные музыканты и все любители музыки, хотя бы в какой-то степени владеющие искусством композиции. У Пушкина их привлекла не только точность и ясность мысли, но и самая организация поэтической речи, легко и плавно «лежащейся» на музыку. «Мысли Пушкина остры, смелы, огнисты; язык светел и правилен. Не говорю уже о благозвучии стихов — это музыка!» — с восторгом писал Бестужев (160, 20).

Влияние Жуковского и особенно Пушкина мощно продвинуло вперед русскую вокальную музыку и окончательно сформировало в ней те выразительные средства, которые до сих пор лишь намечались в романсе.

Черты романтизма наиболее открыто проявились в жанре баллады, сложившемся под прямым влиянием Жуковского. Первоначально возникшая в русле немецкой романтической традиции (Бюргера в поэзии, Рейхардта и Цумштега в музыке), баллада в русской поэзии вскоре приобрела национальный отпечаток. Такой она стала уже в «Светлане» Жуковского (1812), этом этапном произведении русского романтизма. «Путь от сентиментализма к романтизму был пройден у нас в достаточной мере самостоятельно и очень быстро. Романтизм „носился в воздухе“ и потому „чужое“ так быстро превращалось в „свое“, подобно тому как бюргерова „Ленора“ превратилась у Жуковского в русскую „Светлану“, гадавшую в „крещенский вечерок“ и певшую „песенки подблюдны“», — пишет В. А. Васина-Гроссман (31, 20).

Создателем музыкальной баллады на русской почве обычно называют А. Н. Верстовского, автора прославленной «Черной шали». Однако намного раньше, еще во втором десятилетии XIX века, к балладному жанру обратился другой музыкант — друг Жуковского А. А. Плещеев, живший в 1811—1815 годах в своей деревне Чернь Тульской губернии по соседству с поэтом. Плещеев писал музыку на его стихи. Здесь, на творческих вечерах, которые Плещеев постоянно устраивал в своем поместье, звучали стихи Жуковского, положенные на музыку гостеприимным хозяином; иногда их пел сам поэт. Однако опубликованы баллады Плещеева были значительно позже, в 1832 году.

В числе многочисленных сочинений Плещеева выделяются две баллады: «Людмила» и «Светлана». Внешний облик этих первен-

цев музыкального романтизма впечатляет своей импозантностью: обе баллады написаны в широко развитой, свободной форме, с полным сохранением текста. Развитие поэтического сюжета отражено в свободном чередовании контрастных эпизодов — в полном соответствии с той традицией, которая к тому времени уже успела установиться в немецкой балладе.

Но все эти признаки указывают скорее на подражание, чем на подлинно творческое владение жанром. Гармонические средства бедны и однообразны, мелодия скована квадратностью построенный, достаточно аморфна и фортепианная фактура. Художественный уровень баллад Плещеева не возвышается над обычными любительскими романсами тех лет. Неудивительно, что эти произведения, одобренные самим Жуковским, видимо, в силу дружеских связей, в целом прошли незамеченными.

Совсем иначе были восприняты три баллады Верстовского на слова Жуковского и Пушкина. Исполненные впервые в 1824 году под названием «кантат», они вызвали горячий прием у публики и критики как «первый опыт сего рода в нашем отечестве» (147, 85). Такая бурная реакция была закономерной. В произведениях Верстовского впервые осуществился опыт драматизации, даже «театрализации» русского романса, явно переступившего традиционные границы камерности. Все в них: свобода и динамичность развития, выразительность музыкальной декламации, яркая картинность инструментального сопровождения, выразительно оттеняющего каждую ситуацию и деталь текста, — впечатляло и поражало слушателей. Создав эти сложные композиции, Верстовский открыл пути к ряду великолепных классических произведений балладного жанра, которые так многопланово и широкоохватно разрослись впоследствии в классической музыке: баллада-песня, баллада-фантазия, баллада-элегия, баллада-легенда. Общим же признаком, объединяющим все эти разновидности, явился единый принцип свободной, так называемой «сквозной», композиции, не связанной с традиционными нормами строфичности и продиктованной развитием поэтического сюжета<sup>8</sup>.

Различные типы баллады сформировались по существу уже в этом первом интереснейшем вокальном цикле Верстовского. Выбрав очень различные по содержанию тексты и сюжеты, он вдумчиво подчеркнул в них различные жанровые стороны: героику, эгичность, драматизм. Можно сказать, что в каждом из трех его романсов «балладность» скрестилась с одним из более традиционных вокальных жанров и дала ему новую жизнь.

Такова героическая баллада на текст Жуковского «Три песни», прямо перекликающаяся с тираноборческими мотивами декабристской поэзии. Мужественный, воинственно-патетический тон му-

---

<sup>8</sup> Отсюда возникли вокальные произведения в жанре фантазии или монолога, по типу композиции близкие к балладе, но сюжетно не связанные с ней: знаменитая элегия Геништы «Погасло дневное светило» (1826), заслужившая высокую оценку Пушкина, элегия Алябьева «Пробуждение» на слова Пушкина (1830), «Песня Офелии» Варламова (1837) и многие другие.

зыки Верстовского, пронизанной маршевыми ритмами, вызывает прямые ассоциации с аналогичными «рыцарскими романсами» Алябьева, Геништы, Виелггорского<sup>9</sup> и в то же время предугадывает дальнейшее развитие этой героической темы в «Рыцарском романсе» Глинки («Прости, корабль взмахнул крылом», 1840).

«Балладой-элегией», которая у Глинки затем переросла в трогательный лирический романс, можно назвать свободную композицию на текст Жуковского «Бедный певец». Признаков «балладности» в собственном смысле слова в этом стихотворении нет: господствует лирический тон размышления, признания, исповеди поэта. Но музыка Верстовского заметно углубляет и драматизирует тот медитативный строй чувств, который более стереотипно был выражен в раннем сентиментальном романсе.

Пальма первенства в цикле принадлежит пушкинской «Черной шали». Это произведение сразу же было выделено самой жизнью: из всех баллад Верстовского именно она оказалась общепризнанной, самой любимой и популярной. Вдохновляющая сила стихов Пушкина, смело взявшего в этом стихотворении наивный и непосредственный тон темпераментной, яркой молдавской песни, помогла композитору с большой чуткостью сочетать в своей музыке народно-песенное и театрально-драматическое начало.

Рассматривать это произведение можно лишь в тесной связи со всей пушкинской атмосферой, в которой сложились классические типы русского романса. Они формировались во многих произведениях на стихи великого поэта и в том числе балладах Верстовского, хотя получили свое совершенное воплощение несколько позже — в творчестве Глинки. Как правильно говорит об этом В. А. Васина-Гроссман (31, 28), в поэзии Пушкина русских композиторов раньше всего привлекли стихотворения, по самому своему замыслу связанные с принципом песенности: «Черная шаль», «Не пой, красавица, при мне», «Под вечер осенью ненастной», «Цыганская песня», «Испанский романс». Причина здесь кроется не только в особенностях ритмики и метрики стихов, самим поэтом предназначенных для музыкального воплощения. В «песенных» стихотворениях Пушкина с небывалой правдивостью, жизненностью и полнотой отобразилось *чувство локального колорита*, понимаемого романтиками как выражение духа нации, как отзвук народной души. Ярким светом оно заблестало уже в раннем творчестве поэта, который, по словам критика О. М. Сомова, «обнял все пространство родного края» (192, 560). Легко понять, почему русские музыканты с горячей увлеченностью откликнулись прежде всего на те стихотворения, которые затрагивали близкую, родственную для них фольклорную стихию — восточную, молдавскую, цыганскую песню.

Показательна история «Песни Земфиры», созданной поэтом под впечатлением подлинной молдавской песни — «хоры», которую он

<sup>9</sup> Отметим романсы этих композиторов на текст стихотворения Жуковского «Верность до гроба» («Младой Рогер свой острый меч берет»).



услышал в Кишиневе в исполнении певцов-цыган («Арде ма, фриде ма» — «Режь меня, жги меня»). Нотная запись песни, сделанная, по-видимому, очень неточно кем-то из любителей, была переслана Пушкиным в 1825 году Верстовскому, который гармонизовал мелодию, подтекстовал ее пушкинскими стихами и в таком виде издал в журнале «Московский телеграф», 1825, ч. 6, № 21 (см.: 162, 267—268, 272).

Однако еще до этой публикации «Песня Земфиры» вызвала пристальный интерес у Мих. Ю. Виельгорского, который создал свой вариант — достаточно примитивный и мало чем отличающийся от присланной Пушкиным записи (1824).

Прошло несколько лет — и Верстовский, видимо, хорошо сознавая несовершенство прежних вариантов, полностью отбросил присланную Пушкиным мелодию и написал свою широко известную «Цыганскую песню», в которой живо отобразил характерные черты цыганского фольклора в его московской традиции (привлекает внимание метко схваченное широкое, размашистое движение мелодии к ее нижнему «упору» — семантика энергичной, утверждающей интонации). Этот процесс освоения цыганского песенного фольклора, столь близкого сердцу романтика, легко представить себе, сопоставив все три варианта (пример 91 а, б, в).

Еще более значительным оказалось воздействие пушкинских образов Востока. Ранние поэмы «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» впервые открыли русским читателям этот красочный мир, до сих пор непознанный и воспринимаемый лишь сквозь покров условной сказочности, театральной феерии. Стихи, включенные в текст этих поэм, — «Черкесская песня» и «Татарская песня» — сразу нашли свой путь к музыке и привлекли внимание чуть ли не всех известных композиторов того времени: Алябьева, Геништы, Н. С. Титова, Одоевского и многих других.

Одним из первых откликнулся на эту тематику В. Ф. Одоевский в своей «Татарской песне» на текст из «Бахчисарайского фонтана» (1823). Томную, созерцательную лирику Востока он передает пока еще очень обобщенно при помощи плавного трехдольного ритма и мягких плагальных оборотов. За ним выступили Геништа и Алябьев — интерпретаторы «Черкесской песни» («В реке бежит гремучий вал»). То были всего лишь первые ростки богатейшей русской музыки о Востоке, подсказанные Пушкиным и получившие свое продолжение в «Грузинской песне» Глинки, в позднейших кавказских песнях Алябьева.

Под воздействием пушкинской поэзии воображение композиторов уносилось все дальше, «к чужим странам и людям», в Италию и Испанию. Хорошо известны многочисленные варианты «Испанской песни» Пушкина («Ночной зефир», 1824), обогатившие русский романс в первой половине века — от Верстовского, Есаулова и Н. С. Титова до Глинки и Даргомыжского.

Восточная и цыганская песня, испанская серенада, итальянская баркарола — весь этот поток вызван активным, плодотворным развитием особой линии жанрово-характеристического роман-

са, связанного с глубоким проникновением музыкального мышления в инациональную сферу. Пушкинский дар «всемирной отзывчивости» был очень рано унаследован русской музыкой и вскоре стал одним из драгоценнейших ее достижений. Едва ли в этом отношении с ней может соперничать какая-либо другая из европейских композиторских школ!

Обогащение романса новыми «характеристическими» жанрами было всего лишь одной из сторон сложного процесса формирования русской вокальной музыки XIX века.

Не менее пристального внимания заслуживает широкая сфера *собственно лирического романса*, особенно полно отразившего интонационную сферу, стилистику и поэтику творчества предшественников Глинки.

Наиболее существенные черты стиля русской вокальной лирики начала века, ее основные качества распевности, мелодической гибкости и пластичности уже отмечены выше. По мере углубления поэтического строя романса, его сближения с творчеством Пушкина, Баратынского, Дельвига они усиливались и расширялись, ибо неизмеримо выросли требования к выразительной подаче слова. Романс 1820-х годов выходит за пределы мягкой чувствительности, все чаще проявляются в нем качества, присущие поэзии Пушкина, — глубина мысли, законченность и точность ее выражения.

В связи с проблемой философского осмысления жизни в русле романса формируется музыкальный жанр элегии, особенно прочно утвердившийся в пушкинскую эпоху. Его отличительный признак — слияние декламационности и распевности, подкрепленное ритмической и строфикой стиха. Ритм ямба, господствующий в элегических стихотворениях Пушкина и его современников, давал особенно широкие возможности для специфических приемов «распетой декламации», развертывающейся в медленном темпе. Изумительная пластичность и гибкость этих стихов во многом определялась ритмическими (и вместе с тем смысловыми!) нюансами: заменой тяжелых стоп легкими, внутренними цезурами, смещением акцентов, намеренно нарушающих метрическую схему стиха.

Все это хорошо ощущали музыкальные современники поэта. Владея не столь уж богатым арсеналом выразительных средств (фортепианная фактура прозрачна и экономна, мелодия, как правило, вращается в среднем регистре и не требует широкого диапазона оперного голоса) и не разрушая внутреннего членения строфы (каждый стих по-прежнему четко отделен паузой), они стремились передать музыку поэтической речи путем акцентирования или продления отдельных «весомых» слов и облегчения некоторых ударных. Типичной интонационной формулой стал особый прием мелодической остинатности, длительной остановки на одном звуке, повышающий смысловое значение произносимого текста.

Напомним пушкинские стихотворения Н. С. Титова — одного из одаренных мелодистов этого времени (пример 92 а, б).

В прекрасном романсе Титова-младшего (Николая Алексеевича, двоюродного брата предыдущего автора) «К Морфею» этот акцентированный звук уже не столько «произносится», сколько опеваётся, мелодия становится более гибкой, изысканной — в соответствии с текстом изящного стихотворения Пушкина (пример 93).

Приведенные образцы относятся уже к глинкинской эпохе, к концу 20-х и началу 30-х годов. Однако принципы прочтения пушкинских стихов формировались и раньше. Их можно установить хотя бы на примере раннего романса Алябьева «Певец» (1821), во многом совпадающего с известной темой дуэта из «Евгения Онегина». Пятистопный ямб стихотворения Пушкина в музыке Алябьева приобретает особую выразительность благодаря внутренним паузам-цезурам, рассекающим каждый стих на два полустихия. У Пушкина эти цезуры подчеркиваются даже внутренней рифмой, возникающей посреди каждого стиха (пример 94).

Совсем иначе прочитывается поэтический текст в жанре так называемого анакреонтического романса — романса-идиллии, возникшего под влиянием античных образцов. В богатой сокровищнице русской поэзии XIX века такие античные идиллии занимают особое место: своей уравновешенностью, стройностью, гармоничностью они как бы противостоят романтическому пафосу тревожной, эмоционально насыщенной лирики. Классическая музыка насчитывает немало примеров таких «отзвуков античности» у мастеров романса: Глинка — «Где наша роза», Даргомыжский — «Юноша и дева», Кюи — «Царскосельская статуя» (все — на слова Пушкина).

Подобные образцы можно найти и раньше. Тонким художником в жанре античной идиллии проявил себя Дельвиг, вообще тяготевший к классицизму. «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы? В веке железном, скажи, кто золотой угадал?» — писал о нем Пушкин.

Поэтический строй стихотворения Дельвига «К Диону» (1814) был метко схвачен его лицейским другом композитором М. Л. Яковлевым. Типичный для античных стихотворений плавный дактилический ритм был чутко передан Яковлевым в таком же размеренном и спокойном течении мелодии, развертывающейся в равнодольном ритме восьмых. Мелодическая линия оставляет впечатление скульптурной законченности: одна мелодическая волна уравновешивает другую, нисходящему движению отвечает восходящая интонация следующей фразы. Невольно напрашивается параллель с античной миниатюрой Даргомыжского: та же цельность и гармоничность высказывания, афористичность, невозмутимое «спокойствие духа» (пример 95).

Нельзя не отметить, что классицистская направленность творчества Дельвига отразилась и в сфере, казалось бы, чуждой античным образцам. Имеются в виду его многочисленные «русские песни», в которых он стремился сохранить присущую его стилю благородную сдержанность.

Лучшим интерпретатором их стал молодой Глинка. Во второй половине 1820-х годов он часто посещал дом Дельвига, участвовал в его музыкальных и литературных вечерах и глубоко проникся духом его пластичной и стройной поэзии. В творчестве Глинки «русская песня» под прямым влиянием Дельвига приобрела ту строгость и чистоту стиля, которой так не хватало его предшественникам. Отказавшись от нарядного «цветистого» стиля концертных песен Кашина, Глинка создал ряд обаятельных «русских мелодий»<sup>10</sup>, в которых фольклорные черты переплелись в простом и благородном строе его собственной романсовой лирики: «Что, красотка молодая», «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Не осенний частый дождичек» и другие. Духовным единомышленником Глинки в этом направлении был А. А. Алябьев с его всемирно знаменитой песней «Соловей» (стихи Дельвига), отчасти и М. Л. Яковлев, чьи «русские песни» — «Пела, пела пташечка», «Сиротинушка-девушка» — возникли в той же атмосфере дельвиговских музыкальных вечеров.

Но здесь мы вступаем в глинкинскую эпоху, уже «пожинающую плоды» предшествующих лет. Затрагивая широкую панораму вокальной музыки преддекабристского времени, мы намеренно подчеркнули в ней обилие контрастных жанров и форм (песня, элегия, идиллия, баллада), стилистических направлений (романтизм и «ренессанс классицизма» в новых условиях, как это было у Дельвига), разнообразие национальных истоков (томный Восток и пламенный Юг противопоставлены русской песне — «дочери Севера»).

Во всем этом изобилии композиторами не было забыто самое главное: *ценность вокальной мелодии* как выражения духовной сущности человека, его личностного, внутреннего духовного мира. «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны», — говорил Глинка (183, 136). Богатство этих ресурсов, полностью еще не раскрытое, уже проявлялось и вызревало в русском романсе, вступающем в пору расцвета.

---

<sup>10</sup> Подлинное определение Дельвига, называвшего свои стихотворения, предназначенные для пения, «мелодиями» (67, 323).

Первая четверть XIX века — период, когда камерно-инструментальная музыка становится неотъемлемым элементом жизненного уклада образованных слоев русского общества.

Наглядным свидетельством увеличивающегося интереса к инструментальному музицированию может служить прежде всего расширение номенклатуры и тиража нотных изданий. Основная продукция многочисленных русских музыкальных издательств этого периода — Ф. Дитмара, И. Пеца, Ж. Дальмаса и К. Лиснера в Петербурге, К. Венцеля и К. Ленгольда в Москве и других — состояла из произведений камерного жанра, как вокальных, так и инструментальных. Помимо отдельных произведений, в большом количестве издаются нотные журналы — смешанные вокально-инструментальные, педагогического репертуара, фортепианные, арфовые, гитарные (последние особенно многочисленны). Печатные ноты приходят на смену рукописному нотному альбому, основному источнику репертуара домашнего инструментального музицирования в предшествующие десятилетия; сохранившиеся рукописные альбомы начала XIX века часто являются списками с печатных нотных изданий.

Наиболее обширной сферой культивирования камерной музыки по-прежнему остается любительское домашнее музицирование. По верному замечанию Б. В. Асафьева, «почти немислимо в истории русской камерной музыки резко расчленить область домашнего музицирования и обусловленное этим музицированием творчество от концертно-камерной культуры» (15, 210).

Об особой распространенности домашних ансамблей, струнных или с участием фортепиано, свидетельствуют газетные объявления тех лет. Корреспондент «Всеобщей музыкальной газеты» писал в 1806 году из Москвы: «Здесьние господа предпочитают всем большим концертам домашние струнные квартеты, в которых участвуют очень хорошие силы, потому что здесь нет недостатка в хороших исполнителях на скрипке и виолончели, а так как почти в каждом доме играют на фортепиано, то прекрасные любительницы очень часто в семейном кругу играют на этом инструменте вещи Гайдна и Моцарта» (цит. по: 36, 33).

Большой популярностью пользовались также гитара и арфа, а в провинциальной музыкальной среде — гусли. Примечательно, что

в начале XIX века были изданы обе известные в настоящее время школы для гуслей — «Азбука...» М. Померанцева (1802) и «Новейшая полная школа...» Ф. Кушенова-Дмитревского (1808). Репертуар гуслей, состоявший в этот период в основном из переложений клавирной музыки и народных наигрышей, обработанных любителями, сохранился в рукописных сборниках. Его характеризуют А. С. Фаминцын («Гусли — русский народный музыкальный инструмент». Спб., 1890) и Д. П. Тихомиров («История гуслей. Очерки». Тарту, 1962). Значительное развитие получает музыка для арфы. Среди писавших для этого инструмента выделяются имена французских композиторов А. Ле Пена и Л. Давида, а также одной из первых русских арфисток-любительниц Н. Строгановой. Известен своими произведениями для арфы и А. Сихра. Из духовых инструментов особую любовь у русских любителей снискала флейта, что не преминул отметить в своей бессмертной комедии Грибоедов. В усадебном быту, а также среди военных музыкантов были распространены ансамбли, состоящие из деревянных духовых инструментов и валторн (так называемые «l'harmonie»).

Иные формы бытования камерно-инструментальной музыки — публичные и так называемые «частные», или «приватные», концерты. Последним принадлежит особое место в развитии русского инструментализма. Они связаны с возникающими в это время многочисленными музыкальными салонами, которые появляются как в столицах, так и в усадьбах, в особенности тех, где имелись крепостные оркестры<sup>1</sup>. Салоны объединяли выдающихся музыкантов (как профессионалов, так и любителей) и просвещенных ценителей искусства<sup>2</sup>. Подобные музыкальные собрания имели большое значение для выработки высоких стандартов исполнительства. Известно, например, что в 1820-х — 1850-х годах существовала традиция: прежде чем выступить в публичных концертах, иностранные гастролеры должны были пройти своего рода «отбор» в салоне Виельгорских. Важно отметить, что в салонах, где, в отличие от любительского домашнего музицирования, инструментальная музыка уже не связывалась с прикладными или увеселительными функциями, начала складываться современная форма музыкального восприятия, в которой внимание слушателя направлено на развертывание звуковой ткани и образной драматургии произведения.

В интересующий нас период специфичные для камерной музыки формы сольного или камерного концерта еще отсутствовали — «продолжала господствовать смешанная программа концерта солиста — инструменталиста-виртуоза или певца, в котором принимали участие оркестр и другие исполнители (так называемый ан-

<sup>1</sup> Подробно деятельность крепостных оркестров исследует И. Ямпольский (224, 156—166, 368—398).

<sup>2</sup> Одоевский, говоря о «частных» концертах, устраивавшихся Мих. Виельгорским в Москве, отмечал, что они «хотя не бывают публичными, но весьма замечательны потому, что в них собираются люди, более других имеющие право — слушать хорошую музыку» (141, 87).

тураж)» (223, 926—927). Такая программа могла открываться, например, первыми частями какой-либо классической симфонии и завершаться ее финалом, между которыми — вперемежку с романсами и ариями — звучали сольные и ансамблевые инструментальные пьесы, а также хоровая музыка. В подобных условиях инструментальная музыка не знала строгого разделения на камерные жанры и симфонические. Поскольку в начале XIX века в русской музыке последние еще не получили заметного развития (их роль до некоторой степени восполняла музыка в драматическом театре), камерные жанры с достаточной полнотой характеризуют область русской инструментальной музыки в целом.

Первая четверть XIX века на редкость богата именами авторов камерной музыки. Их можно условно подразделить на три основные категории: исполнителей-виртуозов, учителей музыки и любителей. К двум первым категориям принадлежали профессиональные музыканты, для которых сочинение музыки было связано с необходимостью обеспечивать репертуаром самого себя или собственных учеников. Однако в начале XIX века сочинение небольших инструментальных пьес — танцев, маршей, вариаций на народные темы — не было их исключительной привилегией. Среди композиторов было немало одаренных любителей музыки. Для некоторых из них (князей И. Барятинского, Н. Голицына, П. Долгорукова; Д. Салтыкова) профессиональная музыкальная деятельность была невозможна вследствие аристократических предрассудков. Нередко это были весьма образованные музыканты, обладавшие обширными познаниями в области теории музыки (В. Ф. Одоевский) и основательной композиторской техникой (Мих. Ю. Виельгорский). Значение таких «дилетантов» в русской музыкальной культуре первой половины XIX века чрезвычайно велико: достаточно сказать, что к их кругу принадлежали ведущие музыканты своего времени — А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский. Последних, в сущности, следовало бы считать композиторами-художниками, представителями нового типа профессионализма, который утверждает-ся в эпоху романтизма.

Заметный вклад в русскую инструментальную музыку начала XIX века внесли композиторы-иностранцы. В этот период в России гастролируют, задерживаясь здесь иногда на несколько лет, прославленные европейские виртуозы. Некоторые из них во время пребывания в России создали интересные произведения на основе русских народных песен, породившие интерес к русскому музыкальному фольклору со стороны ряда западноевропейских композиторов<sup>3</sup>. В русской камерно-инструментальной музыке эти произведения занимают, однако, маргинальное положение.

Иначе следует оценить творчество тех иностранных музыкантов, которые обрели в России вторую родину и немало сделали

<sup>3</sup> Это следует отнести, в частности, к концертным вариациям Б. Ромберга для виолончели с сопровождением оркестра или струнного ансамбля на темы русских песен (см.: 51, 432), весьма популярные в то время в Германии.

для развития ее музыкальной культуры. Среди них автор первой русской школы игры на гитаре И. Гельд, известный скрипач и дирижер Л. Маурер, пианисты-педагоги Д. Шпревиц, И. Геслер и К. Цейнер, пианисты-виртуозы Д. Штейбельт и Ш. Майер, пианист и композитор К. Ф. Гебель и многие другие. Их разнообразные инструментальные произведения, нередко отличающиеся высокой степенью профессионального мастерства, составляют неотъемлемую часть русской камерной музыки своего времени<sup>4</sup>. Так, один из зачинателей романтизма в европейской фортепианной музыке Дж. Филд, приехав в Петербург двадцатилетним юношей, как композитор окончательно сложился в духовной атмосфере русской жизни и потому с полным правом может считаться русским музыкантом<sup>5</sup>.

Складывающаяся в русской камерной музыке первой четверти XIX века система инструментальных жанров во многом отражает промежуточный, переходный характер данной эпохи. В этот период камерная музыка проходит достаточно богатый событиями путь. Первое десятилетие нового века воспринимается скорее как естественное продолжение классицистских тенденций предшествующего времени, нежели чем наступление качественно нового этапа. Это неудивительно, поскольку в 1800-е годы ведущее положение в области камерного инструментализма принадлежит в основном композиторам, выдвинувшимся в последнее десятилетие XVIII века: Д. Н. Кашину, Л. С. Гурилеву, О. А. Козловскому и другим представителям их поколения.

Сдвиг происходит во втором десятилетии. Отклик на события Отечественной войны породил целый пласт инструментальной музыки, по своему образному строю резко отличающейся от сочинений предшествующего времени. После 1812 года в этой области постепенно выдвигается новая плеяда композиторов — А. А. Алябьев, Мих. Ю. Виельгорский, Дж. Филд. В их инструментальных произведениях нашло свое выражение новое — романтическое понимание природы камерного стиля. Насыщение фортепианной мелодии в лирических ноктюрнах Филда тончайшими эмоциональными оттенками отразило характерное для романтиков представление о «бессловесной» выразительности инструментальной музыки как идеальном средстве для отображения внутреннего мира человека.

Изменяется и семантика камерных жанров: в ансамблевых произведениях Алябьева и Виельгорского развлекательный (в присутствии XVIII века толкования этого слова) характер инструментального музицирования преобразуется в глубоко прочувствованный романтический диалог художника с самим собой.

Переходный характер эпохи находит свое выражение в двух

<sup>4</sup> «Иностранцами музыкантами было создано громадное количество обработок народных песен... музыковедение явно недооценивает роль этих опытов в истории русского фортепианного исполнительства и педагогики» (135, 166).

<sup>5</sup> Большинство произведений было сочинено Филдом в период его жизни в России и издано там (см.: 137, 72—73).



противоположных тенденциях. Первая из них обусловлена сохранением в основных чертах «жанрового фонда» предшествующего этапа — прежде всего двух основных жанров: вариаций на народные темы и сонаты. Вторая же связана с расширением жанрового диапазона, внедрением новых жанров лирической миниатюры, свободных форм фантазии, с развитием программности. Расцвет виртуозно-концертного начала, наступивший в эпоху романтизма, накладывает свой отпечаток на фортепианную музыку.

Во многом трансформируются и традиционные жанры сонаты, вариаций. Как и раньше, они занимают ведущее положение в системе инструментальных жанров; в них продолжают поиски, связанные с выработкой русскими композиторами первой четверти XIX века национального инструментального стиля. Вместе с тем эти жанры эволюционируют, приспосабливаясь к новой историко-стилевой ситуации.

Вариации орнаментального типа (т. н. «строгие» или «классические») достигают в этот период кульминации в своем развитии. Это относится в первую очередь к «русским песням с вариациями» — жанру, сыгравшему определяющую роль на начальном этапе выработки национального инструментального стиля. О сохранении его популярности свидетельствует не только появление многочисленных новых произведений, но и переиздание знаменитой фортепианной «русской серии» Герстенберга — Дитмара, впервые опубликованной в конце XVIII века. Широко распространенный в любительском музицировании, этот жанр приобрел огромную популярность также в концертной практике благодаря целому ряду русских инструменталистов-виртуозов — Д. Н. Кашину, А. Д. Жилину, М. Т. Высоцкому, Г. А. Рачинскому и другим исполнителям, которые предлагали слушателям в «русских концертах» программы, сплошь составленные из вариационных обработок народных песен.

Лучшие из этих вариационных циклов достаточно ярко отражают влияние своего времени. Как отмечает Ю. В. Келдыш, в них «под воздействием сентиментализма усиливается тенденция к лиризации вариационного жанра, проявляющаяся отчасти уже в XVIII веке, что сказывается и на выборе тем, преимущественно минорно-элегического характера, и на приемах их вариационной обработки» (99, 45). Обогащается метод трактовки народного напева, усиливается тенденция к жанровой характеристичности, кроме того, в цикл порой вводятся жанровые вариации (экосез, полонез, вальс).

Опора на народный тематизм остается в начале XIX века одной из основополагающих особенностей русской инструментальной музыки. Открыто проявляется она, в частности, в сравнительно новом для русской музыки жанре вариаций на собственную тему. Одно из наиболее значительных и масштабных произведений подобного рода — «*Air varié*» для виолончели Мих. Ю. Виельгорского — ранний образец концертных вариаций романтического типа, во многих отношениях предвосхищающий «Вариации на тему ро-

коко» Чайковского<sup>6</sup>. Родство ощущается прежде всего в теме, которой присущи лирическая распевность, широта мелодического дыхания (пример 96).

В шести вариациях, завершаемых кодой, композитор создает ряд разнохарактерных образов, лирических и скерцозных, используя виолончель и как кантиленный, и как виртуозный инструмент.

Соната в русской камерной музыке этого времени находится еще в стадии «накопления сил», предвещающей ее расцвет во второй половине столетия. Этот жанр разрабатывается в основном в сфере инструментальных ансамблей. Для русской сонаты первых десятилетий XIX века характерно усвоение богатейшего арсенала приемов тематического развития, выработанных венскими классиками. Наряду с этим в классическую сонатную модель активно вводятся темы, опирающиеся на лирические интонации городской песни и романса, подобные теме главной партии первой части сонаты для виолончели и фортепиано И. Лизогуба (пример 97).

Вокальный характер виолончельной партии подчеркивается фактурой фортепианного сопровождения, типичной для романсов того времени. Интересно, что вторая тема сонатной экспозиции выдержана в духе, аналогичном первой, благодаря чему отсутствует контраст между ними, характерный для классической сонатной формы.

Другая тенденция русской камерно-инструментальной музыки первой четверти XIX века — расширение жанрового диапазона, в значительной мере связанное с развитием программности.

Период Отечественной войны 1812 года принес с собой новую волну инструментальных пьес, насыщенных героической тематикой, образной атмосферой воинских подвигов и доблестных побед. В гитарной и фортепианной литературе широкое распространение получают марши «на взятие городов», марши «на кончину» или «на погребение» павших героев.

Одно из наиболее популярных произведений подобного рода — «Марш на смерть генерал-майора Я. П. Кульнева, павшего со славой за отечество в сражении против французов 20-го июля 1812 года» П. Долгорукова. Драматический пафос этого сочинения при всей несложности выразительных средств заставляет вспомнить о траурных маршах Бетховена (пример 98).

Свойственная траурным маршам размеренность движения, театральная патетика, резкие контрасты образов скорби и просветления проникают в сходные по тематике произведения других жанров («Соната на смерть Голенищева-Кутузова» А. Полянского). Траурные марши входят даже в состав сборников танцевальной музыки, например в «Собрание разных танцев для фортепиано, в пользу инвалидов сочиненное» И. Рамница.

Среди произведений, связанных с «батальной» и военной тема-

---

<sup>6</sup> Произведение существует в трех авторских версиях: с сопровождением оркестра, квартета и фортепиано. Подобная практика приспособления произведения к разным условиям исполнения была обычной в то время.

тикой, встречаются первые образцы русской программной инструментальной музыки, где композитор стремится в свободной форме запечатлеть ход событий. Интересный пример — «Марш на взятие российскими войсками Полоцка, посвященный господину генералу от кавалерии Петру Христиановичу Витгенштейну и всем храбрым сподвижникам его» П. Долгорукова. Пьеса открывается торжественной темой в духе популярного в то время «Преображенского марша», которая в процессе развития драматизируется, рисуя батальную сцену. После одностольной фанфары в свободном метре («Трубы возвещают победу») следует тихая и прозрачная по звучанию музыка, передающая состояние умиротворенности после битвы. В завершающем пьесу парадном «Скором марше» происходит неожиданная смена тональности (ми-бемоль мажор — до мажор). Этот прием подчеркивает цитату из солдатской песни времен 1812 года («Удино, на время, правда, помешал бить Макдональда»), которая вносит интересный штрих в музыкальную характеристику победителей.

Программность всецело определяет характер другого «батального» жанра — концертной фантазии, посвященной тем или иным событиям антинаполеоновских войн. Ее хрестоматийным образцом принято считать «Изображение объятой пламенем Москвы» Д. Штейбельта<sup>7</sup>. Однако рыхлость формы, всецело подчиненной иллюстративным задачам, излишество звукоизобразительных приемов и наивность в их использовании явно снижают художественную ценность подобных фортепианных произведений, написанных Штейбельтом, Ф. Кошварой, К. Ауманом и другими<sup>8</sup>.

В эпоху романтизма в круг жанров русской камерной музыки входит инструментальная миниатюра, которая имеет разные истоки и развивается в различных направлениях.

Прелюдирование — неотъемлемая часть инструментального исполнительства в XVII—XVIII веках — сохраняет свое значение и в начале XIX столетия. Так, виртуозы этого периода нередко «разыгрывались» перед публикой на импровизированных аккордовых последованиях с использованием фигураций. О характере такого прелюдирования дает представление приводимая ниже анонимная «Фантазия» (пример 99)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Вот полный перечень авторских ремарок в нотном тексте этой пьесы: 1) Introduction. 2) Вход Наполеона в Москву. Торжественный марш на голос «Мальбрук на войну едет». 3) Начало пожара. Вопль злополучных. Отчаяние жителей. Мольбы их к предвечному. 4) Моление о сохранении дней его императорского величества Александра. Adagio на голос английской арии «God save the King» («Господи, спаси царя»). 5) Продолжение пожара. Взрывание Кремля. 6) Вступление донских казаков. Сражение, всеобщая брань. 7) Прибытие Российской инфантерии. Стон и вопли побежденных на голос известной арии «Allons enfants de la Patrie, le jour de gloire est arrivé» («Пойдем, сыны отечества, настал день славы»). 8) Внезапное бегство побежденных. 9) Радость победителей. Русские пляски с вариациями.

<sup>8</sup> «Лубок, а не произведения батальной живописи — так можно было бы охарактеризовать подобные сочинения» (36, 15).

<sup>9</sup> Заимствована из рукописного нотного альбома, хранящегося в ОИ ЛГИТМиК, ф. 2, оп. 1, ед. хр. 1012.

Подобного рода малые сквозные формы для фортепиано или гитары, основанные на чередовании аккордовых последований, фигураций и инструментальных речитативов (каденций), были распространены в любительском исполнительстве и педагогической практике (назовем для примера 24 прелюдии и фугу Л. С. Гурилева).

Другой источник инструментальной миниатюры — начавшийся еще в конце XVIII века процесс перерождения прикладной танцевальной музыки, появление «танцев для слуху», как они называются в рукописных альбомах. Таковы многие полонезы Козловского и его современников, в особенности произведения, основанные на темах популярных оперных арий, песен, инструментальных сочинений (100, 154—155). Среди них — полонезы элегического, пасторального, драматического характера. Превращение танца в лирическую инструментальную миниатюру происходит также в мазурках Алябьева, в вальсах Жилина и Грибоедова.

И наконец, еще одна разновидность инструментальной миниатюры — салонная «характеристическая» пьеса. Этот жанр наиболее отчетливо воплотился в лирических ноктюрнах Филда, в его фортепианном творчестве, определившем одно из ведущих направлений в русской инструментальной музыке XIX века.

Фортепианная музыка — пожалуй, наиболее обширная в количественном и разнообразная в жанровом отношении область русского камерно-инструментального искусства. Фортепиано использовалось и как сольный инструмент, и как участник разного рода ансамблей, в которых, однако, фортепианная партия чаще преобладала. Это было характерно как для уходящих в прошлое сонат с облигатными партиями струнных, так и для более современных ансамблевых и оркестровых жанров<sup>10</sup>. Не получила заметного развития в творчестве русских композиторов этого времени лишь сольная фортепианная соната. Нет интересных ее образцов и у работавших в России иностранцев. Одним из редких исключений является фортепианная соната Л. С. Гурилева — композитора, продолжающего традиции русской клавирной музыки XVIII века.

Крепостной музыкант Лев Степанович Гурилев (1770—1844) как композитор стал известен еще в 1790-е годы. Его трехчастная соната ре минор (1794) — одно из первых русских фортепианных произведений в этом жанре. Соната не отличается мастерским владением формой. Однако тематизм ее выразителен и достаточно самобытен, что особенно ярко проявляется в финале, построенном в форме вариаций на народную песню «Выйду ль я на реченьку». Впоследствии композитор сосредоточился преимущественно на создании «русских песен с вариациями». Им написано свыше 20 ва-

<sup>10</sup> Например, Седьмой концерт Филда, судя по титулу первого издания, предназначался для фортепиано с сопровождением оркестра или квартета, а также для фортепиано соло. Сравнительно несложный аккомпанемент мог быть легко редуцирован, в результате чего симфоническое произведение превращалось в ансамблевое или даже сольное. Подобная практика была весьма распространена в этот период.

риационных циклов, лучшие из которых основаны на народно-песенных темах: «То теряю, что люблю», «Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь», «Что девушке сделалось». В историю русской музыки Гурилев вошел и как автор весьма своеобразного цикла — 24 прелюдии и фуга (1810), — имевшего скорее всего педагогическое назначение (Гурилев был одним из популярнейших в Москве педагогов). Миниатюрные прелюдии во всех тональностях, расположенных по квинтовому кругу, отличаются резкими сменами темпа и ритма, изысканностью гармонии, частым использованием речитативных каденций.

Эти черты, вообще характерные для музыки Гурилева (достаточно вспомнить великолепно разработанные коды его вариационных циклов), указывают на близость к явлениям предклассической эпохи и, в частности, к свободному «каприччиозному» стилю Ф. Э. Баха. С другой стороны, завершающая цикл четырехголосная фуга ре мажор дает интересный пример перенесения в область фортепианной музыки строгого и монументального стиля русской хоровой полифонии, которым Гурилев как автор духовных концертов владел в совершенстве.

В противоположность детально разработанному и уравновешенному камерному стилю фортепианного письма Гурилева манеру другого известного московского музыканта Даниила Никитича Кашина (1770 — 1841) можно определить как концертную. В пределах того же самого круга приемов фортепианной игры он тяготеет к более простым, лапидарным массивным аккордам, броским пассажам, резким сменам регистров. Это неудивительно: начав свою концертную деятельность еще в 90-е годы XVIII века, Кашин был первым из русских исполнителей, использовавших тогда еще сравнительно новый инструмент — молоточковое фортепиано, яркий и полнозвучный тембр которого predetermined виртуозный блеск и масштабность его произведений. Пропагандируя русскую народную песню в публичных концертах и в издательской деятельности, Кашин обращался к народно-песенной тематике также в своем композиторском творчестве. О его фортепианной музыке можно судить по нескольким десяткам «русских песен с вариациями», в которых он стремился к непрерывности и масштабности развития, идя по пути объединения отдельных вариаций цикла. Есть сведения, что Кашин был автором фортепианного концерта (по предположению А. Д. Алексеева, скорее всего концертной фантазии на народные темы<sup>11</sup>) и сонат с «облигатными» скрипкой и виолончелью.

Иные пианистические и художественные тенденции несло в себе творчество Джона Филда, внесшего большой вклад в русскую

---

<sup>11</sup> В. А. Натансон сообщает об исполнении Кашиным в 1812 году фортепианных вариаций на песню «Посею я лебеду на берегу» «с аккомпанированием хора певчих и всего оркестра» (135, 222). Известно еще одно подобное сочинение на русские темы — фантазия «Полимелос» (1822) И. Гуммеля, возникшее, возможно, не без влияния Фантазии для фортепиано с оркестром и хором Бетховена (соч. 80), выдержанной в форме вариаций.

пианистическую культуру. Филд перенес на русскую почву традиции так называемой лондонской пианистической школы, пустившей в России крепкие корни благодаря многочисленным ученикам, среди которых были такие крупные музыканты, как И. Ф. Ласковский, М. И. Глинка, А. Л. Гурилев, А. И. Дюбюк и другие. Велико значение Филда и как пропагандиста западноевропейской фортепианной музыки (в частности, он был одним из первых исполнителей, познакомивших русскую публику с творчеством И. С. Баха). «Жемчужный» пианизм Филда в значительной мере повлиял на фактурные особенности фортепианной музыки русских композиторов. Сродни русскому музыкальному мироощущению оказался и поэтический строй музыки первого романтика фортепиано, ее мечтательность и элегичность.

Преодолевая испытанные в молодые годы влияния И. Х. Баха и М. Клементи, Филд вырабатывает в России стиль, отличающийся прежде всего ярко выраженной мелодической направленностью, стремлением «петь» на фортепиано. Эта новая тенденция отчетливо выразилась в лучших его творениях — ноктюрнах, — которые могут быть названы в полном смысле «песнями без слов». В некоторых из них, предвосхищая Шопена, Филд претворяет в инструментальной мелодии грациозный рисунок итальянской оперной кантилены; другие же, как, например, ноктюрн ре минор, основан на выразительных интонациях русского городского романса, выступая в этом отношении прямым предтечей фортепианной музыки Глинки (пример 100, а, б).

Значительное место в истории фортепианной музыки принадлежит семи фортепианным концертам Филда. Эти блестящие виртуозные произведения являются связующим звеном между концертами Моцарта и Шопена. Большая их часть создавалась в России специально для публичных выступлений. Среди множества написанных Филдом произведений для фортепиано особого упоминания заслуживают вариационные циклы на темы русских песен «Во саду ли, в огороде», «Чем тебя я огорчила» и в особенности «Камаринская», в которой композитор изобретательно использует головокружительную фортепианную технику для передачи разудалого характера русской пляски.

В первые десятилетия XIX века переживает пору своего расцвета гитарная музыка. В этот период в России бытовали одновременно два варианта гитары — шестиструнная и семиструнная. Общеευропейская шестиструнная гитара получила распространение в основном в высших слоях общества. Интерес к этому инструменту поддерживался выступлениями выдающихся иностранных виртуозов — М. Джулиани, П. Гальяни, Ф. Сора и других. Однако среди авторов, писавших для этого инструмента, есть и русские имена. Так, каталог издательства Дальмаса за 1815 год упоминает концерт для гитары с оркестром Ашанина (Ошанина?) — первое произведение такого рода в русской музыке.

Семиструнная гитара, первоначально по репертуару мало отличавшаяся от шестиструнной, очень скоро определяется как ха-

рактерная, «русская» разновидность инструмента и получает распространение в самых широких слоях общества. Утверждение в практике соль-мажорного строя облегчило освоение инструмента. Однако впоследствии этот строй оказался тормозом для развития его художественных возможностей. В сравнении с шестиструнной репертуар семиструнной гитары был более ограниченным, его основу составляли вариационные обработки народных песен, танцевальная музыка и несложные аранжировки.

«Пионером» семиструнной гитары в России был обрусевший чех Игнац Гельд (1766—1816), издавший в Петербурге в 1798 году школу-самоучитель для этого инструмента, которая послужила образцом для последующих классических руководств (35, 11—16). Занимавшийся пропагандой как семиструнной, так и шестиструнной гитары, Гельд был автором популярных в свое время сочинений (в основном для семиструнного инструмента) — дивертисментов, маршей, танцевальной музыки, обработок русских народных песен.

В истории русского гитарного искусства XIX века значительное место принадлежит одному из первых отечественных гитаристов-профессионалов Андрею Осиповичу Сихре (1773—1850). А. О. Сихра — крупнейший русский гитарный педагог своего времени, учитель С. Н. Аксенова, В. И. Моркова, В. С. Саренко и многих других выдающихся мастеров семиструнной гитары. Его педагогическая работа, протекавшая сначала в Москве, а затем в Петербурге, существенно повлияла на его композиторское творчество. Наследие Сихры чрезвычайно велико. Наряду с бесчисленными вариациями на народные темы (к некоторым мелодиям он обращался по нескольку раз) он стремился к иным формам претворения фольклорного тематизма: ему принадлежат также рондо, дивертисменты, полонезы на темы русских песен.

Педагогическим целям служила весьма обширная издательская деятельность Сихры, прежде всего его знаменитые гитарные журналы, выпускавшиеся им в течение всей жизни и содержавшие как собственные сочинения, так и переложения для гитары музыки других композиторов (главным образом отрывков из опер). Репертуар этих журналов предназначался в первую очередь для многочисленных учеников гитариста.

В отличие от Сихры и его непосредственных последователей, принадлежащих к академическому направлению, Михаила Тимофеевича Высоцкого (1791—1837) можно назвать романтиком гитары. Его игра ошеломляла современников импровизационностью, певучестью и выразительностью, под ее впечатлением юный Лермонтов создал стихотворение «Звуки», посвященное выдающемуся музыканту.

Отсутствие элементарных познаний в композиции не помешало Высоцкому создать ряд интересных сочинений для этого инструмента в традиционных жанрах гитарного репертуара тех лет («русские песни с вариациями», фантазии и вариации на собственные темы, парафразы на темы других композиторов, танцевальная му-

зыка, переложения). Находясь под сильным впечатлением музыки И. С. Баха и венских классиков, он стремился расширить выразительные возможности гитары за счет более разнообразных форм фактуры (в том числе элементов полифонии), контрастов насыщенной и прозрачной звучности. Среди лучших его произведений — вариации на темы народных песен «Люблю грушу садовую», «Цветли цветики» и других, в которых он тяготеет не столько к блестящей виртуозности, сколько к выразительности звучания инструмента. Интересны также прелюдии — десять миниатюрных фантазий, до некоторой степени дающих представление о характере концертных исполнений Высоцкого-гитариста<sup>12</sup>.

В области русской скрипичной музыки в первой четверти XIX века выделяется фигура Гаврилы Андреевича Рачинского (1777—1843), чью популярность как исполнителя можно было сопоставить в то время со славой его замечательного предшественника И. Е. Хандошкина.

Концертная деятельность Рачинского началась в Москве в первом десятилетии XIX века. В дальнейшем он одним из первых русских инструменталистов гастролировал по провинциальным городам России и Украины. Рачинский продолжал традиции виртуозов XVIII столетия: играя концерты Виотти и Рода, он импровизационно расцветчивал скрипичную партию с помощью различного рода фигураций.

Особое признание у слушателей получило исполнение скрипачом русских и украинских «песен с вариациями», неизменно фигурировавших в его концертных программах. Вслед за Хандошкиным Рачинский создал ряд вариационных циклов на народные темы для скрипки соло, а также в сопровождении фортепиано или струнного квартета. Лишь небольшая их часть была в свое время напечатана. Лучшие из этих произведений основываются на распевных протяжных мелодиях лирического характера («Среди долины ровныя», «Люблю грушу садовую», «Лучина, лучинушка березовая» и другие). Применяя в вариациях разнообразную скрипичную технику, он стремился к колористическому использованию инструмента, нередко создавая звукоподражательные эффекты<sup>13</sup>. Рачинский писал музыку также для гитары, которой превосходно владел<sup>14</sup>.

Начало XIX века характеризуется интересом русских компози-

---

<sup>12</sup> «Главное, чем он поражал в игре слушателя, было его фантазирование, которое он называл аккордами, а я скорее назову прелюдированием, он именно довел свои пробы до высоты *preludien* в старинном значении этого слова. Так прелюдировал он без всякой натяжки все в новых оборотах, в самых роскошных пассажах и с нескончаемым богатством модуляций и аккордов час и два...» (194, 19).

<sup>13</sup> См. о Рачинском: 224, 184—204.

<sup>14</sup> В конце XVIII — первой половине XIX века известные скрипачи нередко обращались к гитаре, примером чего могут служить Паганини в Италии и Хандошкин в России. В это же время распространены дуэты для скрипки и гитары. Среди написанных в России сочинений этого рода соната Каменского (1799), сонаты Каноббио (1797) и ряд других сочинений.



торов к виолончели как сольному инструменту. Около 1800 года появляются первые виолончельные произведения различных жанров, созданные в России. По материалам издательских каталогов известно о «Русских песнях с вариациями» А. Рукина и «Большой сонате для клавесина и виолончели» И. Прача, а также о трех сонатах для виолончели и баса Н. Зигмунтовского. Расцвет русского виолончельного искусства наступает в 20-е годы, когда под воздействием романтических тенденций эмоционально насыщенный тембр виолончели начинает привлекать особое внимание композиторов. В этом плане характерны уже упоминавшиеся трехчастная соната Лизогуба и «Air varié» Мих. Ю. Виельгорского, а также «Тема с вариациями» его брата А. Ю. Виельгорского.

Широкое развитие любительского музицирования создало благоприятную почву для появления инструментальных ансамблей разного рода.

Как уже говорилось, фортепианные ансамбли этого времени продолжают традицию XVIII века. Партия фортепиано в них является преобладающей, а струнные трактуются как «облигатный аккомпанемент». Таковы, например, квинтеты Филда, которые исследователи обычно рассматривают как часть его фортепианной музыки. Равноправные взаимоотношения между партиями фортепиано и струнных в то время едва только начинают складываться, примером чего может служить своеобразный диалог двух инструментов в виолончельной сонате Лизогуба.

Аналогичным образом в струнных ансамблях наряду с манерой письма, идущей от виртуозов-скрипачей XVIII века, — с преобладающей ролью первой скрипки и чисто аккомпанирующей функцией остальных инструментов, — начинает утверждаться новый для русской музыки полифонический стиль изложения. Стабилизируется классический состав квартета. Наряду с сонатным циклом, то есть кватетом в собственном смысле слова, в первых десятилетиях XIX века получили распространение и другие произведения «на квартет», как они тогда именовались. Для квартета создается немало переложений (среди них достойны упоминания обработки бетховенских сонат, выполненные Н. Б. Голицыным). Популярны «русские песни с вариациями» и близкие к ним жанры. Среди них — «Попурри на квартет, составленный из русских национальных песен» Н. Л-ва<sup>15</sup>, представляющий собой по существу фантазию на народные темы (сохранилась только партия первой скрипки), вариационные циклы П. Рода, Ш. Лафона и других.

К наиболее значительным образцам русской камерно-ансамблевой музыки первой четверти XIX века относятся три струнных квартета и струнное трио А. А. Алябьева, а также произведения М. Ю. Виельгорского.

---

<sup>15</sup> Произведение издано в 1831 году, но могло быть сочинено значительно раньше. И. М. Ямпольский атрибутировал его собирателю русских песен Н. А. Львову (ум. 1803), Л. С. Гинзбург — виолончелисту Н. Н. Лядову (р. 1805), дяде А. К. Лядова. Последнее представляется более правдоподобным.

Камерно-ансамблевое творчество Михаила Юрьевича Виельгорского (1788—1856) до сих пор слабо изучено. Не уточнена, в частности, датировка многих его сочинений. Скорее всего они создавались между 1815—1824 годами, то есть в основном в период вынужденного пребывания в имении Луизино. Здесь он вместе с братом Матвеем устраивал музыкальные собрания, на которых преобладала музыка для струнных инструментов. Будучи сам скрипачом и с детства участвуя в семейных квартетах, Мих. Ю. Виельгорский не только хорошо знал ансамблевую музыку, но и великолепно понимал ее природу. Ему принадлежит немало разнообразных по составу ансамблевых произведений, большая часть которых дошла до нашего времени в набросках<sup>16</sup>.

Из законченных произведений известны Концертное каприччио для скрипки и виолончели, а также квартет до мажор. Это четырехчастное произведение, сохранившееся в двух авторских редакциях, написано рукой мастера, чей отточенный стиль во многих отношениях сложился под бетховенским влиянием.

Воздействие Бетховена особенно ощутимо в крайних частях произведения, которым присущи самоуглубленность и интеллектуализм, почти неизвестные русской музыке этого времени, указывающие путь в будущее, к камерным сочинениям Танеева и Глазунова<sup>17</sup>. Средние части — менуэт и *Andante* — носят интермедийный характер. В тематизме квартета отсутствует тяготение к песенно-романсной интонационной основе, которая в это время становится все более характерной для русской инструментальной музыки. Темам Виельгорского присуща выразительность иного рода. Так, ритмически упругая тема первой части несет в себе энергию и этический пафос (пример 101).

Ей противостоит умиротворенное хоральное звучание побочной темы. Подобный тематизм обладает значительными возможностями для полифонического развития, которое в разной мере присутствует во всех частях произведения. Особенно интересен с этой точки зрения эпизод в побочной партии финала, где в двойной канонической секвенции объединяется гимнический тематизм главной партии и скерцозный — побочной (пример 102).

Квартет Виельгорского — далеко не рядовое явление своего времени. Он позволяет судить не только о профессиональном уровне, достигнутом русским инструментализмом начала XIX века, но и в известной мере предвещает пути его дальнейшего развития.

Рассмотренные произведения свидетельствуют о важных сдвигах, совершавшихся в русской инструментальной музыке в период,

---

<sup>16</sup> В ОР ГБЛ в архиве Веневитиновых (картон 19) хранятся эскизы *Largo* си-бемоль мажор для струнного квинтета с двумя виолончелями (не ранее 1818) и другой набросок для аналогичного состава, датированный 26 мая 1815; тема (скорее всего главной партии) для трио ми-бемоль мажор; тема *Marcia* для двух скрипок и двух виолончелей и незавершенное фугированное *Presto* ре минор для квартета обычного состава.

<sup>17</sup> Именно поэтому трудно согласиться с оценкой камерных сочинений Виельгорского как эпигонских (см.: 169, 75).

наступивший после окончания Отечественной войны. В своих художественных и стилевых тенденциях этот плодотворный этап связан с движением романтизма. То была первая фаза русского музыкального романтизма, завершившаяся примерно к знаменательному 1825 году.

К этому времени заканчивается наиболее интенсивный в творческом отношении «петербургский» период деятельности Дж. Фильда. После 1823 года почти не обращается к камерно-инструментальной музыке Мих. Ю. Виельгорский. Заметны стилистические различия между камерными ансамблями А. А. Алябьева, написанными в 1815—1825 годы, с одной стороны, и в 1830-е годы — с другой. Одновременно заявляет о себе в сфере инструментальной музыки новое поколение русских композиторов, современников М. И. Глинки, — И. Ф. Ласковский, И. И. Геништа и другие. Первые шаги в этой области делает сам Глинка (струнный квартет, соната для альты). Музыка этих композиторов отражает тенденции иной фазы русского музыкального романтизма, связанной с новыми достижениями русской музыки в последекабристский период.

# КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

## 1.

Средоточием концертной жизни в первой четверти нового столетия по-прежнему являлись Петербург и Москва, хотя заметный рост музыкального исполнительства был достаточно ощутим и в провинции. Отчетливо прослеживаются в этот период различные линии исполнительской практики: публичные концерты, распространение которых было все же ограничено условиями крепостнического режима; «домашние» концерты, явившиеся результатом широкого развития музицирования в городах и поместьях старой России; наконец, концерты в учебных заведениях страны, где музыка издавна входила в систему воспитания учащихся. Еще в начале XIX столетия университеты, открытые также в Казани, Вильно, Харькове, Дерпте, гимназии, лицеи стали своеобразными и очень важными очагами музыкальной культуры. Таким образом, сфера концертной деятельности к концу 1820-х годов значительно расширилась.

В условиях того времени концерты по-прежнему оставались привилегией высшего сословия — этих виднейших «потребителей концертного производства» (211, 1171). Среди них были известные меценаты, сыгравшие важную роль в поддержке музыкальных мероприятий. Они сделали немало полезного, создавая материальную базу для организации «концертного дела» в России, однако нередко эти любители музыки поощряли не столько подлинный талант, сколько «модного» музыканта, часто приезжего иностранца, обладающего весьма средними способностями, но «пришедшегося ко двору» и желающего найти в России источник материального благополучия. «Ежегодно изо всех стран Европы артисты, изобретатели, антрепренеры и... шарлатаны стремились в столицу Севера к великому посту, когда прекращение публичных спектаклей и балов доставляет их талантам и зрелищам богатую жатву, а петербургской публике — невинное наслаждение»<sup>1</sup>. Однако наряду с «шарлатанами» российская публика первой четверти XIX века аплодировала замечательным талантам Филда и Штейбельта, Лафона и Ромберга, Гуммеля и Майера (впоследствии учителя Глинки), Фодор-Менвиель и Каталани, а также русским музыкантам и артистам — Жилину и Кашину, Алябьеву и Верстовскому, Сан-

<sup>1</sup> «Отечественные записки», 1820, ч. 1, № 1, с. 125.

дуновой и Самойлову. Наряду с забытыми сочинениями Ромберга и Буше, Наумана и Нейкома в концертных залах той эпохи звучала музыка Гайдна и Моцарта, Бетховена и Вебера. Так в сложном взаимодействии ценного и посредственного постепенно развивалось музыкально-исполнительское искусство на русской почве.

В продолжение первого десятилетия (фактически до войны 1812 года) концерты в столицах проходили в русле тех традиций, которые установились еще с конца XVIII века. Огромные сдвиги принесла с собой Отечественная война, «всколыхнувшая дремавшие силы России» (Белинский) и сообщившая всему развитию русского искусства ярко национальную, патриотическую направленность. Утверждение патриотической темы наглядно отразилось и в концертных программах того времени. Все явственней проявляется интерес к русской музыке и к русским исполнителям. Но особенно усиливается музыкально-концертная жизнь в России в 1820-х годах, в годы роста национального сознания и активизации передовой, общественной мысли, в период развития романтизма. Концерты этого времени отличаются достаточно высоким профессионализмом; к ним предъявляются серьезные репертуарные требования; они порождают и музыкально-критическую мысль.

Характерный тип концертного исполнительства определился в России еще в конце XVIII века: это был по преимуществу «смешанный» концерт, в котором участвовали исполнители на самых различных инструментах, иногда — хор и оркестр; нередко вместе с профессионалами выступали и дилетанты. Такая традиция преобладала и на протяжении первой четверти XIX века. Основным концертным сезоном по-прежнему оставался великий пост. Однако строгое ограничение концертной жизни временем великого поста уже с начала XIX столетия нарушалось, концерты устраивались и в другое время года: осенью, иногда летом, что было связано, как правило, с торжественными событиями придворной жизни.

В организации концертов основная роль принадлежала Дирекции императорских театров, Филармоническому обществу, гастролирующим иностранцам, а иногда и русским музыкантам, в то время еще немногочисленным. Постоянно устраивала концерты Придворная певческая капелла, руководителем которой был тогда Д. С. Бортнянский. Активное участие в них принимали оперные певцы и театральный оркестр, порой приглашались крепостные оркестры и отдельные музыканты из капелл богатых вельмож. Концерты проводились чаще всего в залах театров Петербурга и Москвы, иногда в зале Филармонического общества (бывший зал Лиона) в Петербурге и в зале Благородного собрания в Москве, а также в частных домах обеих столиц.

Сведения о концертах первого десятилетия XIX века сохранились главным образом в газетах того времени, но отдельные сообщения встречаются и в журналах начала века<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Подробнее см. об этом в главе «Мысль о музыке».

Сведения о концертах в начале века в большинстве своем далеко не полны. Объявления в газетах призывали «почтенную публику» удостоить своим вниманием того или иного виртуоза, сообщая, что в концерте «произведена будет музыка сочинения знаменитейших авторов по новейшему вкусу»<sup>3</sup> или о том, что «концерт будет составлен из лучших новых сочинений»<sup>4</sup>. Тем большую ценность приобретают те газетные объявления, в которых программа концертов обозначена более конкретно. Так, например, из объявления «С.-Петербургских ведомостей» можно узнать, что некий придворный камер-музыкант Ланг собирался в марте 1801 года устроить концерт, целиком составленный из произведений Моцарта. Состоялся ли этот замечательный концерт — неизвестно, ибо он переносился неоднократно (последнее объявление извещало, что концерт «будет 1 декабря»). Но самое намерение музыканта познакомить публику с сочинениями великого венского классика весьма показательно.

В период с 1801 по 1812 годы в Петербурге выступали с концертами самые разнообразные исполнители. Среди них были и музыканты, известные публике еще с конца XVIII века — контрабасисты И. Кемпфер и Д. Далль'Окка, Е. Сандунова, Д. Кашин — и приезжие гастролеры, как, например, флейтист Бервальдт, певица Г. Мара, знаменитый скрипач П. Род (Роде), дирижер и пианист С. Нейком, виолончелист Б. Ромберг. Начиная с 1803 года в концертных вечерах постоянно принимает участие знаменитый пианист Дж. Филд, а несколькими годами позже — Д. Штейбельт.

Большим успехом у публики пользовались концерты, в которых участвовала Е. Сандунова. Она выступала на протяжении всей первой четверти века. Что бы она ни исполняла, в программу своих концертов она всегда включала русские песни.

Из наиболее значительных петербургских концертов начала века следует отметить состоявшиеся в 1807 и 1808 годах концерты австрийского композитора, органиста, пианиста и дирижера С. Р. фон Нейкома, ученика И. Гайдна. В 1804—1808 годах он служил капельмейстером Немецкого театра в Петербурге. В своих концертах он познакомил русских слушателей с отрывками из оратории Гайдна «Возвращение Товия» в своей редакции, а также с целым рядом собственных сочинений<sup>5</sup>.

Восхищение русской публики вызвал завоевавший европейскую славу виолончелист Б. Ромберг. Первый концерт его в России состоялся 17 февраля 1809 года. Его называли «несравненным виолончелистом», ему посвящали чувствительные стихи. В концертах Ромберг играл, как правило, свои сочинения, среди которых особым успехом у русских слушателей пользовались вариации на

<sup>3</sup> «Московские ведомости», 1800, 11 февраля, с. 302.

<sup>4</sup> «Московские ведомости», 1800, 3 марта, с. 454.

<sup>5</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1807, 29 марта.

русские песни (жанр, которому отдавали дань все «сочинители» того времени<sup>6</sup>).

Весьма разнообразным был репертуар столичных концертов. В продолжение первого десятилетия петербургские любители музыки слышали сочинения Гайдна и Моцарта, Кавоса и Сарти, Наумана и Дюссека, Кашина и Жилина. Наряду с хоровыми и симфоническими сочинениями венских классиков звучали и сочинения русских мастеров, и итальянские арии, и инструментальные концерты Филда и Штейбельта, Рода и Ромберга, исполняемые самими авторами, концертирующими в России. Но, пожалуй, наибольшую любовь у русских слушателей вызвала оратория Гайдна «Сотворение мира», впервые исполненная 14 февраля 1801 года (всего через три года после ее создания) и прозвучавшая в этом сезоне несколько раз.

В том же 1801 году, но уже в декабре, была объявлена подписка на три концерта, в которых предполагалось исполнение этой оратории: «Любители музыки, желая отдать славному Гайдну почесть, изъявленную ему во всех европейских столицах, приглашают всех любителей музыки, музыкантов и художников к содействию в сыгрании священной его оратории под названием „Сотворение мира“». Концерт сей сыгран будет более нежели 250 музыкантами 8 декабря в 7 часов пополудни в большой зале у Лиона, что на Невской перспективе, со всею музыкальною пышностью и всевозможным совершенством; за ним последует второй 15-го, а за сим и третий 22-го чисел, если внесенная сумма позволит...»<sup>7</sup> Цена подписки была установлена в 25 рублей, а одним из организаторов исполнения этой оратории являлся сенатор граф Ю. М. Виельгорский. К исполнению оратории готовились серьезно: репетиции ее состоялись 3, 5 и 7 декабря. Спустя три месяца, в марте 1802 года, оратория Гайдна «Сотворение мира» положила начало деятельности открывшегося в Петербурге Филармонического общества, сыгравшего огромную просветительскую роль в развитии музыкальной жизни России в целом.

Достаточно разнообразно протекала концертная жизнь в этот период и в Москве. В московских концертах в первом десятилетии XIX века приняли участие более ста исполнителей. Концертной эстрадой служили Петровский, а с 1808 года Арбатский театр, Немецкий театр, театр Пашкова, залы Благородного собрания,

<sup>6</sup> Журнал «Аглая» (1810, ч. 10, № 1, с. 68) поместил следующий экспромт на концерт Ромберга, в котором он играл вариации на тему «Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь»:

Какое торжество, Голубчик, для тебя!  
Едва ли узнавал ты самого себя,  
В восторгах нежных, страстных млея  
На струнах Ромберга-Орфея!

<sup>7</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1801, 22 ноября, с. 3216.

Танцевальный клуб, Купеческое собрание, целый ряд частных домов. В более демократической Москве была широко распространена практика концертных выступлений между спектаклями, в антрактах. Здесь постоянно играли перед зрителями крепостные музыканты Столыпина, Пашкова и других знатных вельмож. Виолончелист Татаринов, скрипач Уваров, гобоист Шепелев, мастер игры на стеклянной гармонике Стариков, кларнетист Сорокин постоянно «забавляли» своим искусством посетителей московских театров.

Москва старалась в своих развлечениях не отставать от Петербурга и приглашала к себе именитых музыкантов, гастролировавших в северной столице. Так, в Москве побывали и певица Мара, и скрипач Род, и виолончелист Ромберг, и дирижер и пианист Нейком, и другие исполнители, имевшие успех в Петербурге. Камерное исполнительство в Москве отличалось большим разнообразием. На концертной эстраде выступало множество инструменталистов — не только виолончелистов, скрипачей, пианистов, но и исполнителей на различных духовых инструментах. Среди последних — валторнист Мар, гобоист-виртуоз Гладт, фаготисты братья Преймар, флейтист Фогель и другие. С большим успехом в московских концертах выступали знаменитые музыканты — Сандунова, Филд, Рачинский.

В 1804 и в 1808 годах москвичи познакомились с искусством известного скрипача Рода, служившего в течение пяти лет при дворе в Петербурге. «Первый скрипач его величества» в концерте 23 февраля 1808 года играл два своих концерта, один из которых он посвятил императору Александру Павловичу (рондо из этого концерта, судя по объявлению, было «по большей части взято из многих русских песен»). В этом концерте исполнялись также симфония Моцарта, «огромный увертюр Керубини» и концерт для флейты капельмейстера Миллера в исполнении Зука<sup>8</sup>.

В 1812 году в Москве гастролировал органист Венстер, «директор музыки» Шведского королевского университета в Лунде и ученик знаменитого аббата Фоглера. 27 апреля он играл в доме Соковнина на Малой Никитской. Программа концерта была достаточно разнообразной. Здесь исполнялись: увертюра для органа Регини, тема с вариациями Ридловского, которую играл чешский квартет духовых инструментов. Сам Венстер исполнял свои сочинения — *Cantabile* с фугой и *Adagio*. В концерте прозвучали также увертюра к опере Керубини «Водовоз» и квартет из оперы Моцарта «Милосердие Тита» в переложении для духовых инструментов<sup>9</sup>.

Постоянно концертировали московские музыканты. Активно пропагандировали музыку Моцарта и Бетховена братья Керцелли, капельмейстеры Петровского театра. В одном из концертов 1802 года они исполнили «последнее сочинение славного Моцарта под названием „День суда, священная песнь“»<sup>10</sup>. По всей вероятности,

<sup>8</sup> «Московские ведомости», 1808, 19 февраля, с. 367.

<sup>9</sup> «Московские ведомости», 1812, 27 апреля, отдельное объявление.

<sup>10</sup> «Московские ведомости», 1802, 26 февраля, с. 247.



это был знаменитый Реквием. А 27 марта 1803 года М. Керцелли играл на фортепиано различные произведения Моцарта и Бетховена.

Уже в первом десятилетии на концертную эстраду все чаще выносилась русская музыка. Ее основу тогда составляли главным образом русские песни. Так, например, концерт Е. Сандуновой 17 апреля 1804 года был составлен «большей частью из русской мелодии». Российские песни в ее исполнении прозвучали и в программе концерта 2 апреля 1805 года. Русская музыка составила также часть программы итальянского певца Миссори, выступавшего в зале Купеческого собрания 14 апреля 1812 года. Как сообщалось в газетном объявлении, он вместе с Е. Сандуновой пел по-русски дуэт из оперы «Чудаки» Кавоса<sup>11</sup>.

Показательно содержание концерта 11 апреля 1812 года, состоявшегося накануне военных действий и полностью составленного из произведений русского композитора Д. Кашина. В этом концерте приняли участие сам композитор, певица Е. Сандунова, хор певчих и роговой оркестр. В первом отделении концерта исполнялись следующие сочинения: увертюра на темы народных русских песен из оперы «Сельский праздник», хор «Господь природы бесконечной» «с певчими и роговою музыкою», «новое трио для фортепиано», народная песня «Я в нынешни годы». Во второй части концерта прозвучали хор «Гремит ужасный гром» в сопровождении роговой музыки, обработка народной русской песни для фортепиано с хором и оркестром «Посею ль лебеду на берегу», хор «Славу славян» «с пением и роговою музыкою». В заключение играла «роговая музыка»<sup>12</sup>. Разумеется, такие авторские концерты были тогда редкостью. Данный концерт свидетельствует о широкой популярности русского музыканта.

Интерес к отечественным артистам проявлялся в Москве с самого начала века. Любопытен с этой точки зрения концерт, состоявшийся 30 марта 1804 года. В нем приняли участие певчие П. П. Бекетова во главе с регентом А. Русовым и солисткой А. Филипповской. Газета объявила, что такого концерта в Москве еще не бывало и что «онъ составлен будет из вокальной, духовой, инструментальной и роговой музыки. В оном же концерте будет петь недавно приехавшая певица мадам Канавасси»<sup>13</sup>. Роговую музыку составляли музыканты графини Шереметевой, а духовую — музыканты Столыпина. В концерте участвовало более 200 исполнителей.

О возрастающем интересе к музыкальному исполнительству свидетельствует такая форма организации, как подписка на целую серию концертов. В 1803 году была объявлена подписка на шесть концертов артистов итальянской оперы. Они происходили в Петровском театре в феврале — марте. В них выступали певица Мад-

<sup>11</sup> «Московские ведомости», 1812, 10 апреля, с. 870.

<sup>12</sup> «Московские ведомости», 1812, 10 апреля, отдельное объявление.

<sup>13</sup> «Московские ведомости», 1804, 23 марта, с. 463.

жорлетти, певец Мандини, скрипач Френцль, пианист М. Керцелли. Об этих концертах сообщалось, что они «состоят будут из ораторий, кантат, терцетов, дуэтов, арий, рондо и прочее и из новых аллегорических инструментальных творений с оркестром»<sup>14</sup>. Серия из четырех «драматических концертов» была объявлена в 1812 году в доме генерала Познякова. В этих концертах наряду с излюбленными ариями из популярных тогда итальянских опер исполнялась также симфония Моцарта. В этих концертах приняли участие известные тогда итальянские певцы М. Маркетти-Фантоцци и Тарквинио.

Наибольший интерес публики в начале XIX века вызывает по-прежнему итальянская опера. Однако при этом все чаще исполняется музыка венских классиков, а также произведения французских композиторов — Мегюля и Керубини. Заметно повысился интерес к национальному искусству, но из русских сочинений звучат главным образом обработки народных песен и многочисленные вариации на русские темы. Среди российских композиторов любителям концертов известны в основном имена Д. Кашина, К. Кавоса, братьев Керцелли, А. Жилина. Значительно реже появлялись в программах произведения О. А. Козловского.

Разумеется, далеко не все концерты отличались высоким уровнем исполнительства. Немало случайных гастролеров посещало тогда Россию, причем они выступали нередко в нескольких амплуа. Так, например, гастролировавшая в столицах некая госпожа Дубле, рекомендовавшая себя как «профессор музыки», выступала в концертах одновременно в качестве певицы и пианистки. Каков ее профессиональный уровень, судить трудно, но из заметки некоего Грева становится ясно, что «если... г-жа Дубле немного принесла удовольствия своим пением, то по крайней мере она подарила публике собою... Это премилая женщина, во всей силе этого слова»<sup>15</sup>. По этой заметке можно судить и о дилетантском уровне критики того времени.

Москвичи, как и петербуржцы, высоко ценили хоровую музыку — это была исконно русская традиция. Особенно привлекали слушателей оратории Гайдна. Об исполнении «Сотворения мира» в 1801 году уже говорилось. Прошло всего несколько лет, и москвичи в концерте 5 марта 1805 года познакомились с другой ораторией великого композитора — «Времена года» (или, как ее тогда называли, «Четыре времени года»). Дирижировал ораторией И. Керцелли, одной из солисток была Е. Сандунова<sup>16</sup>.

Итак, Москва жила разнообразной и достаточно активной культурной жизнью. Публичные и частные концерты составляли основу великопостных развлечений. Показательно, что грозный 1812 год принес с собой особое оживление концертного сезона. Именно в этот год в Москве особенно часто выступали русские музыканты.

<sup>14</sup> «Московские ведомости», 1803, 31 января, с. 142.

<sup>15</sup> «Московский курьер», 1805, ч. 1, № 13, с. 202.

<sup>16</sup> Там же.

Война 1812 года оказала широкое воздействие даже на такую далекую от героических событий область искусства, как концертная жизнь, что сказалось и в репертуаре концертов, и в активизации отечественных исполнительских сил, а также и в осознании социально-общественного назначения концертов.

Особый смысл приобретают произведения с ярко выраженной патриотической тематикой. Важное место в репертуаре отводится монументальным хоровым, кантатно-ораториальным жанрам, в которых наиболее ярко отражены героические образы защитников Родины, высокие патриотические чувства.

Активное развитие концертной жизни продолжалось даже в сложных условиях военного времени. Именно в этот период получило широкое распространение новое начинание — благотворительные концерты. Сборы с таких концертов поступали в пользу инвалидов и их семейств, сирот и пострадавших от бедствий войны. Появился целый ряд благотворительных обществ, наиболее значительными из которых были Общество русских инвалидов и Женское патриотическое общество. Первый благотворительный концерт в пользу инвалидов состоялся 15 ноября 1813 года в Петербурге, в зале Филармонического общества. Новая газета «Русский инвалид» широко извещала читателя об этом концерте: «Сей концерт есть наиболее воинской: вначале будет играна большая Воинская симфония. За нею следуют: большой воинский хор Сартия и сочиненный для сего случая Победный марш. Потом публика будет иметь удовольствие слышать лучших здешних виртуозов и артистов: г-д Фильда, Лафона, Самойлова и Злова и столь много любимых певиц г-ж Сандунову и Самойлову. Отборной хор музыки усладит слушателей своею гармониею. В заключение будет игран музыкальный дивертисмент соч. г-на Гартмана, который оканчивается пением на голос любимой английской народной песни „Боже, спаси царя“ („God save the king“)<sup>17</sup>. В следующем номере «Русского инвалида» помещена подробная программа этого концерта, из которой видно, что в нем преобладала героическая музыка: симфония Ромберга, ария Делейрака, Марш на вступление российских войск во Франкфурт, трио из оперы Мегюля «Иосиф». Показательно, что в этом благотворительном мероприятии участвовали многие ведущие артисты — как русские, так и иностранцы, работавшие в России.

Большое общественное значение в те годы имела оратория С. А. Дегтярева «Освобождение Москвы». Она была исполнена в Москве 9 марта 1811 года. «Публика здешняя имела удовольствие слышать... первую русскую ораторию под названием „Освобождение Москвы“, сочиненную г. Горчаковым и положенную на музыку г. Дегтяревым, знаменитым и повсюду известным сочинителем церковной певческой музыки. Сие важное произведение отличных

<sup>17</sup> «Русский инвалид», 1813, 12 ноября, с. 393.

талантов принято со всеобщим одобрением и чрезвычайною похвалю. Оркестр составлен был почти из 200 одних только русских музыкантов и певцов, под управлением самого г. Дехтярева. Рукоплескания сопровождали каждую пьесу оратории, разделенную на три части. Сия приятная новость должна составить важную эпоху в истории нашей отечественной музыки. К чести сочинителя оратории г. Горчакова можно сказать, что содержание оной, взятое им из истории российской, заслуживает большую похвалу. Пожарский, Минин, Палицын и все те, кои участвовали в достопамятном происшествии освобождения Москвы, достойны той славы, чтоб поэты, риторы и музыканты передавали потомству бессмертные их дела...»<sup>18</sup>. Появление оратории Дегтярева в преддверии Отечественной войны — факт весьма показательный, а ее тогдашний успех и значение неоспоримы и не случайны.

Интересный концерт из произведений русских композиторов в исполнении отечественных музыкантов и любителей состоялся 5 февраля 1814 года в театральном училище. Сбор с этого мероприятия пошел «в приращение инвалидного капитала». В концерте исполнялись: увертюра О. А. Козловского, ряд произведений Бортнянского: хор «Страны Российски, ободряйтесь», духовный концерт «Господи, силою твоею возвеселится царь», кантата «Певец во стане русских воинов» и двухорный духовный концерт «Воспойте людие». Кроме того, прозвучала ария из «Любовной почты» Кавоса, которую пел ученик Шипов. Студент Медико-хирургической академии Ф. Штейн играл скрипичный концерт Френцеля; скрипач Т. Данилевский исполнил арию с вариациями Рода и попури Крейцера; пианистка Е. Ф. Гегерман сыграла фортепианный концерт Дюссека. Преподаватели и воспитанники училища, а также Медико-хирургической академии составили хор и оркестр, дирижером был известный композитор С. И. Давыдов<sup>19</sup>.

Большой успех имел состоявшийся 4 апреля 1814 года концерт духовной музыки из произведений Бортнянского. Исполнителями были певчие Придворной певческой капеллы и музыканты Придворного оркестра. Интересен знаменательный факт: две арии из оперы «Андромеда» исполнил тринадцатилетний певчий А. Варламов, будущий прославленный композитор.

Приведенные примеры подтверждают серьезные намерения устроителей концертов, говорят об их непосредственном отклике на события времени, об осознании гражданского, патриотического долга лучшими русскими музыкантами. Ведущие композиторы того времени — Бортнянский, Давыдов, Дегтярев, Кавос, Козловский — бескорыстно отдавали свои силы служению народу.

Русские музыканты откликались на события войны и творчески — сочинениями, отмечавшими победы русских войск. Такие произведения в большом количестве появились и в области монументальных хоровых жанров, и в камерной музыке. Примером мо-

<sup>18</sup> «Северная почта», 1811, 25 марта, л. 1—1 об.

<sup>19</sup> «Русский инвалид», 1814, 14 февраля, с. 93—94.

жет служить фантазия для фортепиано Штейбельта под названием «Сожжение Москвы», исполненная автором в концерте 26 марта 1813 года. Такого рода сочинений появлялось в те годы немало, и это было знамение времени. «Чуть ли не каждая русская победа создавала то или другое музыкальное произведение. Целый ряд победных маршей написал князь Долгорукий („Восшествие Российской гвардии в Вильно 1812 года 5 декабря“, „Казацкий марш в честь победителя графа Платова“); ряд сочинений связан с победами Кутузова и его смертью. „Фантазия в честь побед князя Кутузова в тоне арий славного Генделя“ была создана г-ном Кроммером. Смерть Кутузова была отмечена рядом маршей — Волкова, Антонолини, Ив. Прача, гр. Салтыкова, — причем марш графа Салтыкова исполнялся „при введении в столицу тела фельд-маршала“» (195, 47—48).

Начиная с 1814 года концерты в пользу инвалидов войны стали ежегодной традицией. Была определена и дата такого концерта — 19 марта, день вступления русских войск в Париж. Благотворительные концерты явились важной формой русской музыкальной жизни второго десятилетия XIX века, имеющей государственное значение.

Помимо общества инвалидов, в России возникло еще несколько благотворительных обществ. Одной из сфер их деятельности было искусство, в том числе устройство концертов. Начиная с 1817 года регулярно организовывало концерты Женское патриотическое общество, приглашая к участию в них самых значительных музыкантов. В одном из таких концертов в пользу бедных 28 марта 1817 года выступали Кавос, Филд и многие другие исполнители. Концерты в пользу бедных устраивало и так называемое Императорское человеколюбивое общество. Первый концерт этого общества состоялся 21 декабря 1817 года. «Чей слух не был очарован быстрыми переходами г-на Фильда на фортепиано? Чье сердце не было тронуту сладкими звуками отечественных песен, игранных г. Мейнгардом на виолончели? Одни имена сих виртуозов могут уверить читателей нашего журнала, что никто из слушателей не сожалел о пожертвованном вечере и что истинные любители музыки неохотно расставались с каждым виртуозом», — писал «Журнал Императорского человеколюбивого общества»<sup>20</sup>.

Помимо разнообразных благотворительных концертов, в послевоенный период в Петербурге продолжались обычные во время великого поста публичные концерты. Однако и в них произошли изменения, связанные с утверждением национальной музыки, отечественных талантов. Показательно, например, что концертный сезон 1813 года в Петербурге открылся выступлением русского пианиста И. Волкова, ученика Филда. 21 марта того же года в концерте приняли участие только русские музыканты: Кашин, Сандунова, Самойловы, Злов, а 25 марта состоялся концерт Жилина,

<sup>20</sup> «Журнал Императорского человеколюбивого общества». Спб., 1818, № 3, январь, с. 54—55.

который выступал в северной столице и в 1816 году. Сочинения Козловского, Давыдова, русские песни Штейбельта, Жилина занимают все большее место на концертной эстраде Петербурга. Так постепенно завоевывали свое место в концертной жизни столицы русские исполнители и отечественная музыка.

Несмотря на пережитую трагедию, вскоре после пожара 1812 года вновь возродилась Москва и уже в 1814 году постепенно стала налаживаться культурная жизнь города. В этом году вернулись в столицу актеры, музыканты, любители музыки, начали функционировать театры, салоны. Уже в январе 1814 года пианист И. Рейнгард дал «большой вокальный и инструментальный концерт» в доме С. С. Апраксина. В программу этого концерта входили главным образом героические сочинения: увертюра Керубини, «военный концерт» для фортепиано под названием «Буря», хор в честь князя Кутузова сочинения самого Рейнгарда. В концерте принял участие русский певец П. Булахов, исполнявший «русскую песню на голос „Ехал козак за Дунай“, с хором и оркестром, сочинения Кавоса»<sup>21</sup>.

Естественно, что концертная деятельность развернулась в Москве не сразу. Показательно в этом отношении газетное объявление о том, что вместо балов начиная со второй недели великого поста и до страстной недели «за неимением в Москве знатных виртуозов» по вечерам в определенные дни будут беседы, во время которых намечается «вокальная и инструментальная музыка, какую собрать будет возможно»<sup>22</sup>. Но «музыку собрать» оказалось возможно — и концерты, несмотря на все трудности, стали постоянным явлением. Для них предоставили свои залы С. С. Апраксин и генерал-майор П. А. Позняков. В доме Апраксина на Знаменке уже в 1814 году состоялось 7 концертов. 22 февраля устроил концерт вернувшийся в Москву капельмейстер М. Керцелли. В программу концерта входили симфония Ромберга, увертюра из «Волшебной флейты» Моцарта, фортепианный концерт М. Керцелли и рондо для фортепиано Дюссэка. П. Булахов исполнил арию Санти и Польский Морини. Завершился концерт хором М. Керцелли «Во славу его величества императора Александра и российского воинства»<sup>23</sup>. 5 марта в исполнении итальянских артистов Маркетти-Фантоцци и Верни прозвучала аллегорическая кантата «Твердость и случай», сочиненная в честь «славных побед воинов российских». «Музыка, избранная из лучших новейших сочинителей итальянских, — сообщает газетное объявление, — изобразит в хорах и концертных гармониях при многочисленных оркестрах, составленных из роговой и духовой музыки, марши и сражения войск»<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> «Московские ведомости», 1814, 7 января, отдельное объявление.

<sup>22</sup> «Московские ведомости», 1814, 14 февраля, отдельное объявление.

<sup>23</sup> «Московские ведомости», 1814, 21 февраля, отдельное объявление.

<sup>24</sup> «Московские ведомости», 1814, 28 февраля, отдельное объявление.

«Патриотический концерт» объявил 8 марта 1814 года и вернувшийся в Москву Д. Кашин. Среди различных вокальных сочинений композитора здесь были исполнены «Военная песнь „Защитники Петрова града“ в честь графа Витгенштейна; „Военная песнь на баталию при Кульме у Теплица“ и авангардная песнь перед боем „Друзья! Враги грозят нам боем“ в честь графа М. А. Милорадовича»<sup>25</sup>.

Второй концерт Кашина состоялся 10 апреля с участием русских певцов Е. Грашенковского, О. Шмелева, Любочинской. Приведем объявление, которое за своей подписью дал в газете сам композитор:

«Удостоясь благосклонного одобрения почтеннейших посетителей при первом моем концерте, посвященном славе русских героев, осмеливаюсь ласкаться надеждою, что почтенные любители всего отечественного и в сей раз удостоят меня своей благосклонности, что еще более поощрит меня приложить все силы и труды к успехам русской музыки. Одобрение соотечественников оживляет во всех трудах и служит приятнейшею во всем наградою. Данило Кашин»<sup>26</sup>.

Среди концертов следующего, 1815 года, три достойны особого упоминания. Первый из них, 25 марта, дан был музыкантами оркестра московского театра и почти целиком состоял из произведений Моцарта. В нем исполнялись: увертюра к «Дон-Жуану», квинтет из «Волшебной флейты» (пели Воеводин, Дружинин, Окунева, Медведева и Баркова), хор «Да здравствует Зорастро» из той же оперы, увертюра к «Похищению из сераля», дуэт «Коль чувствует любовь мужчина» из «Волшебной флейты» (Воеводин и Медведева), дуэт и хор из «Похищения из сераля». В концерте участвовали только русские исполнители: скрипач Костин и его отец фаготист Костин, кларнетист Ширяев и флейтист Астафьев, валторнист Лузин<sup>27</sup>.

Во втором концерте, организованном 7 апреля 1815 года С. Давыдовым, прозвучали следующие его сочинения: «Песнь русским воинам на возвращение в отечество» с хором на слова С. Н. Глинки, кантата «Хвались и торжествуй, Россия», русская песня с хором «Где ты, сокол, птица быстрая» на слова А. Ф. Воейкова; Польский из первой части «Русалки» и «отечественный дуэт „Любовь и слава“ — „Время ехать за Дунай“, на голос известной песни „Ехал козак за Дунай“»<sup>28</sup>.

Третий имел место в зале Благородного собрания 21 апреля 1815 года. В нем исполнялись русские песни и патриотические произведения Кашина<sup>29</sup>.

Естественно, что любители музыки, собравшиеся в Москве, особенно горячо приветствовали сочинения русских композиторов, на-

<sup>25</sup> «Московские ведомости», 1814, 4 марта, с. 464.

<sup>26</sup> «Московские ведомости», 1814, 4 апреля, с. 650.

<sup>27</sup> «Московские ведомости», 1815, 24 марта, отдельное объявление.

<sup>28</sup> «Московские ведомости», 1815, 7 апреля, отдельное объявление.

<sup>29</sup> «Московские ведомости», 1815, 17 апреля, с. 734.

веянные грозными событиями Отечественной войны. Однако нельзя не отметить, что в московских концертах постоянно звучала и классика: сочинения Моцарта, Мегюля, Керубини и других авторов.

Начиная с 1816 года в Москве возобновились гастроли русских и иностранных музыкантов. Первыми среди этих приезжих артистов были певцы петербургской русской труппы П. В. Злов и В. М. Самойлов, давшие весной 1816 года несколько концертов. Среди арий и дуэтов из опер Чимарозы, Фиораванти, Спонтини, Мегюля, Буальдьё они исполнили дуэт из оперы Кавоса «Князь-невидимка», арию «Тебя я в сердце заключаю» из оперы «Ям» А. Титова<sup>30</sup>.

Новый приток гастролеров в Москву начался с 1817 года. 16 февраля в доме Н. П. Высоцкого на Басманной состоялся концерт приехавшего из Петербурга известного придворного музыканта, контрабасиста А. Далль'Окка. В концерте 9 марта в театре князя Ю. В. Долгорукова выступали петербургский скрипач Семенов, а также пианист Эрнст, певец Булахов и оркестр. Исполнялись сочинения Моцарта, Маурера, Мегюля и Дюссёка. 10 ноября состоялся авторский концерт А. Д. Жилина, а в декабре в зале Йогеля играл известный в России композитор и скрипач Л. Маурер. Программы его концертов целиком состояли из собственных сочинений.

В 1819 году несколько концертов дала «первая певица при дворе короля Сицилийского» М. Сесси. Она исполняла в них арии из итальянских опер Портогалло (Португала), Цингарелли, Гросси. В ее концертах принимал участие оркестр, сыгравший симфонию Гайдна<sup>31</sup>.

Достаточно интересной была программа концерта валторниста Г. Гугеля, игравшего в зале Йогеля 30 марта 1819 года. В нем исполнялись две увертюры Моцарта, скрипичный концерт Рода (играл Рудесдорф); сам Гугель исполнил сначала концерт для валторны, а затем интродукцию и рондо собственного сочинения. Концерт завершился исполнением Фантазии Бетховена для фортепиано, хора и оркестра.

Таким образом, музыкальная жизнь Москвы заметно активизировалась, приведенные программы свидетельствуют о постепенной эволюции вкусов. Все больше внимания привлекает классическая музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена, творчество композиторов французской школы — Мегюля, Буальдьё, Керубини, на концертную эстраду проникают оперные арии Россини. Отечественная война пробудила живой интерес к национальной музыке. Ни один концерт фактически не обходился теперь без участия русских композиторов и артистов. Авторские концерты Кашина, Давыдова, Жилина, Рачинского, представителей семьи Керцелли — яркое тому свидетельство.

<sup>30</sup> «Московские ведомости», 1816, 15 марта, с. 517.

<sup>31</sup> «Московские ведомости», 1819, 5 марта, с. 474.



В начале 1820-х годов наступает расцвет камерного исполнительства. Концерты прочно входят в быт русского общества и носят уже более профессиональный характер, исполнительская деятельность зачастую приобретает просветительскую направленность: артисты обеих столиц стремятся воспитывать вкус слушателей на хорошей, высокопрофессиональной музыке. В Россию приезжают исполнители первой величины. Русская публика слушает знаменитую итальянскую певицу Андж. Каталани, пианистов Гуммеля, Шоберлехнера, М. Шимановскую.

Истинным праздником для петербуржцев и москвичей явились концерты Анджелики Каталани, посетившей Россию в 1820 году. Приезд Каталани вызвал живейший общественный интерес, еще за месяц до ее приезда русские газеты помещали заметки о предстоящих гастролях знаменитой певицы<sup>32</sup>. Концерты Каталани состоялись 26 и 31 мая, 7 и 14 июня. В их программу входили произведения Россини, Фиораванти, Паэра, а также арии из опер Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Митридат». Цена билета на ее концерты началась непомерно высокая — 25 рублей (в пять раз дороже обычной).

Последний публичный концерт А. Каталани в Петербурге состоялся 25 июня, а 5 июля она приняла участие в концерте в пользу бедных. Неоднократно пела она при дворе в Павловске, в Царском Селе, приглашали ее и в аристократические музыкальные салоны. Талант Каталани вызвал всеобщее восхищение и восторг. Н. Греч, издатель журнала «Сын отечества», писал: «Мы тщетно хотели бы изобразить ее пение: это звуки прекраснейшей скрипки в руках виртуоза! Сила, чистота, гибкость и легкость голоса ее удивительны, очаровательны. Каждая пьеса, петая ею... возбуждала восторг, изъяслявшийся громкими рукоплесканиями...»<sup>33</sup>.

С большим успехом в концертных залах Петербурга в 1820 году выступали еще две певицы — Боргондио и Ж. Филлис, дочь Филлис-Андріе, известной артистки французской оперной труппы. Журналист Барков писал, что «госпожа Филлис пленяла в концертах своим прелестным пением и живо напоминала нам мать свою, которую, верно, превзойдет: легкость и чистота, с которыми делает она рулады и пассажи, непонятны; кажется, слышишь песни соловья... слышишь переходы удивительной трудности и вместе с тем чувство и приятность на каждой ноте... Русскую песню „Братцы, дружно веселую“ (которую сочинитель г. Кавос нарочно для нее варьировал) нельзя слушать без неопisanного удовольствия и вместе удивления» (17, 130—131). В концерте 10 марта Ж. Филлис исполнила арию из «Волшебной флейты» Моцарта, а также арию из оперы «Опрокинутые повозки» и дуэт из оперы «Десять дней женитьбы» Буальде.

<sup>32</sup> «Русский инвалид», 1820, 30 апреля, с. 401.

<sup>33</sup> «Сын отечества», 1820, ч. 62, № 22, с. 140.

В концертном сезоне 1820 года театральная дирекция организовала пять концертов, в которых исполнялись оратории «Сотворение мира» Гайдна с участием Сандуновой, Злова, Самойлова и «Победа Веллингтона, или Сражение при Ватерлоо» Бетховена.

Особого внимания заслуживает концерт, данный Придворной певческой капеллой 2 июня 1820 года. На этом концерте присутствовала Каталани. Программу его целиком составили сочинения Бортнянского: «Херувимская», три хоровых концерта — «Восхваляю имя бога моего», «Да воскреснет бог» и «Слава в вышних богу», а также песнопения «Многая лета» и «Отче наш». Управлял хором сам автор. Концерт произвел огромное впечатление на итальянскую певицу: «Г-жа Каталани столь была восхищена и растрогана пением, что во все продолжение оно плакала от умиления и торжественно сказала, что такой гармонии она нигде не слыхала и не воображала, чтоб она существовала где-либо — кроме как на небесах». Такое лестное признание, отмечает автор заметки, «есть единогласное признание всех знатоков, русских и иностранных; все, кто имел случай слышать наших придворных певчих, находят, что хор сей есть единственный, беспримерный в свете ...»<sup>34</sup>.

В 1822 году в Петербург приехали известные пианисты И. Гуммель и М. Шимановская. В концертах выступали также гобоист Ф. Червенка и пианист Ш. Майер (учитель Глинки). 15 марта 1822 года Майер блестяще исполнил Фантазию для фортепиано с хором и оркестром Бетховена. В традиционном концерте в пользу инвалидов 19 марта звучали произведения Бетховена и Моцарта.

1823 год также был богат гастролерами. В течение этого сезона выступали самые разнообразные исполнители: виолончелисты Демаре и Мейнгард, флейтист Сусман, скрипачи Амосов, Яблочкин, Маурер, Бём, кларнетисты братья Бендер, валторнисты братья Гугель, пианист Майер, гитарист Жюлиани (Джулиани) и многие другие инструменталисты. Выступали и мастера вокального искусства: Н. Семенова («меньшая»), Ж. Филлис, Ванденберг, Брие, Самойлов и другие артисты петербургских театров.

В благотворительном концерте в пользу музыкантских вдов, устроенном театральной дирекцией в том же 1823 году, были исполнены Реквием и кантата «Кающийся Давид» Моцарта.

В конце февраля 1824 года в Петербург приехал пианист Ф. Шоберлехнер, ученик Гуммеля. Он дал несколько концертов, а 29 марта участвовал в благотворительном концерте, организованном Женским патриотическим обществом в пользу бедных. Это был весьма примечательный концерт, в котором исполнялась музыка Гайдна, Вебера, Россини, Сарти, Кавоса. Свое искусство показали лучшие инструменталисты Шоберлехнер, гобоист Червенка, супруги Буше, певцы Самойлов, Климовский, Семенова. Большое удовольствие публике доставил хор придворных певчих под руководством Бортнянского<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> «Отечественные записки», 1820, ч. 1, № 3, с. 104—105.

<sup>35</sup> «Русский инвалид», 1824, 9 апреля, с. 334—335.

Все чаще в концертах звучит новая музыка — увертюра и отрывки из «Фрейшютца» Вебера, опер Россини, некоторые русские сочинения романтического плана. Большим успехом у публики пользовались баллады Маурера на слова Жуковского «Ангел и Певец» и «Пустынник»<sup>36</sup>. В концерте 29 апреля 1824 года, данном в пользу семьи умершего капельмейстера Антонолини, в исполнении Е. Семеновой и В. Каратыгина прозвучала сцена из «Фингала» Озерова — Козловского. 24 февраля 1825 года пианист Морейский познакомил публику с фортепианным концертом Вебера.

Интересный концерт состоялся 6 марта 1825 года в зале Филармонического общества. В нем участвовал молодой А. Варламов, бывший тогда «учителем пения при императорских театрах». Программу концерта составляли следующие сочинения: увертюра из оперы Вебера «Волшебный стрелок», полонез из той же оперы, хор Бортнянского в исполнении придворных певчих, итальянская ария Бортнянского, по-видимому, заимствованная из его ранних опер, которую пел придворный певчий, тенор Евсевьев. Ученик Филда пианист Соренс исполнил фортепианные вариации Мошелеса. Сам Варламов участвовал в дуэте из оперы «Сандрильона» Штейбельта. В концерте прозвучали также увертюра из оперы Штейбельта «Ромео и Юлия», а затем хор Бортнянского, завершивший этот концерт<sup>37</sup>.

В 1825 году Петербург посетили Аделина Каталани, приезд которой имел большой резонанс, и известный виолончелист Б. Ромберг, прибывший в столицу после пятнадцатилетнего перерыва. Последний произвел своим искусством огромное впечатление на слушателей. «Кажется, что пение его смычка еще более исполнено души и сладости, чем было прежде, и это гораздо выше всего блеска и грома роскошных пассажей, которые изумляют на первый раз, а под конец утомительны. Свежие, игривые мотивы г. Ромберга, те ли, которые ему собственно принадлежат, или разные народные напевы ни с чем не равняются, он их будто на лету ловит, соединяет непринужденными переходами от важного, заунывного к веселому и наоборот». Такой отзыв об игре замечательного виолончелиста дал начинающий тогда критик В. Ф. Одоевский<sup>38</sup>.

Заслуживают внимания и два благотворительных концерта 16 и 19 марта, первый — в пользу Женского патриотического общества, второй — в пользу инвалидов. В первом концерте прозвучали увертюра Ш. Майера, два хора Кавоса, «Военный концерт» для арфы Р. Н. Бокса в исполнении известного арфиста Шульца, увертюра из «Фрейшютца», дуэт Фаринелли (П. Булахов и В. Самойлов), Adagio и рондо для кларнета Ф. Бендера. А. Ка-

<sup>36</sup> Подробное описание их исполнения на музыкальном вечере в Гатчине дано в журнале «Отечественные записки» (1823, ч. 16, № 43, с. 314—316; № 44, с. 447—454).

<sup>37</sup> «Благонамеренный», 1825, ч. 29, № 9, с. 297—298.

<sup>38</sup> «Северная пчела», 1825, 17 марта, с. 1.

талани с успехом исполнила арию из оперы Россини «Итальянка в Алжире» и итальянскую канцону «La placida campragna»; Ш. Майер сыграл в заключение концерта Фантазию для фортепиано, хора и оркестра Бетховена.

В традиционном концерте в пользу инвалидов 19 марта участвовало более четырехсот музыкантов. В нем прозвучали увертюры Керубини, хоры Бортнянского, «Куплеты в честь раненых воинов» Кавоса. Активное участие в этом концерте приняли певцы Климовский и Ефремов, певицы Маресель и Шелихова, а также скрипач Бём и пианист Морейский<sup>39</sup>.

Наряду с такими серьезными концертами, в которых участвовали лучшие мастера искусств, в Петербурге нередко практиковались и выступления «вундеркиндов». Так, осенью 1824 года в газетных объявлениях появилось имя восьмилетнего пианиста А. Бернара, а в 1825 году пресса писала об одиннадцатилетней певице (!) и пианистке А. Крумбмиллер.

Столь же интенсивной культурной жизнью жила и Москва. Москвичи принимали у себя тех же гастролеров, которыми восхищались и петербуржцы. Они слушали и певицу Боргондио, и Анж. Каталани. Первый ее концерт состоялся в зале Благородного собрания 18 июля 1820 года и по обыкновению прошел с громким успехом. Каталани приехала в Москву с намерением дать здесь три концерта, но, ободренная горячим приемом, согласилась дать еще два дополнительных концерта, которые и состоялись 29 июля и 1 августа (половину сбора артистка пожертвовала «в пользу бедных сей столицы»). Программы ее концертов были аналогичны петербургским и состояли в основном из итальянских арий и оперных сцен.

Среди инструментальных концертов 1820 года московская пресса отметила выступление валторниста Г. Гугеля. В его концерте 1 апреля исполнялись увертюра Моцарта к опере «Дон-Жуан», фортепианный концерт Филда, концерт для двух скрипок Крейцера (играли скрипачи Шмидеке и Рудесдорф), рондо Филда. Сам же Гугель исполнил каприс для валторны с оркестром собственного сочинения и русские вариации для валторны с оркестром. Закончился концерт вариациями и финалом из септета Бетховена<sup>40</sup>.

Большим событием московской культурной жизни явился устроенный 23 декабря 1821 года концерт известного всей Европе пианиста, органиста и композитора И. В. Геслера. Объявление в «Московских ведомостях» сообщало, что Геслер «в последний раз, по глубокой старости своей даст большой вокальный и инструментальный концерт... из его сочинения пьес, в зале Благородного собрания». В первом отделении концерта исполнялись ранние сочинения: Большая симфония и фортепианный концерт, затем прозвучал хор из «Торжества весны». Во втором отделении автор иг-

<sup>39</sup> «Русский инвалид», 1825, 17 марта, с. 267; 18 марта, с. 273—274.

<sup>40</sup> «Московские ведомости», 1820, 27 марта, отдельное объявление.

рал Большой фортепианный концерт. «Г. Гесслер, имевший счастье всегда пользоваться особенным вниманием и уважением к своим талантам от просвещеннейшей московской публики, — писали „Ведомости“, — ласкает и ныне себя надеждою, что и сей, в последний уже раз даваемый им концерт удостоится посещения и внимания от почтеннейших любителей музыки и всего изящного. Он же, с своей стороны, все силы свои употребит, чтоб концерт сей заслужил всеобщее одобрение»<sup>41</sup>.

Богатым оказался концертный сезон 1822 года. В Москву приехали крупнейшие музыканты того времени: пианисты И. Гуммель и М. Шимановская, певица Ж. Филлис, скрипач и композитор Л. Маурер.

Концерт М. Шимановской состоялся 2 мая в зале Благородного собрания. Программа была интересна и обширна: здесь прозвучали и увертюры Моцарта и Россини, и итальянские арии и дуэты в исполнении итальянских артистов Анти и Перуцци. Шимановская играла концерт Гуммеля, Adagio Гуммеля, специально для нее сочиненное, рондо Кленгеля и собственную фантазию на темы из оперы «Жоконд» Изуара<sup>42</sup>.

5 февраля в зале Благородного собрания играл знаменитый И. Гуммель. В его концерте звучали две увертюры Моцарта, ария Маурера, сам концертант исполнил свой фортепианный концерт ля минор и вариации на тему французского романса для фортепиано, скрипки и виолончели (играли Гуммель, Шуппанциг и Нирш). Концерт завершился фантазией для фортепиано, которую пианист играл «не приготавливаясь», иными словами, импровизируя на заданную тему<sup>43</sup>.

В концерте 20 февраля, проходившем при участии оркестра и певца Булахова, Гуммель исполнял собственные сочинения — фортепианный концерт си минор и «Полимелос» («мелодическое собрание русских национальных песен» для хора и оркестра). Концерт завершился традиционной импровизацией пианиста на заданную тему<sup>44</sup>.

22, 25 февраля, 1 и 23 марта состоялись концерты артистов итальянского театра, в которых исполнялись арии из опер Россини, Чимарозы и Фаринелли, а также симфония Моцарта, увертюры Керубини и Мегюля. Солистами были известные певцы Този, Замбони, Перуцци и другие.

По-прежнему с успехом выступала в Москве молодая певица Ж. Филлис. В свои программы она обычно включала самые популярные арии из опер Моцарта, Буальдьё и Кавоса и широко известные песни «Ихав козак за Дунай» и «Братцы, дружно веселую» в обработке Кавоса. В ее концертах принимал участие и Дж. Филд.

<sup>41</sup> «Московские ведомости», 1821, 17 декабря, отдельное объявление.

<sup>42</sup> «Московские ведомости», 1822, 29 апреля, отдельное объявление.

<sup>43</sup> «Московские ведомости», 1822, 4 февраля, отдельное объявление.

<sup>44</sup> «Московские ведомости», 1822, 18 февраля, отдельное объявление.

Все лучшие артистические силы Москвы и гастролеры выступали 19 марта в концерте в пользу инвалидов: Филд, Рейнгард, Филлис, Булахов, Шульц, Маурер. В концерте прозвучали увертюры Бетховена и Керубини, сочинения Штейбельта, Маурера, Дюссера<sup>45</sup>.

Наряду с гастролерами в Москве постоянно выступали русские артисты. Интересен, например, концерт солиста оркестра московского театра скрипача Полякова, в котором участвовали также певицы Вотроцинские, кларнетист Титов, певцы Прусаков, Зубов, Баранчева, Окунева (они исполняли с хором финал первого действия оперы Буальдьё «Красная шапочка»), Булахов, Шольц, виолончелист Лобков и фаготист Костин.

1823 год ознаменовался прибытием в Москву скрипача А. Буше и его супруги, пианистки и арфистки. В программу концерта 11 марта этот артист включил концерт Виотти, вариации Рода на тему Моцарта, а также импровизации на заданные темы. В концертах 29 марта и 11 мая он играл свои сочинения. Игра Буше, по-видимому, произвела разноречивое впечатление, ибо никогда еще в прессе того времени не разгоралась столь бурная полемика вокруг искусства одного исполнителя. «Дамский журнал», «Вестник Европы», «Отечественные записки» поместили на своих страницах противоположные мнения по поводу выступлений Буше. Показательно, что в полемике приняли участие авторы самой различной ориентации — князь Шаликов, академик Геллер и передовой музыкальный критик В. Ф. Одоевский. Естественно, что первый из них — князь Шаликов — не мог не поместить хвалебной статьи об игре приезжего музыканта, ибо подобное поощрение иностранных гастролеров было тогда обычным явлением в аристократических кругах. Однако Одоевский во имя защиты подлинного искусства не побоялся дать весьма резкий, даже «разгромный» отзыв о скрипаче, сумевшем завоевать успех при различных дворах Европы. Одоевский критиковал прежде всего пустоту и бессодержательность сочинений Буше, его музыкальную безграмотность. «Он презирает те гармонические звуки Моцартов и Гайденов, которые потрясают душу и возвышают ее; презирает высокую цель музыки древних» (150, 223). Его музыка, писал далее критик, «есть сбор нот, ничего не выражающих», они «не составляют музыки, как приторная сентиментальность — поэзии, а набор громких слов — прозы» (150, 225). «Усердный читатель журналов», как подписывал Одоевский свои статьи, критиковал Буше и как исполнителя, видимо не отличавшегося высоким техническим мастерством.

Статья Одоевского оказалась весьма симптоматичной: артистам предъявлены эстетические требования высокого профессионализма и хорошего вкуса. Все это свидетельствует о культурном росте и постепенном слуховом воспитании публики, требующей подлинного искусства.

<sup>45</sup> «Московские ведомости», 1822, 18 марта, отдельное объявление.

Среди выдающихся исполнителей, посетивших Москву в 1824—1825 годах, — виолончелист Ромберг, пианист Шоберлехнер, скрипач К. Липинский и певица Ад. Каталани («Каталани вторая»), выступившая в концерте 30 марта 1824 года, составленном из произведений итальянских композиторов.

Ф. Шоберлехнер — венский клавесинист и пианист, ученик Гуммеля — 18 февраля и 8 марта выступил в зале Благородного собрания, где исполнил свои сочинения (фортепианный концерт и вариации на тему из оперы Россини), а также вариации для фортепиано Мошелеса. Наряду с этими произведениями в его концертах прозвучали увертюры Бетховена и Керубини. В заключение Шоберлехнер импровизировал на заданную тему.

Как и в Петербурге, особое внимание московских слушателей привлек своими концертами Б. Ромберг, исполнявший главным образом свои сочинения: виолончельные концерты, вариации и рондо, вариации на русские песни «Чем тебя я огорчила» и «Я по цветикам ходила», «Дивертисмент из венских песен», «Каприччио из плясовых и других народных польских песен»<sup>46</sup>. О его игре дал прекрасный отзыв тот же Одоевский: «Слышавшие его прежде уверяли, что Ромберг совершил невозможное, еще более усовершенствовался, люди нового поколения безмолвствовали от восторга и изумления. В музыке Ромберга нет ничего нового, — но она так оригинальна, что никто еще из сочинителей-виолончелистов не мог с ним сравниться. Или музыка Ромберга с таким искусством и естественностью похищена из глубины сердца человеческого, что кажется нам знакомою!» (144, 89). Слушателей 20-х годов все больше привлекает и в исполнении, и в творчестве искренность передачи чувств, непосредственность, эмоциональная теплота, то есть те качества, которые характеризуют романтическое искусство. Любопытно, что критика волнует не только сам исполнитель. В своем отзыве он поднимает и вопрос о роли дирижера: «У нас еще до сих пор почитают управление оркестром делом неважным; но один и тот же оркестр делается совсем иным при перемене капельмейстера. В Германии это знают и потому дорожат опытом капельмейстера, постигающего вполне свое искусство» (144, 88).

Активно участвовали в концертной жизни Москвы отечественные музыканты: композитор и капельмейстер Н. Кубишта, виолончелист И. О. Лобков, фэготист Л. К. Костин, скрипач Соколов, певец П. А. Булахов, капельмейстер и композитор Ф. Шольц, братья Виельгорские, А. Алябьев и А. Верстовский, чья творческая деятельность активно развернулась позднее.

Интересна программа концерта Н. Кубишты, состоявшегося 26 февраля 1825 года. Среди других произведений она включала скрипичный концерт Кубишты до-диез минор, гимн из пролога «Торжество муз», написанный Верстовским к открытию Большого театра на слова М. А. Дмитриева (пела Ж. Филлис), симфонию

<sup>46</sup> «Московские ведомости», 1825, 17 января, 11 и 14 февраля.

М. Ю. Виельгорского, балладу «Три песни» Верстовского на слова В. А. Жуковского (пел Лавров) и хор «Боже, спаси царя» («God save the king») в обработке Геништы<sup>47</sup>. Балладу Верстовского «Черная шаль» на слова Пушкина постоянно исполнял в своих концертах П. Булахов<sup>48</sup>.

Так разнообразно протекала музыкальная жизнь Москвы в начале 1820-х годов. В публичных концертах постепенно усиливалась тенденция к высокому профессионализму, к подчеркиванию национальных черт музыкального творчества. Концерты принимали все более серьезный характер, зачастую главной их целью становились задачи просветительского плана. Об этом же говорит и самый концертный репертуар, в котором все более прочное место занимают классические сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, музыка романтика Вебера, лучшие образцы итальянской и французской музыки начала века. Большим успехом пользуется русская хоровая музыка Бортнянского, Дегтярева, Давыдова, Алябьева и Верстовского.

Краткий обзор концертной жизни первой четверти XIX столетия наглядно раскрывает большое значение исполнительской деятельности русских и зарубежных артистов в развитии музыкальной культуры и музыкального просвещения. Многие из них вели эту работу систематически, приезжая из Петербурга в Москву, из Москвы в провинцию, выступая в хоровых и инструментальных концертах. Особенно значительной и в исполнительском, и в педагогическом отношении оказалась деятельность крупного музыканта, нашедшего в России вторую родину и явившегося провозвестником романтического направления на русской почве, Дж. Филда (1782—1837).

Талантливый концертирующий артист, Филд как бы сближал своими выступлениями художественные интересы слушателей в Москве и Петербурге. Ирландец по происхождению, он приехал в Россию со своим учителем М. Клементи в самом начале века, в 1802 году, и обосновался сначала в северной столице, а с 1821 года — в Москве. В период 1830—1834 годов Филд концертировал в Лондоне, Париже, Италии, но затем снова вернулся в Москву, где и скончался в 1837 году. На русской земле прошла практически вся зрелая исполнительская, композиторская и педагогическая деятельность этого замечательного музыканта. Филд начал концертировать в 1803—1804 годах и уже тогда, в двадцатилетнем возрасте, завоевал симпатии петербургских, а несколько позже и московских меломанов. Сохранившиеся отзывы о его тонкой, проникновенной игре исполнены самых лестных похвал. Изящество его исполнительской манеры, законченность техники, романтическая мечтательность, экспрессия не оставляли никого равнодушным. «Музыкальный Петербург восхищался его талантом, — пишет известный исследователь фортепианного искусства А. А. Ни-

<sup>47</sup> «Московские ведомости», 1825, 25 февраля, отдельное объявление.

<sup>48</sup> «Московские ведомости», 1824, 23 февраля, с. 591.



колаев. — Ни один пианист не мог сравниться с ним в тончайшем мастерстве и задушевности исполнения. Филд заставлял инструмент звучать с непревзойденной мягкостью, глубиной и силой. Певучее туше артиста... и филигранная отделка мельчайших деталей пленяли и знатоков, и наивных любителей музыки» (137, 22—23).

В 1805 году Филд концертировал в Риге, а 2 марта 1806 года дал концерт в Москве. Деятельность Филда не ограничивалась концертными выступлениями: очень скоро после приезда в Петербург он сделался самым «модным» учителем музыки. Уже в 1807 году в одном из московских концертов (27 февраля) продемонстрировали свое искусство сестры Цинтль, ученицы знаменитого пианиста. 19 марта 1809 года в Москве Филд играл свой концерт вместе со своей невестой и ученицей — девицей Першерон, ставшей вскоре его женой. 21 марта того же года он принял участие в концерте Е. Сандуновой и Б. Ромберга.

В знаменательном 1812 году Филд находился в Москве и вел там обширную концертную деятельность: 10 марта он исполнил фортепианный концерт Вельфеля<sup>49</sup>, а 14 марта выступил вместе со своей супругой. В Петербург Филд вернулся еще до грозных событий войны. К этому времени Филд полностью сроднился с Россией. Подобно многим русским артистам, он горячо откликнулся на события войны своим искусством. Большое участие он принял уже в первом концерте в пользу инвалидов войны, организованном в Петербурге 15 ноября 1813 года. 5 апреля 1815 года Филд в ансамбле с пианистами К. Цейнером, Ф. и Т. Далль'Окка играл концерт И. С. Баха.

Но главным образом пианист исполнял свои сочинения. Как известно, Филд был плодовитым композитором. В его творческом наследии — семь фортепианных концертов, огромное количество ноктюрнов, рондо, вариаций и других пьес.

16 февраля 1817 года Филд исполнил Четвертый фортепианный концерт, о котором пресса писала: «Самое большое очарование и украшение тончайшего вкуса характеризовали его игру; замечательны были также и *diminuendo*, которые он обычно применяет перед наступлением *cantabile* в низвергающихся пассажах» (цит. по: 137, 40).

В обзоре концертов за 1820 год журнал «Отечественные записки» выделил в Петербурге трех выдающихся пианистов — Штейбельта, Филда и Майера (ученика Филда и учителя Глинки). «Знаменитые виртуозы наши на фортепьянах, г-да Штейбельт, Фильд и Майер в бенефисы свои обогатили музыку новыми произведениями. Первый играл новый концерт с вокальным рондо, сопровождаемым большим хором, также новое рондо для фортепьяно и арфы, на коей аккомпанировал ему г. Шульц. В сем концерте показал вновь г. Штейбельт гений свой в изобретении и разыгрывании музыки самой блестящей и огромной. Г. Фильд но-

<sup>49</sup> «Московские ведомости», 1812, 6 марта.

вым своим концертом и рондо снова пленил слушателей гармониею тихую, истинною, тушами чистыми и верными. Г. Майер, давно известный беглостью и приятностью игры своей, последними своими сочинениями, игранными им в бенефис свой, — анданте и рондо — показал, что и он отличный музыкант»<sup>50</sup>.

По мнению А. Николаева, в приведенной рецензии речь шла скорее всего о Шестом фортепианном концерте Филда. Корреспондент немецкого журнала сравнивает изящную и точную манеру исполнения Филда с пением Анджелики Каталани и отмечает, что «украшения г-на Фильда в певучих местах новее и сделаны с большим вкусом» (цит. по: 137, 41).

В 1821 году, как уже сказано выше, Филд переехал в Москву и с этих пор целиком связал свою творческую деятельность со второй столицей России. В каждом зимнем сезоне он выступал в зале Дворянского собрания, в зале Апраксина или в доме Юсупова, безотказно играл «по приглашению» в домах других московских вельмож. В феврале 1822 года пианист принял участие в концерте Гуммеля. 6 марта того же года Филд выступал в зале Благородного собрания с большой и интересной программой, исполнив свой Седьмой фортепианный концерт, новое рондо с оркестром Штейбелта и свои новые вариации на русскую песню с оркестром. В этом концерте приняли также участие пианист Рейнгард, певица Замбони и арфист Шульц<sup>51</sup>.

Филд пользовался славой непревзойденного пианиста и в 1820-х годах. Об этом можно судить по отзыву неизменно взыскательного В. Ф. Одоевского, писавшего в 1825 году: «Фильд не дал, к сожалению, ни одного концерта: он играл в концертах других, но везде первый аккорд его уже уничтожал всех его соперников; под пальцами Фильда фортепианы делаются совсем другим инструментом: он господин своего инструмента, когда соперники его — только хорошие управители» (148, 100).

Известна в истории роль Филда как создателя своей пианистической школы, замечательной традиции русского фортепианного исполнительства. Он воспитал целую плеяду учеников-пианистов с мировым именем. Среди них Ш. Майер, Ант. Контский, А. Дюбюк, А. Черлицкий, И. Ласковский и многие другие. Уроки фортепианной игры брали у Филда А. Верстовский, М. Глинка. Уже этих имен вполне достаточно, чтобы отвести замечательному ирландскому музыканту почетное место в истории русского искусства.

#### 4.

Важным событием в концертной жизни первой четверти XIX столетия явилось создание первой в России концертной организации — Филармонического общества. Основанное в 1802 году, оно

<sup>50</sup> «Отечественные записки», 1820, ч. 1, № 1, с. 137—138.

<sup>51</sup> «Московские ведомости», 1822, 4 марта, отдельное объявление.

стало первым официальным музыкальным учреждением, имеющим государственную поддержку. Филармоническое общество в Петербурге было создано прежде всего с благотворительной целью. «Хотя вся здешняя публика довольно наслышалась о сем обществе и даже удостоивала оное многократным своим посещением в даваемых им концертах, но думаю, что большая часть неизвестна о пользе учреждения сего благотворительного заведения, основанного под покровительством благотворного нашего правительства и под начальством г-на главного директора над зрелищами», — писал петербургский журнал<sup>52</sup>.

Основу общества составили придворные музыканты, создавшие по примеру аналогичных обществ в Западной Европе (в Вене, Берлине и других городах) фонды для оказания материальной помощи семьям умерших своих коллег и выплаты ежегодных пособий их вдовам и сиротам. В общество принимались придворные музыканты, вносящие, согласно их желанию и материальным возможностям, определенную сумму по трем разрядам или классам этой организации. Ежегодная плата каждого члена общества составляла в первом классе пятнадцать, во втором десять и в третьем пять рублей. По смерти члена общества их семьям выплачивалась ежегодная пенсия соответственно рангу — триста, двести и сто восемьдесят рублей. Сыновья умершего имели возможность получать такую пенсию до восемнадцати лет, а дочери — до замужества или до двадцати пяти лет.

Организаторами общества были придворный банкир барон А. А. Раль, директор Немецкого театра, историк и археолог Ф. П. Аделунг, виолончелист Д. Бахман и композитор А. Булландт (Бюлан). Именно их усилиями было проведено первое в России исполнение оратории Гайдна «Сотворение мира», приуроченное к открытию филармонии, в зале Лиона 24 и 31 марта 1802 года. Сбор с концерта оказался вполне достаточным, чтобы обеспечить пенсией четырнадцать «музыкантских вдов», а также отчислить значительную сумму в фонд общества, «в проценты».

В июле того же 1802 года была избрана первая дирекция Филармонического общества, в состав которой вошли те же Бахман, Булландт и наряду с ними Мазнер, Михель и Поморский — артисты оркестра Придворной капеллы. Почетными директорами общества были назначены Ф. П. Аделунг, граф Ю. М. Виельгорский, барон А. А. Раль и известный меценат А. С. Строганов. В 1808 году Филармоническое общество выбило золотую медаль в честь Гайдна<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> «Драматический вестник», 1808, ч. 1, № 16, с. 132.

<sup>53</sup> «Медаль сия, принадлежащая и ныне к редкостям в сем роде, поелику не более 18 выпущено оных в публику, есть из числа самых больших и представляет на одной стороне лиру, над которою имя *Гайдена* изображено в венке из дубовых и лавровых ветвей сплетенном; в обрезе поставлен 1802, год основания Общества; а на другой стороне медали выбита вокруг простая, но значительная надпись: „Societas Philharmonica Petropolitana Orpheo Redivivo“» («Журнал Императорского человеколюбивого общества», 1819, ч. 8, № 5, с. 125).

В уставе общества было предусмотрено ежегодное число концертов — от двух до пяти. Капитал общества составляли не только сборы с концертов, но и частные пожертвования в его пользу. Таким образом, уже в 1813 году эта организация обладала значительными фондами. Художественная ее деятельность оставила немалый след в истории русской музыкальной культуры. Основой репертуара филармонических концертов являлись крупные хоровые произведения кантатно-ораториального жанра. За двадцать с лишним лет своего существования Филармоническое общество познакомило публику со многими хоровыми сочинениями русских и иностранных авторов. Одна только оратория Гайдна «Сотворение мира» исполнялась в течение этого времени двадцать два раза. Большим успехом пользовалась и другая оратория австрийского классика — «Времена года», прозвучавшая с 1803 года по 1820 год семь раз.

23 марта 1805 года в первый раз в Петербурге был исполнен Реквием Моцарта. После большого перерыва это гениальное сочинение прозвучало в концертах Филармонического общества в 1823 и 1825 годах. Большой популярностью пользовались у публики кантата Моцарта «Кающийся Давид» и оратория Бетховена «Христос на Масличной горе». Дважды прозвучала в концертах Филармонического общества оратория Генделя «Мессия» — 21 марта 1806 и 19 февраля 1814 года. А 26 марта 1824 года состоялось памятное в истории музыки первое исполнение «Торжественной мессы» Бетховена.

Филармоническое общество знакомило любителей музыки и с другими сочинениями кантатно-ораториального жанра: с мессой Керубини, его же Реквиемом, с кантатой «Архангел Михаил» Миллера. В различной интерпретации трижды прозвучал традиционный «Те Деум»: были исполнены сочиненные на этот текст произведения Сарти, известного немецкого композитора Ф. Гиммеля и А. Ромберга, двоюродного брата знаменитого виолончелиста. Тому же А. Ромбергу принадлежит и другое крупное произведение, исполненное в Петербурге, — «Песнь о колоколе» на слова Ф. Шиллера. В программы общества входил, таким образом, достаточно серьезный репертуар.

Постоянным дирижером концертов Филармонического общества был опытный французский дирижер А. Парис, приехавший в Петербург еще в конце XVIII века. В исполнении ораторий принимали участие певцы русской, французской и немецкой трупп. Произведения звучали как в оригинале, так и в переводе на русский язык (например, в 1808 году оратория «Сотворение мира» исполнялась на русском языке), в качестве солиста выделялся ведущий артист петербургского Большого театра В. М. Самойлов.

Помимо исполнения кантат и ораторий Филармоническое общество порой устраивало и более традиционные смешанные концерты. В концерте 18 марта 1808 года звучали увертюры Керубини, «Буря» из оратории «Времена года» Гайдна, вариации для виолончели того же автора (солист Деламаре), фантазия для ор-

кестра Нейкома, скрипичный концерт Байо (в исполнении автора) и «Те Деум» Гайдна.

Филармоническое общество привлекало в свои концерты ведущих исполнителей — Сандунову, Филда, супругов Самойловых, Злова, скрипача Лафона и многих других.

Значение концертов Филармонического общества неопределимо. Как справедливо пишет Н. Финдейзен, «они развивали в публике художественный вкус, приучали ее к сложным и крупным произведениям. Концерты общества наиболее серьезные. Наконец, общество привило между петербургскими музыкантами и специалистами чувство солидарности и взаимной поддержки. Это было первое музыкальное общество в России, добившееся своей цели и имевшее крупное художественное значение» (211, 1176).

## 5.

К началу 1820-х годов постепенно складывается еще одна форма музицирования — музыкальные кружки и салоны. Такая своеобразная просветительская форма первоначально зародилась в литературно-художественных кругах (напомним о кружке Державина—Львова) и отражала характерную тенденцию сближения любительства и профессионализма в разных областях русского искусства (см.: 10). Далеко не последнее место в таких салонах отводилось и музыке, хотя собственно музыкальные салоны начали образовываться лишь в середине 1820-х годов. Расцвет их относится уже к «глинкинской» эпохе.

Домашнее музицирование в 20-е годы XIX столетия не ограничивается, как в XVIII веке, сферой «приятного развлечения»: подобные концерты постепенно выходят за рамки любительского исполнения несложных романсов и простеньких фортепианных пьес. В частных домах звучит теперь и хоровая, и симфоническая музыка, к исполнению камерных сочинений привлекаются профессиональные артисты и одаренные «дилетанты», по существу стоящие на столь же высоком уровне. Иными словами, домашнее музицирование постепенно приобретает профессиональный характер, а грань между «салонными» и публичными концертами стирается.

В Петербурге наиболее крупными салонами, в которых постоянно звучала музыка, были салоны президента Академии художеств А. Н. Оленина, Г. Р. Державина, А. С. Шишкова, графа А. С. Хвостова, барона Ф. А. Раля, директора Придворной капеллы Ф. П. Львова, П. И. Юшкова. Музыкальные вечера проводил в своих домах поэт В. А. Жуковский, на его знаменитых «субботах» бывали А. С. Пушкин, А. А. Плещеев, П. А. Вяземский, В. Ф. Одоевский и многие другие. В Москве с 1805 года славился салон Всеволожских, где регулярно устраивались квартетные вечера, звучала камерная инструментальная музыка.

Образование первого и по существу крупнейшего собственно музыкального салона относится к 1816 году. Это салон графов

Виельгорских, существовавший в их имении Луизино, а затем в Москве. Организатором его был Мих. Ю. Виельгорский, известный композитор. В концертах у Виельгорских принимали участие любители из среды местного дворянства и крепостные музыканты. Постоянно получая нотную литературу из-за границы, Виельгорский в отдельных случаях имел возможность исполнять новые произведения еще до того, как они звучали в столицах. Так, например, именно в Луизино были в 1822—1823 годах исполнены шесть симфоний Бетховена (см.: 133, 378).

С 1823 года салон Виельгорских становится важнейшим музыкальным центром Москвы. На музыкальных вечерах здесь постоянно бывал В. Ф. Одоевский, неоднократно отмечавший эти концерты в своих статьях: «...Нигде не слышим мы такой музыки, как в доме гр. Виельгорского: если бы все концерты походило на концерты, там происходящие, тогда бы самые жестокие нелюбители музыки перестали бы жаловаться на многочисленность концертов; памятно это утро: тогда любезного гостя Ромберга угощали его собственной симфонию; за нею следовали хор из Мегюля, концерт, играный Фильдом, fuga Моцарта, концерт Шпора, играный Семеновым, увертюра из Вольного стрелка и Эврианты Вебера, сыгранные одна за другой для сравнения, симфония гр. Виельгорского и проч. Выписываю сии названия, чтобы показать все богатство и разнообразие сего концерта. Прибавьте к сему исполнение со всею музыкальною роскошью, определенное, соразмерное число инструментов, оркестр, расположенный уступами — в удобнейшем порядке, собрание людей с истинною страстию к искусствам — и вы получите весьма слабое понятие о сем концерте» (148, 100).

В 1824 году состоялся музыкальный вечер в доме А. И. Кологривова, где перед публикой выступили члены семьи хозяина дома, любители и приглашенные музыканты-профессионалы. В концерте исполнялись скрипичные вариации Лафона, квартет Майседера и квинтет Мейнгарда (партию виолончели блистательно сыграл Матв. Ю. Виельгорский).

Среди петербургских концертов этого времени особого внимания заслуживает концерт, происходивший 25 марта 1821 года в доме Г. Р. Державина при участии известных музыкантов-любителей из среды столичной аристократии — скрипача А. Ф. Львова, виолончелиста князя Н. Б. Голицына, композитора А. И. Лизогуба и других. Журналы откликнулись на этот концерт обширными рецензиями<sup>54</sup>. В концерте были исполнены: увертюра Моцарта к опере «Дон-Жуан» (дирижировал известный композитор Маурер), концерт Шпора для скрипки (солировал А. Ф. Львов), арии Фаринелли и Портогалло (Португала) (пела Р. М. Бландова), фортепианный концерт Дюссека (играли Е. С. Уварова и А. П. Титова). В заключение концерта силами всех участников исполнялся

<sup>54</sup> Об этом концерте см.: «Отечественные записки», 1821, ч. 6, № 12, с. 99—103; «Сын отечества», 1821, ч. 68, № 14, с. 339—341.

финал первой части оратории Гайдна «Сотворение мира», в котором солировали Е. Н. Львова, А. М. Дубенский, А. Ф. Скалон, испанский консул Г. Зеа-де-Бермудец и Н. П. Жуков. В выступлении участвовал хор певчих, принадлежавший А. М. Дубенскому, и оркестры В. А. Всеволожского и П. И. Юшкова.

В 1820-х годах «музыкальные утра» постоянно устраивала знаменитая польская пианистка М. Шимановская. В этих концертах участвовал и молодой М. И. Глинка, чья слава замечательного пианиста и композитора прочно утвердилась в Петербурге.

В это же время в Москве процветал знаменитый литературно-музыкальный салон покровительницы искусств, «царицы муз и красоты», княгини З. А. Волконской. С 1824 по 1829 год в ее доме постоянно происходили литературные чтения, концерты и даже исполнения итальянских опер. Салон Волконской посещали крупнейшие поэты России — Пушкин, Дельвиг, Веневитинов, Баратынский, Языков, Козлов, постоянно выступал у нее Мицкевич. Друг Пушкина П. А. Вяземский писал: «Дом ее был как волшебный замок музыкальной феи: ногою ступишь на порог — раздаются созвучия; до чего ни дотронешься — тысяча слов гармонически откликнутся. Там стены пели, там мысли, чувства, разговоры, движения — все было пение» (цит. по: 10, 175). Сама хозяйка дома обладала незаурядным музыкальным дарованием. Превосходная певица с редким по красоте контральто, она не чуждалась и композиторского творчества, писала кантаты, романсы и даже делала попытки сочинить оперу. В ее салоне выступали многие известные музыканты, среди них постоянным посетителем был композитор и пианист И. И. Геништа, посвятивший прекрасной хозяйке дома немало романсов, в том числе большую сольную кантату «Погасло дневное светило» на слова Пушкина, исполненную в присутствии поэта. В дальнейшем, во второй половине 1820-х годов, дом Волконской не переставал быть одним из важнейших центров культурно-художественной жизни Москвы.

Но в целом музыкальная жизнь описываемого периода постепенно становилась все разнообразнее, выходя далеко за рамки частных салонов. Во всех крупных городах России достаточно широко развернулась исполнительская практика в учебных заведениях — университетах, институтах, лицеях и пансионах. Примером могут служить не только крупнейшие университеты Москвы и Петербурга, но и Харьковский университет, в котором существовали музыкальные классы под руководством магистра Витковского. Крупными музыкальными центрами становятся Одесса и Киев — в этих городах заметно расширялась и крепла концертная жизнь; любители музыки знакомились с творчеством Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена, с новыми, еще не известными до той поры, композиторами России и Западной Европы. И как бы ни были значительны отдельные явления музыкальной жизни истекших двух десятилетий, но именно декабристская пора двадцатых годов дала в это время особенно заметный прогресс исполнительства, особенно сложную и яркую картину исканий — от чисто внешних, по-

верхностных увлечений модной виртуозной музыкой до глубокого освоения классического наследия, до постижения баховской полифонии или бетховенского симфонизма.

Не менее важной становится общая тенденция постоянных контактов между профессиональными и любительскими кругами, порождавших ту атмосферу «нейстового музицирования», о которой писал в своих «Записках» М. И. Глинка. Нельзя не напомнить, что именно в этой «дилетантской» среде формировалось творчество и исполнительское дарование самого Глинки и его современников Алябьева, Верстовского, Даргомыжского. По верному определению Асафьева, в этот период «так называемая салонная музыка и музыка домашняя в лучших своих страницах легко и часто выходили за узкие свои пределы и перемещались в концертный зал» (15, 210).

Ярким свидетельством этого процесса может служить памятный в истории русской музыкальной культуры благотворительный концерт, устроенный в Москве силами любителей музыки в пользу пострадавших от наводнения петербургских жителей. Он состоялся 7 декабря 1824 года в зале Благородного собрания и получил широкое освещение в печати. Благородная общественная цель как бы соединилась здесь с лучшими просветительскими задачами русского музыкального искусства. Высокий профессионализм исполнения, отличный вкус в выборе репертуара — все это явно продемонстрировало те просветительские тенденции, какими была отмечена концертная жизнь России преддекабристской поры. Программа концерта была разнообразна и обширна. Столь же обширной была и вся «исполнительская группа», в которой наряду с рядовыми любителями выступали такие одаренные музыканты, как Алябьев, Верстовский, братья Виельгорские и З. Волконская. Первое отделение концерта открылось увертюрой Моцарта к опере «Волшебная флейта». Затем была исполнена кантата «Песнь пилигримов» С. Нейкома, в которой участвовали: княгиня З. А. Волконская, княгиня А. И. Трубецкая, графы Михаил и Матвей Виельгорские, А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, Н. П. Геденова, Ф. И. Бартенева, К. А. Рахманова, А. К. Шотен, граф и графиня Риччи; аккомпанировали на двух арфах Е. С. Уварова (сестра декабриста М. С. Лунина) и композитор Девитте. Та же Е. С. Уварова играла виртуозное рондо с хором Штейбельта под названием «Вакханалия», известный в музыкальных кругах певец-любитель граф Риччи исполнял арию из «Свадьбы Фигаро» Моцарта. «С неподражаемым искусством» исполнил Девитте концерт Бокса, а в заключении супруги Риччи и братья Виельгорские пропели квартет с хором из оперы Россини «Семирамида».

Во второй части этого большого концерта прозвучали увертюра Вебера к «Фрейшютцу» и квартет из оперы «Дева озера» Россини, концерт Гуммеля, вокальный дуэт Гульельми. Общий восторг вызвали выступления Матв. Виельгорского, исполнявшего на виолончели полонез Ромберга, и З. Волконской, выступившей с труднейшей арией из «Танкреды» Россини. Последним сольным номе-



ром был концерт Мошелеса, сыгранный пианисткой Е. П. Озеровой, а вслед за ним прозвучал хор из «Фрейшютца», в котором участвовали Виельгорские, Алябьев, Верстовский и все выступившие ранее артисты. Огромный оркестр, участвовавший в этом концерте, составили музыканты из собственных «капельий», принадлежавших Апраксину и Теплову. «Партитурю всего пения с оркестром управлял Морини», оркестром дирижировал капельмейстер московского театра Ф. Шольц<sup>55</sup>.

Разумеется, этот блестящий и в своем роде «исторический» концерт был лишь одним из проявлений русского исполнительства 1820-х годов. Однако многие черты связывают это музыкальное событие со всей эстетикой знаменательного предглинкинского времени: это и несомненный интерес к классике (Моцарт), это и возрастающая тяга к романтическому искусству (Вебер), это и овладение виртуозностью (Мошелес, Гуммель), это и самое важное явление — утверждение русской национальной исполнительской школы.

Период 1820-х годов не случайно всегда привлекал внимание историков русского исполнительского искусства, среди которых назовем А. Д. Алексева, А. А. Николаева, В. И. Музалевского, В. А. Натансона. Именно в это время закладывались основы национального исполнительского стиля и подготавливался будущий его расцвет. Ограниченная в начале XIX века достаточно узкими рамками, концертная жизнь России постепенно охватывает все более широкие сферы — не только жанры романсовой и оперной музыки, наиболее популярные в XVIII веке, но и область инструментальной, камерной и симфонической музыки. Полный расцвет этой широкой отрасли русского музыкального искусства наступил значительно позже. Но самый процесс обогащения жанровой сферы и прочного утверждения профессиональных традиций бесспорно служил залогом большого будущего национальной исполнительской культуры XIX столетия.

---

<sup>55</sup> «Московские ведомости», 1824, 13 декабря, с. 3370—3371.

Первая четверть XIX века — время необычайной активности художественной мысли, когда вопросы литературы и искусства занимали большую часть образованного русского общества. Многие актуальные проблемы современности осмысливались тогда через искусство, ставшее своеобразным фокусом преломления различных идеологических направлений. Это порождало необходимость создания литературно-художественной критики, основанной на определенной эстетической системе, имеющей четкие критерии и принципы.

Русская художественная критика начала XIX века в процессе своего формирования носила синкретический характер, проблемы литературы, театра и «изящных искусств» еще не дифференцировались. В центре находились общезстетические вопросы: осознание самобытности русской культуры, поиски национального языка, стиля, форм. В качестве критиков выступали поэты, драматурги, многочисленные «просвещенные дилетанты» — общественные деятели, издатели журналов, литераторы, любители («аматеры»), живо откликавшиеся на многообразные явления культурной жизни, совмещая различные области критической работы.

В общем потоке развития литературно-художественной критики, постепенно завоевывая место в печати и нащупывая круг своих проблем, формировалась и развивалась музыкально-критическая мысль.

Первое 25-летие XIX века можно назвать периодом рождения русской музыкальной критики, которой нужно было пройти сложный процесс самоопределения, отделения от критики литературной и театральной. Происходила интенсивная «черновая» работа, подготавливавшая почву для крупнейших явлений классического периода: осознавались и отделялись собственно музыкальные интересы, ставились и разрабатывались актуальные проблемы музыкальной эстетики, формировались профессиональные кадры музыкальных критиков. Лучшие достижения музыкальной мысли этого «подготовительного» периода связаны с первыми выступлениями в печати выдающихся музыкально-общественных деятелей — будущего основоположника научного музыкознания в России В. Ф. Одоевского и известного музыкального писателя А. Д. Улыбышева.

Предпосылки возникновения профессиональной музыкальной критики были заложены в XVIII столетии. Наряду с отдельными специальными работами о музыке, которых тогда было еще немного<sup>1</sup>, суждения о музыкальном искусстве широко представлены в периодических изданиях — журналах, издававшихся выдающимися деятелями русского Просвещения А. П. Сумароковым, М. М. Херасковым, М. Д. Чулковым, Ф. А. Эминым, Н. И. Новиковым, И. А. Крыловым, Н. М. Карамзиным. Различные типы журналов в присущей им манере касались разнообразных сторон русской музыкальной жизни.

Серьезные издания академического типа содержат статьи отвлеченно-теоретического характера, толкующие о природе музыкального искусства, его воздействии на человека и рассматривающие музыку в системе научных знаний<sup>2</sup>. Общие вопросы музыкальной теории и эстетики разрабатываются здесь на основе теории подражания и учения об аффектах, свойственных классицизму. Для них характерно обращение к античным системам, мифологическим именам, легендам о чудодейственной силе музыки, способной исцелять от болезней и укрощать человеческие страсти и стихии природы.

В конце 1760-х — начале 1770-х годов рассуждения о музыке проникают в русские сатирические издания. Сюжеты, связанные с музыкой, становятся одним из действенных средств социальной сатиры в обличении поверхностного воспитания русского дворянства, истинной крепостнической сущности меценатов — владельцев домашних театров, а также в раскрытии социального положения русских музыкантов.

В 1770-х годах, с рождением жанра русской комической оперы пробуждается и критическая мысль об опере как таковой и о правомерности нового направления в русском оперном театре<sup>3</sup>. Наиболее значительными были выступления И. А. Крылова и П. А. Плавильщикова в сатирических журналах конца 1780-х — начала 1790-х годов<sup>4</sup>.

В 1790-х годах, начиная с издания «Московского журнала» Н. М. Карамзина (1791), в русской периодике появляются регу-

<sup>1</sup> Назовем «Известия о музыке в России» Якоба Штелина (1770), трактаты Е. Булгариса «О действии и пользе музыки» (1772) и И. Х. Гинрихса «Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки» (1796), «Проект об опечатании древнего российского кроукового пения» неизвестного автора, трактат Н. А. Львова «О русском народном пении» (1790).

<sup>2</sup> Например: Я. Штелин, «Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера» («Примечания на Ведомости», 1738, ч. 17—49, 27 февраля—19 июня); «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческого» («Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», 1756, июль); «Фредерика Палмквиста история о мусике» (там же, 1760, апрель); «О музыке» («Поденщина», 1769, 24 марта); «О происхождении, свойстве и целях музыки» («Чтения для вкуса, разума и чувствований», 1791, ч. 4, с. 283).

<sup>3</sup> Широко известен отзыв о комической опере М. Попова «Анюта» Н. И. Новикова («С.-Петербургские ученые ведомости», 1777, № 2, с. 61—64).

<sup>4</sup> См. журналы «Утра» (1782), «Почта духов» (1789), «Зритель» (1792).

лярные сообщения об оперных постановках в Европе. В эти же годы Карамзин начал публиковать «Письма русского путешественника», содержащие его впечатления о событиях европейской музыкальной жизни, которые комментируются автором с высокой степенью зрелости музыкально-критической мысли<sup>5</sup>.

Вслед за «Московским журналом» сообщения о музыкальной жизни за рубежом стал публиковать журнал «Магазин аглинских, французских и немецких новых мод». Так постепенно зарождается музыкальная хроника, а вместе с ней формируется и жанр рецензии. В 1790-х годах в русскую прессу проникают также статьи, содержащие сведения о зарубежных композиторах<sup>6</sup>.

Одной из важнейших тем в публицистических выступлениях русских просветителей конца XVIII века был вопрос о самобытности русской национальной культуры. В тесной связи с этой проблемой начинается изучение русской народной песни, развиваются взгляды на песню как выразительницу духовного склада народа.

Хрестоматийным стало выражение А. Н. Радищева о «голосах русских народных песен» как «образовании души» русского народа (172, 229). Первым серьезным исследованием русского музыкального фольклора явилось предисловие Н. А. Львова к его «Собранию народных русских песен» (1790). Одновременно пробуждается интерес к инациональному фольклору: сведения о музыке народов, населяющих Россию, содержатся, например, в капитальном труде И. Г. Георги (46); о национальной музыке «экзотических» народов — китайской, персидской, турецкой — сообщается в многочисленных журнальных заметках этого времени (см.: 117, 294—295).

В конце XVIII века появляются и первые исследования древнерусской музыки. К ним относятся «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российской церкви» (1799) Е. Болховитинова и «Проект об отпечатании древнего российского крюкового пения» неизвестного автора (1800-е годы). Последний документ является одним из наиболее интересных памятников русской музыкальной мысли этого времени. Выражая тревогу по поводу утраты национального начала, связанной с искажением памятников древнеславянской церковной музыки, автор призывает к созданию самобытного музыкального языка на основе восстановления и изучения древнерусского пения. Истоки национальной самобытности он видит в богатстве русского языка и в традициях древнерусской музыки (164, 22).

<sup>5</sup> Характерной приметой времени является «благородная чувствительность» писателя-сентименталиста в восприятии музыкальных произведений: «Я плакал от восхищения <...> не бывал ничем столько растроган, как Генделевым Месснею. И печально, и радостно, и великолепно, и чувствительно» (97, 524—525).

<sup>6</sup> Их печатают «Словарь исторический, или Сокращенная библиотека» за 1791 и 1792 годы, а также «Карманные книжки для любителей музыки», изданные И. Д. Герстенбергом в 1795 и 1796 годах.

Итак, к концу XVIII века были намечены важнейшие направления русской музыкальной мысли начала следующего столетия. Была поставлена проблема самобытности русской музыки и в первую очередь оперы; проблема создания национального музыкального языка на основе изучения народной песни и памятников древнерусской музыки; проблема сущности музыкального искусства и его значения.

Издания сатирика-просветителя Крылова и сентименталиста Карамзина наметили главные аспекты развития художественной, в том числе музыкальной критики — публицистический и эстетический. Неразрывно связанные между собой, они различаются по своей направленности: если первый сосредоточен преимущественно на социально-общественных проблемах, то второй — на вопросах собственно художественных.

Процесс становления русской художественной критики был тесно связан с интенсивным развитием журналистики. В периодических изданиях начала XIX столетия появляется множество статей, о задачах и эстетических основах профессиональной критики, о ее значении, предмете, жанрах и принципах ведения полемики. К 1820-м годам в большинстве журналов уже имелись специальные критические разделы, в которых помещались публикации с характерными названиями — «Взгляды», «Нечто», «Критика», «Антикритика», «Письмо к издателю». Журнальная полемика нередко перерастала границы чисто литературных дебатов, борьба мнений и вкусов выливалась в борьбу различных социально-политических тенденций русского общества. С этой точки зрения можно выделить критику декабристскую, официально-охранительную и более нейтральную по своему направлению философскую критику.

Большинство периодических изданий не имело четкой ориентации. Наиболее прогрессивными были находившиеся в сфере влияния идей декабризма журналы «Сын отечества», «Невский зритель», «Соревнователь просвещения и благотворения» (Труды Вольного общества любителей российской словесности), «Московский телеграф», альманахи «Полярная звезда» Бестужева и Рылева, «Мнемозина» Кюхельбекера и Одоевского, «Русская старина» Корниловича, газета «Русский инвалид». Правительственные периодические органы в основном проводили в искусстве идеологию официальной народности в искусстве.

В условиях бурной полемики различных литературно-общественных группировок все более актуальной задачей становится осмысление современных культурных процессов.

Одной из центральных тем русских журналов первых десятилетий XIX века становится необходимость создания профессиональной критики, вооруженной научными методами анализа художественных явлений. Просвещенные деятели выступают с резким осуждением дилетантского уровня статей о музыкальном искусстве, едко высмеивают в печати поверхностные суждения о нем широкой публики. Появляются фельетоны в традициях сатиры Крылова, которые печатаются в специальных разделах, посвященных

критике отдельных пороков «общественной и частной жизни», под названием «Нравы»<sup>7</sup>.

Музыкально-сатирические зарисовки нередко имеют социально-критическую направленность. Пафосом осуждения «благородной черни»<sup>8</sup> — аристократической публики, не имеющей собственного мнения и слепо преклоняющейся перед всем иностранным, — проникнута публицистика В. Ф. Одоевского. В 1823 году в «Вестнике Европы» был опубликован его фельетон «Дни досад» — яростная сатира в духе выступлений писателей декабристского круга, высмеивающая неискренность и невежество светских меломанов: «Одни слышали, что надобно восхищаться итальянскою музыкой, — и от этого ею восхищаются; другие же потому, что хороший тон требует сих восхищений; в самом же деле большая часть из них умирает от скуки» (142, 108).

Важнейшей своей задачей Одоевский считал борьбу с поверхностными мнениями «знатоков-самозванцев» или «невежд-любителей» и воспитание серьезного отношения к музыке, «напитанного глубоким изучением искусства» и «пламенной, бескорыстной к нему страсти» (141, 87—88). Он придавал огромное значение музыкальной критике, предъявляя к ней высокие требования научной обоснованности, принципиальности и беспристрастности, беспощадно высмеивая проявления некомпетентности, невежественности в печати, в популярных изданиях, подобных «Дамскому журналу» П. Шаликова или болгаринской «Северной пчеле».

Одно из наиболее ранних известных нам выступлений, выдвигающих критерий профессионализма в музыкальной критике, принадлежит Густаву Гесс де Кальве<sup>9</sup>, опубликовавшему в 1819 году полемически заостренную статью «О театре». Резко обрушиваясь на благодушный дилетантизм одного из издателей харьковского журнала «Украинский вестник» Е. М. Филомафитского, выступавшего с критическими обзорами, Гесс де Кальве утверждал, что право на суждение о музыкальном произведении имеет только образованный музыкант<sup>10</sup>. Филомафитский, твердо убежденный в правоте своего взгляда на искусство, выступил с возражением<sup>11</sup>. В результате в русской периодической печати возникла первая,

<sup>7</sup> Примечателен, например, фельетон М. Н. Загоскина «Знатоки, или История одного дня», в котором обличается снобизм светских меломанов, невежественно и категорично судящих об игре пианистов Штейбельта и Филда («Северный наблюдатель», 1817, ч. 1, № 2, с. 41—46).

<sup>8</sup> Выражение Одоевского, неоднократно применявшееся им в сатирических описаниях светских нравов.

<sup>9</sup> Густав Густавович Гесс де Кальве — пианист, композитор, дирижер, организатор концертов; доктор философии при этико-политическом факультете Харьковского университета; член-корреспондент Вольного общества любителей российской словесности; минералог, старший член горного правления Луганского литейного завода; автор книг «Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве...» (Харьков, 1818) и «Лечение болезней посредством музыки» (М., 1862).

<sup>10</sup> «Не всякая музыка хороша потому только, что неопытное ухо ее одобряет <...> пред знатоком только ошибки не скрываются» (49, 330).

<sup>11</sup> «„Странное даже дело; что в наш век... вводят в музыку какую-то мудреность, подобную немецкой философии...» (209, 100).

хотя и непродолжительная полемика собственно о музыкальной критике.

Согласно требованиям классицистской эстетики, мерилом прекрасного является некий «общий вкус». Многие критики начала XIX века, наполняя конкретно-социальным значением эту отвлеченную категорию, проповедовали невозможность для истинного художника угождения «общему вкусу» публики, с негодованием писали об отсутствии подлинного профессионализма, необходимых знаний, оригинальных идей и истинного чувства у композиторов. Критика убеждала, что композиторами должно управлять не тщеславие, а глубокая ответственность перед публикой, поскольку они призваны воспитывать ее вкусы и, «образовывая души», влиять на нравственный облик эпохи<sup>12</sup>. Острой критике подвергались бессодержательная развлекательность, поверхностное и бездумное использование отдельных «модных» приемов<sup>13</sup>. Гесс де Кальве возмущался «худым вкусом» не только благородных меломанов, но и модных виртуозов, популярных у светской публики, которую он, как и Одоевский, презрительно именовал «чернью» (50, 218, 219). Прогрессивная критика все более настойчиво проводит мысль о том, что о музыке «нельзя судить без предварительного, особенного занятия и знания» (140, 103). К концу 1820-х годов это положение становится не только признанным, но входит в моду и проникает даже в пресловутый «Дамский журнал»<sup>14</sup>, что свидетельствует о подъеме уровня общественных музыкальных вкусов.

Авторы критических очерков начинают задумываться о создании научных методов анализа музыкальных произведений. «Самое большое наслаждение после того, которое дается нам самим замечательным произведением искусства, — это, без сомнения, возможность дать себе отчет в том, что именно нас так пленило <...> в исследовании причин...» — писал А. Д. Улыбышев (205, 314). Для этого необходимы глубокие познания в области теории музыки и относительная независимость от господствующего «общего мнения». К исходу первой четверти XIX века критика приходит к осознанию необходимости развития музыкальной науки.

Начало XIX столетия характеризуется не только формированием профессиональной критики, но и зарождением романтических

<sup>12</sup> «...Один наврет водевиль, другой приврет музыку; и вот выставлены на афише два имени, которые так и глядят в потомство! <...> А нашим господам композитёрам мы скажем: „Милостивые государи! Если вы имеете склонность к музыке, то благоволите узнать, что <...> музыка имеет свои правила и требует изучения, как и всякая другая отрасль познаний человеческих!“ (206, 548—550).

<sup>13</sup> «Ключ с 6-ю бемолями, мера в  $\frac{9}{8}$  и низкие ноты для духовых инструментов не произведут ни мелодии, ни гармонии, если у вас нет мыслей. <...> Духовые инструменты... кричали как дикие утки. А для чего? для того, что в знаменитой увертюре Волшебного стрелка гобой и кларнеты играют низким тоном, что и производит эффект!» (206, 550).

<sup>14</sup> См., например, статью «Разговор о музыке» А. Тирольского («Дамский журнал», 1828, ч. 22, № 7, с. 23—28).

тенденций внутри нее. Будучи тесно связанной с философией и эстетикой в общей теории искусств, литературно-художественная критика становится действенным проводником веяний романтизма в России. Постепенное утверждение романтических взглядов на искусство выдвигает музыку на видное место в эстетических теориях. В связи с этим представляется целесообразным кратко охарактеризовать основные направления эстетической мысли в России первой четверти XIX века.

В целом этими направлениями являются классицизм и романтизм, существовавшие и развивавшиеся в непрестанной полемике друг с другом. При этом следует различать сторонников просветительского классицизма, опиравшихся на традиции выдающихся мыслителей русского Просвещения конца XVIII века, и сторонников официальной охранительной идеологии, отстаивавших классицизм в его теоретически обветшалом, придворно-гедонистическом варианте. Лидерами этих противоположных по своим идейным устремлениям группировок в 1810-х годах были, с одной стороны, А. Ф. Мерзляков, с другой — А. С. Шишков<sup>15</sup>. Однако в начале 1820-х годов эстетические взгляды некоторых «классицистов» под воздействием новой — романтической — эстетики становятся по существу эклектичными. Такая непоследовательность позиции была характерна для многих критиков той поры, в том числе и для Мерзлякова.

Романтизм также был внутренне неоднороден и объединял в себе несколько течений. Ранний романтизм Жуковского и Батюшкова не имел четкой теоретической программы, но ярко проявился в их поэтическом творчестве, оказавшем несомненное плодотворное влияние на развитие отечественного искусства, в том числе и музыкального. Важная роль в разработке проблем эстетики и художественной критики принадлежит представителям русского философского романтизма во главе с В. Одоевским и Д. Веневитиновым.

Со второй половины 1810-х годов центральное значение в общественно-политической и культурной жизни России приобретает декабристская критика. В сфере влияния декабристов находились Общество любителей русской словесности (полулегальный филиал Союза благоденствия), литературные общества «Арзамас», «Зеленая лампа», наиболее прогрессивные периодические издания. Значение идеологии декабризма и их критики для развития отечественной литературы и искусства трудно переоценить.

Эстетическая программа декабристов, формировавшаяся в трудах А. А. Бестужева, К. Ф. Рыльева, В. К. Кюхельбекера и близких к ним литераторов П. А. Вяземского, А. Д. Улыбышева, О. М. Сомова, не является в строгом смысле ни классицистской, ни ро-

---

<sup>15</sup> А. Ф. Мерзляков — поэт, переводчик, крупнейший критик и теоретик искусства, профессор кафедры русского красноречия и поэзии Московского университета, член многих литературных обществ. А. С. Шишков — глава эпитонского направления арханстов, основатель «Беседы любителей русского слова».



мантической. Романтики в политике и в собственной жизни, они в своем творчестве оставались во многом рационалистами. Ставя во главу угла гражданственность, высокую идейность искусства, они являлись прямыми наследниками русского Просвещения и в то же время развивали исторически прогрессивные положения эстетики романтизма. Сознательное стремление преодолеть ограниченность обеих школ ярче всех выразил Рылеев: «На самом деле нет ни классической, ни романтической поэзии, а была, есть и будет одна истинная, самобытная поэзия, которой правила всегда были и будут одни и те же» (182, 586). Эта истинная поэзия «различается только по существу и формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степени просвещения и местностью той страны, где она появлялась» (182, 588).

Подобные взгляды вели русскую эстетику к концепции критического реализма. Реалистическая эстетика, элементы которой проявляются уже в 1820-х и 1830-х годах в выступлениях декабристов, Н. И. Надеждина, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. В. Станкевича и, наконец, В. Г. Белинского, формировалась в атмосфере бурной полемики «классицистов» и «романтиков».

Воздействие господствующих эстетических воззрений на развитие мысли о музыке закономерно и многогранно. В рассматриваемый период особую роль в формировании музыкальной критики и эстетики сыграли представители русского философского романтизма. Основание этому направлению положила группа молодых воспитанников Московского университета — «архивных юношей», образовавших в 1823 году «Общество любомудрия», — Д. В. Веневитинов, В. Ф. Одоевский, А. И. Кошелев, И. В. Киреевский. К ним примыкали А. И. Галич, Н. А. Мельгунов, С. П. Шевырев, М. П. Погодин.

«Любомудры» стремились поставить художественную критику на прочный научный фундамент, основать ее, по выражению Веневитинова, «на мысли определенной» (33, 198). Требованием сделать критику доказательной, системной, имеющей четкие исходные принципы, проникнуты многие выступления Одоевского, стремившегося к созданию универсальной теории искусства, которая могла бы все его явления объяснить с единой точки зрения. Несмотря на существенные принципиальные расхождения с декабристами по ряду вопросов, деятели этого направления во многих отношениях были близки к ним — например, в понимании задач современного им русского искусства, в просветительской направленности своей деятельности, в отстаивании активной жизненной позиции каждого просвещенного члена общества<sup>16</sup>. Связь «любомудров» с декаб-

<sup>16</sup> «...Обязанность каждого человека по мере сил своих и своих способностей содействовать благу общему в том круге, который ему предназначен судьбою, — обязанность каждого мыслящего гражданина определенно действовать для пользы народа, которому он принадлежит», — писал в 1824 году Веневитинов (33, 609—610).

ризмом наглядно проявляется в сотрудничестве Одоевского и Кюхельбекера, совместно издававших альманах «Мнемозина» (1824—1825).

Философы-романтики, стремясь создать единую теорию искусства, важное место в ней отводили музыке. Именно из их среды вышли первые профессиональные музыкальные критики — Одоевский, Мельгунов, Боткин, Неверов.

В начале XIX века, в связи с общим ходом развития эстетической мысли, изменяются представления о соотношении различных видов искусства, формулируются эстетические категории, вырабатываются научные критерии оценки произведений<sup>17</sup>.

Классицисты, рассматривая музыку в ряду искусств, отводили ей место после поэзии, считавшейся в эпоху рационализма сильнейшей по силе воздействия на человека. Музыка понималась как подражание звукам природы, благородное развлечение, имеющее, однако, великую силу нравственного влияния.

Более глубокую трактовку музыкального искусства дали русские просветители, почитавшие его уже наравне с поэзией<sup>18</sup>. А. Н. Радищев отвергал концепцию происхождения музыки вследствие подражания звукам «живой природы» и утверждал, что она есть «звук, с мыслию сопряженный», проникающий «прямо в душу» (171, 201). Выдающийся мыслитель русского Просвещения неоднократно обращался к музыке и в литературных произведениях, и в философских трактатах, считая музыкальную гармонию — «благогласие» — самым полным воплощением эстетической гармонии как диалектического соответствия «неправильных вещей».

В начале XIX века характерным становится сочетание рационального и чувствительного элементов в понимании музыкального искусства, ярко проявившееся, например, в «Теории музыки» Г. Гесс де Кальве.

Уже в 1800-х годах в русских журналах появляются переводные — преимущественно с немецкого — статьи, в которых дается чисто романтическое определение музыкального искусства. «Музыка всегда есть отголосок другого мира, мира волшебного, которого мы ни точно понять, ни чувствовать не можем», — говорится в заметке «Об опере», напечатанной в «Северном вестнике» в 1805 году (139, 20). В разнообразных аллегорических диалогах — распространенной форме эстетических рассуждений той поры — музыка и поэзия вступают в спор о приоритете в мире «изящного»<sup>19</sup>, который романтики в конечном итоге разрешают в пользу музыки.

<sup>17</sup> См. эстетические трактаты А. Ф. Мерзлякова, П. Е. Георгиевского, В. М. Перовщикова, И. П. Войцеховича, А. П. Гевлича, Т. О. Рогова, П. А. Навикова, В. И. Григоревича, Л. Г. Якоба, В. Ф. Одоевского, А. И. Галича, И. Я. Кронеберга.

<sup>18</sup> «Музыка и словесность суть две сестры родные», — писал Плавильщиков (156, 220).

<sup>19</sup> См., например: «Разговор между богами (о том, что более действует на душу: живопись или музыка?)». — «Вестник Европы», 1811, ч. 57, № 11, с. 165—183; Степанов А. Поэзия и музыка. — «Труды Общества любителей российской словесности», 1812, ч. 2, с. 59—69.

Проблема соотношения музыки и поэзии приобретает особое значение в эпоху романтизма в связи с культом духовного начала, высшим воплощением которого провозглашается музыкальное искусство, разработкой идеи синтеза искусств, расцветом вокальных жанров.

Музыка представляется романтикам внутренним языком души человеческой, который один способен выразить «неизъяснимое», «непостижимое», приобретающее первостепенную роль в процессе художественно-интуитивного постижения мира. Романтическая концепция музыкального искусства последовательно излагается в статье неизвестного автора «О новейшей музыке», напечатанной в 1820 году в журнале «Невский зритель». В ней утверждается, что сила воздействия музыки обусловлена ее способностью «возбуждать в нас ощущения непостижимые, заключающиеся вне пределов умственного мира». Это единственное искусство, которое имеет характер «чистый романтический», так как музыка «не имеет никакой связи с существующим, но стремится к неизвестному, тому, что заключается в одном предчувствии человека» (153, 98). Если музыка «древних» была «рабою поэзии», то современная музыка «есть самодержавное, могучее искусство, которого область неизмерима». Существом музыки романтического характера является то, что она «независимо от поэзии и человеческого голоса может столь же сильно действовать на наше чувство посредством одних инструментов... чистая инструментальная музыка, не встречая никаких препон своему полету, как бы волшебною силою мгновенно увлекает нас в области беспредельного, таинственного царства фантазии. Там нет ничего вещественного, определительного...» (153, 102).

Подобные взгляды на роль инструментальной музыки были свойственны молодому Одоевскому. Наиболее ранним из его известных философско-эстетических трудов является трактат «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке», который создавался в течение 1823—1825 годов. Трактат, сохранившийся в настоящее время лишь в набросках, в свое время был весьма передовым явлением, так как популяризировал прогрессивное для своего времени учение Шеллинга, ставил и пытался разрешить актуальные задачи эстетики и, наконец, закладывал основы музыковедения в России. Убеденный, что в основе многообразных явлений искусства, природы, человеческого бытия непременно должна лежать некая единая централизующая идея, Одоевский стремится к выявлению всевозможных аналогий, которые должны подтвердить это внутреннее единство. В поисках всеобщей системности он намечает оригинальную классификацию музыкальных жанров. Чисто инструментальная музыка — камерная и симфоническая — занимает в ней место подобное тому, которое имеет сама музыка в системе искусств: это внутренняя «идеальная сфера», «музыка музыки». Вокальная музыка, призванная раскрывать содержание поэтического текста, именуется «живописью музыки». «Музыкой по преимуществу» объявляется опера, объединяющая в

себе различные виды искусств под главенством музыки<sup>20</sup>. В этом раннем трактате Одоевский, следуя за Шеллингом, отдает еще первенство в области «изящного» поэзии, в которой «разительность разнообразного мгновения живописи соединяется с глубоким, последовательным, постоянным действием музыки», вследствие чего она «произведет величайшее действие» (149, 159). Но уже к началу 1830-х годов Одоевский приходит к признанию музыки высшим родом искусства.

Романтическая критика, полемизируя с классицистской концепцией подражания, абсолютизировала выразительную сторону музыки и считала звукоподражание «мелочным» и «унизительным» для самого духовного из всех искусств. Утверждая, что истинное музыкальное произведение должно быть одухотворено глубоким внутренним содержанием, романтики развивают представление о природе музыкального искусства в направлении, предсказанном великим русским просветителем А. Н. Радищевым. «Высшая степень совершенства» в искусстве, по мнению Одоевского, достигается тогда, когда «поэзия сливается с философией» (149, 161).

В 1820-х годах появляются первые музыкально-критические выступления А. Д. Улыбышева<sup>21</sup>, которому также было присуще романтическое восприятие музыкального искусства. В своей известной социально-политической утопии «Сон» (1819) он провозглашает музыку искусством идеального общества будущего, которое «заставляет предчувствовать то, чего ни одно наречие не может выразить и даже воображение не умеет создать» (204, 289). Статьи об опере Вебера «Фрейшютц» (1825) развивают романтическую концепцию музыкального искусства, которое не имеет «никакой связи с нашим нынешним существованием» и выражает «на языке, не передаваемом словами, все самое таинственное и наименее поддающееся определению, что заключено в человеческом сердце» (205, 320).

Важнейшим достижением русской критики начала XIX века является разработка проблемы народности в литературе и искусстве. Интерес к национальному фольклору, старинным преданиям, древности охватывал в ту пору людей различных вкусов и убеждений: достаточно вспомнить различную идеологическую направленность Вольного общества любителей российской словесности и Беседы любителей русского слова. Одним из результатов патри-

---

<sup>20</sup> «В музыке... три отдела: 1. *Музыку музыки* составляет камеральная музыка, в коей содержатся в безразличии три музыкальные явления, повторяющиеся во всех трех отделах. Сии явления: а. канон, б. fuga и совокупность их — с. соната или симфония. 2. *Живопись музыки* составляет песнь-кантата, в ней также 3 раздела: а. песнь лирическая — гимн; б. песнь эпическая — баллада; совокупность — с. народная песнь. 3. *Поэзия музыки*, или сценическая музыка, — есть музыка по преимуществу, или опера» (149, 159).

<sup>21</sup> А. Д. Улыбышев (1794—1858) — музыкальный критик, литератор, публицист, с 1819 года член близкого к декабристскому Союзу благоденствия литературного общества «Зеленая лампа», автор первой русской монографии о Моцарте.

отического подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года, было развитие двух противоположных тенденций в понимании народности и самобытности русской культуры, что привело к возникновению, с одной стороны, официальной народности, а с другой — гражданственного патриотизма декабристов.

Термин «народность», впервые употребленный П. А. Вяземским в 1818 году, уже в начале 1820-х годов входит в широкое применение как эстетическая категория. Передовая критика, резко выступавшая против космополитизма и эклектики в литературе и искусстве, выдвигает требование народности и самобытности как первостепенное в развитии отечественной культуры. Складывается представление о художественной культуре как выражении «духа» нации. В 1824 году Вяземский заявляет, что народность произведения искусства заключается «не в правилах, но в чувствах» (39, 150). Вслед за ним глубокое и четкое определение народности дал Д. В. Веневитинов: «Я полагаю народность не в черевичах и не в бородах... Народность отражается не в картинах, принадлежащих к какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера. Не должно смешивать понятия народности с выраженным народных обычаев» (32, 200—201).

Мысль о том, что искусство развивается всегда в национальной форме, имеет «национальную определенность», явилась центральным положением русской романтической критики. Романтики обращались к народному творчеству в связи с присущим им влечением к характерным, неповторимым явлениям, проявляющимся в разнообразных индивидуальных формах. В увлечении фольклором преломлялся свойственный им культ свободных чувств и страстей, культ природы, а также интерес к «естественным», то есть незатронутым европейской цивилизацией народам, к древней поэзии. Произведения народного творчества воспринимались ими как свободное искусство наряду с искусством доклассицистской эпохи — античным и средневековым. Народная культура была и своеобразной опорой для их идеалов, и источником новых идей. Представители консервативного направления видели в старине, патриархальности своего рода убежище от противоречий действительности. Революционные романтики, в том числе декабристы, «избрав целию возбуждать доблести сограждан подвигами предков» (20, 461), идеализировали героическое прошлое своего народа и античность, обращались к фольклору борющихся и угнетенных народов разных стран.

Проблема народности и национальной самобытности рассматривалась романтиками в свете их концепции историзма. Галич, посвятивший этой проблеме целую главу своего «Опыта науки изящного», утверждал, что формы красоты изменяются «по историческому различию гения народов, времен, лиц или по духу образования и... по различию населяемых... областей» (43, 220). Критики декабристского лагеря, рассматривая историю человечества

и его духовной культуры как процесс, осуществляющийся в форме развития отдельных народов, заключали, что художественное произведение всегда является отражением определенной стадии этого развития и соответствует как «духу времени», так и «духу народа», «духу местности».

А. Д. Улыбышев подходит с подобными критериями и к оценке музыкальных произведений. Так, во второй статье об опере Вебера «Фрейшютц» (1825) он отмечал выдержанность «локального колорита» при полном соответствии языка, характеров персонажей, нравов и «идей своего времени», которые отражаются в опере «как в хорошем зеркале» (205, 319). В другой статье, размышляя об отсутствии единодушия в оценке музыкальных произведений, он заключал, что причиной этого являются не только «личное пристрастие», но и «национальные предубеждения» в сочетании с различием степени музыкального образования народов (205, 375).

Осмысление проблемы народности в музыке происходило под воздействием литературы, драматургии, философии и эстетики и в основном в том же направлении: от увлечения внешней бытовой стороной, приметами исторического колорита — к выявлению национального характера, от освоения простых народных жанров (песня, танец) — к выработке и углублению национального музыкального языка.

Весьма прогрессивные суждения по этому вопросу содержатся уже в «Теории музыки» Г. Гесс де Кальве (1818): «Всякий народ от северного полюса до южного имеет своих стихотворцев и музыкантов; но каждый по своему вкусу, в коем виден его характер» (50, 4). Причины различия в музыкальных «вкусах» автор видит «в народном характере», в различии темпераментов (50, 48). При этом он высказывает мысль о том, что история музыки должна быть связана с историей народов, так как «характер поколений их узнается через точное наблюдение хода музыки» (50, 24). Другой член Вольного общества любителей российской словесности, А. П. Гевлич<sup>22</sup> писал: «Знатоки музыки, составившие себе идеалы народного духа, по первым звукам могут различить песни каждой страны, каждого века» (45, 343). Так в рассуждениях о русской народной песне были предвосхищены определения историзма, ставшие ныне классическими и принадлежащие Веневитинову, Шевыреву, Чаадаеву<sup>23</sup>.

Следствием исторического подхода к искусству явилось представление о народной песне как о первом проявлении творческого духа. Размышляя об этом, Гесс де Кальве писал: «Песня, по-видимому, есть первый плод раскрытия человеческого гения в поэзии

<sup>22</sup> А. П. Гевлич (1790—1861); — доктор словесности, член Вольного общества любителей российской словесности, сотрудник журнала «Соревнователь просвещения и благотворения».

<sup>23</sup> «Всякий век имеет свой отличительный характер, выражающийся во всех умственных произведениях» (33, 200); «...история поэзии есть та же история жизни человечества» (218, 517); «...история искусства — не что иное, как символическая история человечества» (215, 538).

и музыке... и древность ее есть древность самого человека» (50, 205).

Народная песня рассматривалась как непосредственное выражение «духа» нации, народного характера, психологии. «Песни, излившиеся прямо из сердца народа... суть чистые отпечатки его характера, первые, безыскусственные звуки его поэзии, в коих изображается, так сказать, вся душа его. В них наблюдатель может видеть естественное направление умственных его способностей и чистый источник коренных, врожденных его склонностей и влечений <...> Сие различие нравственных способностей, отпечатлевшееся в поэзии народных песен, еще вернее видно в их напевах», — писал А. П. Гевлич (45, 341). При этом он особо отмечал исторические песни, «сочиненные на важные эпохи нашего отечества», в которых отражаются политические «великие перевороты страны своей» (45, 343).

В первой четверти XIX века начинается постепенное формирование принципов научного подхода к фольклору — первоначально в деятельности этнографов И. Г. Георги, И. Н. Болтина и литераторов-фольклористов Н. Грамматина, Н. А. Цертелева, А. Г. Глаголева, А. М. Кубарева. Статьи и очерки о народном творчестве, обрядах, об особенностях стихосложения, отдельных жанрах народной песни заполняют многие страницы русских журналов. Возникают споры о методах записи, отбора, обработки и изучения народных песен. Постепенно утверждается мысль о необходимости совместного изучения напева и поэтического текста народных песен, выдвинутая в начале второго десятилетия XIX века А. Х. Востоковым. Это глубоко прогрессивное положение в большей степени было связано с характерным для романтиков стремлением видеть в народной песне осуществление подлинного синтеза поэзии и музыки. Попытки определить отличительные особенности русских народных песен постепенно приводят к осознанию их жанрового богатства, а позднее и к представлению о фольклоре как исторически сложившейся системе жанров.

В рассматриваемый период активно обсуждается проблема создания свода народных песен, которая представляется романтикам задачей не только национально-исторического, но и мирового значения. Характерно высказывание Гесс де Кальве: «Не напрасен остался бы труд, если бы какие-нибудь великие артисты предприняли узнать народные песни и пляски всех стран земного шара и собрать их; от того произошла бы весьма великая польза для истории музыки; и может быть, сим способом нашли бы различные следы сродства народов» (50, 68). Незвестный автор статьи, напечатанной в 1811 году в «Вестнике Европы», высказывал пожелание: «Весьма желательно, чтобы все сии остатки любезной старины были собраны, по возможности сбережены в первобытной простоте своей и приведены в хронологический порядок» (174, 52).

Резкую критику вызывает произвольное обращение составителей сборников с песенными текстами, перестают удовлетворять и

нотные записи в сборниках Трутовского и Львова. В этом отношении показательны известные слова Е. Болховитинова: «Жаль только, что Прач на вкус европейской музыки все наши старинные песни размерил на ровные такты. Сие русскому слуху нестерпимо. Наипаче в протяжных песнях...» (24, 318)

В 1820-х годах начинается бурная критика вокальных обработок русских песен в «итальянском вкусе», искажающих народную музыку, нивелирующих ее самобытность. Важнейшей задачей становится изучение особенностей русской песни и создание на этой основе подлинно национального искусства. Подобно тому, как литераторы видели источник национальной самобытности в народной поэзии, так и музыкальные критики видели дальнейший путь развития отечественной музыки в творческом претворении русской народной песни. Так, рецензент журнала «Московский телеграф» В. Ушаков прямо советует «господам композитёрам» — сочинителям модных подражательных, безликих произведений — обратиться «за мыслями» к русской народной песне<sup>24</sup>. Гесс де Кальве утверждал, что песня «суть самый главный источник музыки» (50, 68).

Среди множества разнообразных печатных откликов на события музыкальной жизни рассматриваемого периода наиболее серьезными были заметки об опере. В начале века преобладали короткие рецензии на музыкальные спектакли в русских столицах, сообщения об оперных постановках за рубежом, статьи о прибывающих иностранных труппах и гастролерах. В первом и начале второго десятилетий еще не было обстоятельных критических разборов музыкальной стороны оперы, они появляются только в 1820-х годах. Основное внимание критики было сосредоточено на литературно-драматической и исполнительской стороне, но изредка встречаются и размышления об оперно-эстетических проблемах.

В начале столетия были распространены воззрения, близкие к эстетике позднего классицизма. Они последовательно изложены, например, в трактате Г. Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии» (1811—1815). Державин рассматривает оперу как ведущий, наиболее приятный и полезный жанр «лирической поэзии», то есть мыслит ее в ряду литературных, театрально-драматических явлений. Автором оперы, ее «сочинителем» он считает поэта, который должен хорошо знать возможности «лицедея», и «уставка» музыки». Трактую оперу по канонам классицистской эстетики, Державин отводит ей великую роль в общественной жизни и в то же время придает большое значение зрелищности, «чуждестности», «великолепию» оперного спектакля. Разделяя оперу на «важную» и комическую, автор отдает предпочтение первой, где могут разрабатываться события, свойственные трагедии, — «знаменитые действия, запутанные противоборющимися страстями». В то же время

<sup>24</sup> «Не угодно ли вам заглянуть... в Собрание престопадных русских песен, изданное Прачем? Посмотрите, сколько вы там найдете простых, немудреных напевов, — но исполненных чувства и мыслей, которых напрасно будем мы доискиваться в ваших мусикийских вычурах» (206, 550).



содержанием оперы, по его мнению, могут быть не только мифологические, исторические, возвышенные, но и «чудесные», фантастические события, причем русская опера должна опираться на сюжеты «из славянского баснословия, сказок и песен древних и народных», в которых «много заимствовать можно чудесных происшествий» (72, 610).

Уже в первом десятилетии XIX века в Россию проникают романтические взгляды на оперу. Приходящие в первую очередь из Германии, новые веяния вызывают широкий интерес русской публики. Одной из первых явилась уже упоминавшаяся статья «Об опере», в которой дается трактовка самого понятия «романтического» (то есть романтического)<sup>25</sup> и новая концепция «романтической» оперы. Таковая заключается в «лирико-драматическом представлении романтических приключений... помощью стихотворства, музыки и правил театрального искусства». Ее содержание должны составлять «волшебные сказки и повести в царстве гномов... Нравы, обычаи и обряды восточных можно также употребить с пользою, не исключая отсюда и изящного в идиллиях. Введение к Шиллерову „Вильгельму Теллю“ совершенно оперное, к тому ж удобны сверх того разные явления из царства духов, например Оссиановых» (139, 24). Перечисленные предметы действительно предвосхищают основу сюжетов романтической оперы, которой в то время еще не существовало ни в Европе, ни тем более в России. Так теоретическая мысль, опережая саму действительность, создавала эстетическую базу для возникновения новых явлений в музыкальном творчестве. Автор данной романтической декларации категорически исключает из оперы историческое содержание, присутствующее в итальянской опере-серии, а также решительно отвергает оперу-буффа.

«Истинная» опера «должна не только занимать чувственность, но также возбуждать силу воображения и открывать ему свободнейшее к движению пространство». Это возможно только в драматургическом совершенном произведении при равноправном соединении музыки и поэзии, то есть лишь при осуществлении романтического идеала синтеза искусств. В заключении статьи высказано пожелание, возможно, от переводчика, «чтоб со стороны сочинителей и театра более, нежели доселе, приложено было старания к улучшению и усовершенствованию опер», чему может способствовать использование «романтических народных песен» (139, 27). Итак, романтическая опера должна быть лирико-драматической, содержать характерные и чудесные явления, опираться на народную песню и на тесный союз музыки и поэзии.

Романтические воззрения на оперу постепенно усваиваются русскими критиками, сочетаясь с рационалистическими взглядами, унаследованными от века Просвещения. Такова, например, позиция Гесс де Кальве, посвятившего опере специальную главу своей

---

<sup>25</sup> «Оно находится в нас, в мире наших чувств, в нашем веровании, во внутреннем нашем рассматривании...» (139, 20).

«Теории музыки». Его взгляды и литературный стиль во многом приближаются к публицистике критиков декабристского лагеря. Гесс де Кальве считал оперу важнейшим жанром музыкального искусства: «Что для литературы драматургия и для живописи историческая часть, то для музыки опера» (50, 120). Автором оперы является композитор, который должен «иметь все музыкальные познания и притом быть эстетиком; он должен в точности знать дух пьесы, характер лиц, чувствования и источник, из которого они проистекают... век, нацию; одним словом, все обстоятельства, чтобы чрез то помогать стихотворцу» (150, 121). Главным стержнем оперы должна быть «музыкальная драматургия», развивающаяся на основе тесного союза музыки и текста, так как настоящая опера «как со стороны стихотворца, так и музыкального сочинителя должна быть сочинена по всем правилам драматургии» (150, 149). Подробно рассматривая оперные формы, Гесс де Кальве определяет драматургическую роль каждой из них и подвергает критике некоторые условности и несоответствие музыки и действия, свойственные, в частности, итальянской опере. Так, «ария ди бравура», преследующая «побочную» цель — демонстрацию вокального мастерства певца, — непременно включается в оперу, «идет ли она к пьесе или нет», причем «сни арии все стачены на один манер» (150, 148). Медленную арию — «чувствительное анданте, рондо или Польский (хотя бы действие происходило в восточной Индии) поет певица без всякого действия» (150, 148). Не удовлетворяют автора и тяжеловесные арии *da saro*, тормозящие развитие действия, «чрез что в зрителях страсть совершенно подавляется вместо того, чтобы ей продолжаться и усиливаться» (50, 125). Важное значение придается оперной увертюре, так как «она касается всех страстей, особых оборотов и главных мест, кои после встречаются в пьесе и, следовательно, приготавлиют слушателя» (50, 145).

Гесс де Кальве рассматривает оперу как синтетическое искусство, обладающее колоссальными возможностями, различает оперу «важную» и комическую, излагает историю оперы, ее развитие в разных странах. При этом он, совершенно в духе романтиков, отмечает упадок оперного искусства в Италии и Франции, якобы уступивших первенство Германии, которая «во всех искусствах и науках, равно как и в музыке, взошла на высокую степень совершенства» (50, 178). В то же время он не принимает и едко высмеивает «волшебную оперу» и ее создателей — «стихотропателей и композитёров, которые славы своей ни на чем другом основать не могли» и, создав волшебную «бессмыслицу», «изгнали из театра хороший вкус» (50, 147—148). Оперные взгляды Гесс де Кальве нашли отражение и в статье «О театре», опубликованной в 1819 году и посвященной опере Л. Керубини «Водовоз», которую рецензент почитал подлинной «музыкальной драмой» (49). Гесс де Кальве одним из первых в России рассматривал оперу как преимущественно музыкальное произведение и столь подробно анализировал ее компоненты. Его оперно-эстетические воззрения обна-

руживают осязаемую реалистическую направленность: автору одинаково чужды как условности классицистской оперы, так и крайности романтической. Он выступает за создание драматургически полноценной оперы, за гармоническое соответствие музыки и действия, всех составных частей этого синтетического жанра.

Романтическая концепция синтеза искусств в опере наиболее глубокое философское обоснование получила у В. Ф. Одоевского: «...Музыка, соединяясь с поэзией, сообщает ей свой неопределенный духовный характер... здесь вещественное уравнивается с духовным, — и вот причина необыкновенного действия, которого отдельно ни поэзия, ни музыка производить не могут» (149, 160). Считая, что все вокальные жанры включают в себе элемент театральности<sup>26</sup>, Одоевский одобительно отзывался о театрализованном исполнении баллады Верстовского «Черная шаль» и высказывался о необходимости исполнения ораторий и кантат «в приличном костюме и с приличными декорациями» (147, 86).

По глубине философского обоснования этой проблемы другие русские критики той поры безусловно уступают Одоевскому, хотя довольно часто затрагивают ее, особенно в оперной критике. Сама идея синтеза искусств присутствует в «Новом словотолкователе» Н. Яновского (1806), в рукописном труде Р. М. Цебрикова «Отрывки о музыке, рассуждая о ней в нравственном смысле» (1805—1810 годы), в высказываниях Л. Г. Якоба и А. Ф. Мерзлякова. Романтическое понимание оперы как синтетического явления присутствует в «Опыте науки изящного» А. И. Галича, называвшего оперу «олимпийским празднеством всех искусств театральных» (43, 248), которое объединяет различные искусства как «равно существенные части» и «не дает ни одной первенства, а соглашает каждую с целями и духом прочих» (43, 253).

Теоретические взгляды на оперу в некоторых отношениях опережали оперное творчество в России, реальное состояние которого еще не соответствовало требованиям прогрессивной критики. Поэтому новые явления в русском музыкальном театре начала XIX века оценивались критикой значительно ниже русской комической оперы конца прошлого века. Непревзойденным образцом почитался «Мельник», в котором привлекала законченность драматургии, естественная непринужденность развития сюжета, показ типичных характеров, народных нравов и обычаев, удачное использование русской народной песни, отличающие эту оперу. Отношение к ней современников наиболее полно выражено А. Ф. Мерзляковым в статье «Разбор оперы „Мельник“» (127). Бытовые оперы, воспроизводящие народные обряды и широко опирающиеся на русскую народную песню, отвечали стремлению к познанию родной старины, обычаев, фольклора. Однако такие оперы, как «Ям», «Посиделки», «Девичник, или Филаткина свадьба», разочаровывали кри-

<sup>26</sup> «...Музыку вообще можно разделить на два отдела: музыку простую и музыку сценическую, то есть соединенную с словами. Музыку сценическую [можно] разделить также на два отдела: на кантату и оперу в обширном значении» (149, 532).

тику нелепостями сюжета, драматургической несостоятельностью и дешевым балаганным юмором.

Чрезвычайно популярная в начале XIX века волшебнo-комическая опера «Русалка» своим появлением на сцене, по словам Мерзлякова, «волшебным своим жезлом окаменила Сумарокова, Княжнина, драмы Хераскова, славные комедии Фон-Визина» (127, 129) и все прочие спектакли русской сцены. Однако с началом второго десятилетия грандиозный успех «Русалки» и появление ряда опер в этом же роде заставили задуматься об ее направлении. Критиков не удовлетворяло бессмысленное нагромождение эффектов, отсутствие мотивированности сценических ситуаций, нелепые и неправдоподобные сюжетные происшествия. Резко отрицательное отношение критики вызывало отсутствие в сюжете «Русалки» фольклорного или исторического источника, псевдомифологическое содержание оперы<sup>27</sup>. Строгой критике подвергаются «волшебные» оперы, следовавшие за «Русалкой», — от «Князя-невидимки» Кавоса (1805) до «Желтого Карло» Антолини (1815).

С большей симпатией была встречена опера Кавоса на текст Крылова «Илья-богатырь» (1806), в которой импонировала опора на русские сказочно-эпические мотивы, а также героико-патриотическая опера Кашина «Ольга прекрасная» (1809), где, по словам современника, «все ознаменовано чем-то отечественным, чем-то русским»<sup>28</sup>. Таким образом, оценивая современную оперу, критика придавала важное значение национальной характерности сюжета и музыки, а также основным качествам драматургии, ее правдоподобию и естественности. Не принимаются всерьез и популярные в 10—20-х годах дивертисменты и оперы-водевили, которые не соответствуют возросшим эстетическим требованиям критики. Ее не удовлетворяет отсутствие правдоподобия и национальной характерности как в постановке<sup>29</sup>, так и в самой музыке<sup>30</sup>.

В 1820-х годах русская пресса оживленно обсуждает новые постановки опер выдающихся западноевропейских композиторов —

<sup>27</sup> «...Правдоподобие должно быть наблюдаемо и в самых чудесных, невероятных приключениях... „Русалку“ нельзя назвать ни важною оперою, ни шутивою, в ней смешались оба рода. Содержание почерпнуто не из баснословия... не из истории... не из народных сказок... Действующие лица являются и уходят без всякой побудительной к тому причины» (130, 316).

<sup>28</sup> «Аглая», 1809, ч. 5, № 2, с. 67—69.

<sup>29</sup> «...похож ли он на человека, не говорю уже на малороссиянина? эдак пищать, кричать и пачкать рожу прилично только в балаганах!.. О костюмах, языке и национальности характеров и говорить нечего, словом, эти малороссияне столько же похожи на истинных малороссиан, сколько и на немцев...» — писал Н. А. Цертелев об опере-водевиле Кавоса и Шаховского «Казак-стихотворец» (214, 64—65).

<sup>30</sup> «...Удивительно мне нравятся... многие арии из настоящих русских песен переделанные. Но что бы уже совсем побояться бога... композитору и не заставлять бедную русскую актрису делать итальянские рулады, или перекаты, или уж и назвать как не знаю, — а что-то ненатуральное, неприличное... А то посмотрят они [актеры] на одяние свое — русские; на сюжет пьесы — русская; а запоют арии — большая часть иностранных!» — писал Филомафитский об опере-водевиле Кавоса и Шаховского «Крестьяне, или Встреча незваных» (208, 111—112).

Моцарта, Россини, Вебера. В отзывах на представление опер зарубежных композиторов ощутимо стремление русских критиков осознать и проанализировать их достоинства, которые могут стать полезными и для отечественного оперного театра.

Широкое распространение опер Россини в 20-х годах вызвало всеобщее увлечение как музыкой, так и личностью композитора. Новая волна итальяномании захлестнула русское аристократическое общество и привела к образованию двух музыкальных «партий» — «моцартистов» и «россинистов». «Истинные знатоки» музыки противопоставили легкой музыке «упойтельного» Россини творчество Моцарта как воплощение глубоко серьезного, содержательного искусства и повели борьбу с поверхностным, гедонистическим отношением к музыке. Партию «россинистов» составляла большая часть аристократической публики, в печати ее представляли правительственные органы, «Дамский журнал» Шаликова, «Северная пчела» Булгарина. В качестве «моцартистов» выступили передовые критики: Одоевский, Улыбышев, Полевой, Ушаков, Очкин, Струйский.

Первым печатным выступлением, открывшим полемику, явился сатирический фельетон девятнадцатилетнего Одоевского «Дни досад», помещенный в «Вестнике Европы» за 1823 год. Со свойственным ему горячим темпераментом молодой писатель высмеивает самонадеянное невежество людей «модного тона» — почитателей Россини, обвиняет их в несамостоятельности, безграмотности суждений и отсутствии патриотизма. Обращаясь к музыке всеобщего кумира Россини, Одоевский указывает на такие ее недостатки, как несоответствие музыки и текста<sup>31</sup>, отсутствие подлинного драматизма и характерности в передаче образов и событий, бессодержательность сухих итальянских речитативов, которые он называет «испорченной музыкой и испорченным чтением вместе» (142, 312).

В 1824—1825 годах «россинизм» продолжал нарастать, увлечение высшего общества итальянской оперой, музыкой Россини и его эпигонов переходило границы возможного и вызывало резкий отпор со стороны просвещенных русских музыкантов. В июне 1824 года Н. Б. Голицын писал Бетховену: «...Всюду все заполнил Россиниев шарлатанизм — священный огонь прекрасной музыки поддерживается лишь среди избранных, немногих» (176, 104). Одоевский, иронизируя над «россинистами», неоднократно приводит в своих статьях истории о том, как неумные поклонники Россини принимали предшественников композитора за его учеников<sup>32</sup> или приписывали Россини музыку композиторов старшего поколения<sup>33</sup>. «...Запойте теперь в обществе какую-нибудь арию, хотя написанную в роде Баховой фуги, — и вы тотчас услышите по разным углам: „Россини! Россини! charmant!“» — писал Одоевский (145,

<sup>31</sup> «...У него слова с музыкою... бывают часто в большом разладе, который он думает скрыть под фиглярством рулад и трелей» (142, 311).

<sup>32</sup> Например, автора оперы «Теобальдо и Изолина» Ф. Морлакки (145, 43).

<sup>33</sup> Например, И. С. Майра (141, 87).

43). Борьба «моцартистов» и «россинистов» принимала все более резкий характер. В петербургской газете «Journal de Saint-Petersbourg» появляется статья, по мнению многих исследователей принадлежащая Улыбышеву, под знаменательным названием «Две партии в музыке». Вслед за тем о музыкальных «партиях» пишет Одоевский в обзоре московской музыкальной жизни, где он вскрывает эстетическую сущность этой полемики. «Россини пишет для удовольствия уха, Моцарт к сему удовольствию присоединяет наслаждение сердечное»; оперы Россини производят действие, подобное французским водевилям, в то время как музыка Моцарта оставляет в душе «глубокое, неизгладимое впечатление»; произведения Моцарта «вечны», Россини — «временны» (148, 98). Однако несправедливая оценка творчества итальянского композитора, высказываемая критиками-«моцартистами» в пылу полемического задора, не мешала победному шествию его опер по лучшим оперным сценам Европы и России.

Полемика «моцартистов» и «россинистов» не затухала вплоть до 1830-х годов и по существу перерастала в спор о дальнейшем развитии оперного жанра, о путях эволюции русской отечественной оперы. Затрагивая в ходе дискуссии важнейшие проблемы развития музыкального искусства и музыкальной эстетики, критики-«моцартисты» значительно продвинули вперед и русскую музыкальную критику, способствовали разработке ее профессиональных основ.

В 1824 году появляется на русской сцене опера Вебера «Фрейшютц» и русские «моцартисты» объявляют немецкого романтика учеником Моцарта и своим союзником. Вебер становится конкурентом Россини и в русской прессе, публикующей множество заметок о его опере и дальнейших творческих успехах. Самой яркой и фундаментальной явилась большая статья Улыбышева, опубликованная сначала в «Journal de Saint-Petersbourg», а затем, в русском переводе, в газете «Русский инвалид». Показательно сопоставление в ней европейской славы Вебера и Россини, а также сравнение оперы «Фрейшютц» с «Дон-Жуаном» Моцарта. По широте эстетической проблематики и глубине анализа оперы, ее музыкальной драматургии статья эта не имела себе равных в современной русской музыкальной критике. В отличие от принятого в то время типа рецензии, разбор оперы «Фрейшютц», по словам самого критика, был «скорее музыкальным, чем литературным» (205, 317). Пускаясь в «исследование причин» необыкновенного воздействия оперы Вебера, Улыбышев подчеркивает необычайную цельность оперы, небывалую еще гармонию музыки и действия, музыки и текста<sup>34</sup>. При этом критик подчеркивает первостепенную роль музыки и подчиненное положение текста в драматургии оперы<sup>35</sup>,

<sup>34</sup> «Во „Фрейшюце“... не найти ни одного номера, который, будучи отделен от ситуации, к какой он принадлежит, не утерял бы большую часть своего эффекта» (205, 314).

<sup>35</sup> «Когда поэт вступает в трудовой союз с музыкантом для подобной работы, он всегда обязательно подчиняется ему...» (205, 316).

которая в своем построении должна исходить из особенностей музыкального развития. Подробно анализируя сюжет, автор указывает на его особенности, достоинства и недостатки, подчеркивает значение «локального колорита» и отображения «нравов и идей своего времени». Улыбышев внимательно прослеживает развитие характеров персонажей, подробно разбирает увертюру и объясняет ее значение. Попутно он касается таких музыкально-эстетических проблем, как сущность и сила воздействия музыки, вопрос об изобразительности в музыкальном искусстве, соотношение музыки и поэзии<sup>36</sup>. Вопросы эти рассматриваются Улыбышевым с романтической точки зрения. Автор обосновывает также правомерность привлечения в опере «волшебного элемента», сочетающегося с правдивостью в передаче характеров.

Эстетика романтизма важное место отводила категории чудесного. Фантастика выступала и как антитеза прозаической повседневности, и как мир романтической мечты, свобода воображения, смелое устремление в мир неизведанного. В ней отразилось также характерное для народного творчества обобщенное выражение конфликта добра и зла. Образы народной фантастики, заново возрожденные романтиками, наряду с картинами далекого прошлого и народного быта вошли в художественное творчество эпохи и стали основой романтической оперы и балета.

В разбиравшейся выше статье «Об опере» утверждалось, что наиболее подходящим для оперы является именно волшебное содержание, так как оно общезначимо и «не зависит от времени». Обосновывая возможность волшебных сюжетов в опере, Улыбышев указывал, что «волшебный элемент... может и должен найти себе место в концепциях искусства, с которым соединяется предпочтительно перед всеми другими», так как именно музыка «царит в мире искусства воображения» (205, 320). По мнению критика, любовь к волшебному является неистребимой врожденной склонностью человека и приводит к «самым блистательным музыкальным результатам», к которым он относит и моцартовского «Дон-Жуана». Поэтому «призраки, привидения и духи могут продвигаться открытым фронтом по оперной сцене», хотя «сюжеты этого рода смогут оплодотвориться только под пером мастера» (205, 320). В отличие от устаревших, «высушенных» временем мифологических сюжетов, «романтические... волшебные элементы» представляют собой «древо, полное соков и сил», «которое, держась еще крепко своими корнями за народные верования наших дней, не боится бессильного топора классиков и простирает свои неисчислимые ветви надо всей современной поэзией» (205, 320). При этом волшебная опера должна обладать «поэтической правдивостью» в обрисовке характеров персонажей, в передаче «локального колорита», «нравов и идей своего времени». Всем этим положениям вполне отвечал «Фрейшютц» Вебера.

<sup>36</sup> «Чем более экспрессивна музыка, тем более безразличными становятся слова, потому что они являются тогда лишь ослабленным переводом того, что передает с такой энергией и очарованием магия звуков» (205, 316).

Требование опоры оперных сюжетов на народные легенды и старинные предания было весьма прогрессивным, оно указывало на глубокую взаимосвязь категорий волшебного, исторического и народного в понимании передовых русских критиков. В то же время русская критика едко высмеивала ультраромантические крайности в увлечении «замогильной» фантастикой<sup>37</sup>, которые несколько позже В. Г. Белинский назовет «мнимой» романтикой. Здесь сказывается реалистическое стремление к объективному содержанию фантастики, свойственное лучшим художникам романтизма.

Задумываясь о дальнейших путях развития отечественной оперы, передовая критика выдвигала требование создания собственной национальной школы, которая должна усвоить и лучшие достижения западноевропейского искусства: «...Композиторы наши должны быть мелодическими, как итальянцы; драматическими, как французы; учеными, как немцы; все сие должно быть приспособлено к духу наших народных песен...» (109, 269—270). Автор приведенного отрывка К. Курпинский исходит из принятого в то время разделения мирового музыкального искусства на три ведущих «школы», что, в свою очередь, было связано с романтическим пониманием истории искусства как развития национальных культур.

Музыкальные критики обычно различали «южную» — итальянскую и «северную» — германскую школы. «Французская школа», если упоминалась, то чаще всего почиталась за некий «средний» или «несовершенный» род, что было связано с восприятием этой страны как оплота догматического классицизма. Итальянская школа почиталась как «переход от чистой поэзии древних к романтике новых народов»; немецкая — как школа, которой было предоставлено «развить и образовать романтический характер до высочайшей степени совершенства» (153, 73—74). При этом итальянская музыка воспринималась как преимущественно мелодическая и чувствительная, немецкая — как «гармоническая» и «ученая». В итальянской опере «сочинитель речей подчиняет себя музыке» (109, 205), а во французской опере главенствует драматургия. Немецкая опера, по мнению журналистов, отличается чрезмерной «ученостью» и «излишним старанием живописать слова». В то же время романтическая критика приветствует появление в Германии нового рода «национальной» оперы. Содержанием ее являются «происшествия, правду сказать, вздорные, по большей части волшебные», но «сия национальная опера едва ли не более пользы приносит искусству, нежели многие другие оперы немецкой новейшей работы, составленные из выисканных оборотов и самой принужденной надутости» (109, 253—254).

<sup>37</sup> Характерно следующее замечание рецензента: «...Теперь в большой славе в публике все лунатики и мертвецы...» (138, 93). М. А. Яковлев, который вел в «Невском зрителе» отдел «Нравы», заявлял: «В театре я бываю редко потому, что не жалею притворно немых, боюсь сорок, собак, львов, леших или жителей черных лесов и подобных им пугалов...» (222, 233—234).



Прогрессивную русскую критику 1820-х годов отличало понимание необходимости усвоения лучших достижений мировой культуры, сочетавшееся с требованием подлинной народности, национальной самобытности отечественного искусства. Так, А. Д. Улыбышев писал, что русские должны «не заимствовать из-за границы ничего, кроме необходимого для соделания нравов европейскими, и с усердием сохранять все то, что составляет их национальную самобытность», «не подбирая жалким образом колосья с чужого поля, а разрабатывая собственные богатства» (203, 284—285).

В течение 1800—1825 годов русская музыкальная критика проделала трудный путь от разрозненных, часто случайных и во многом еще незрелых суждений к систематическому освещению музыкальной жизни и широкому обсуждению насущных вопросов музыкального искусства, к созданию профессиональных кадров музыкальных критиков, первыми из которых явились Одоевский и Улыбышев. Были поставлены важнейшие вопросы развития отечественного искусства и намечены пути решения некоторых из них, выдвинуто требование создания национального, самобытного музыкального стиля на основе постижения особенностей народного творчества и критической переработки достижений европейской культуры.

В музыкальной критике первой четверти XIX века заметно выделились три важнейших аспекта, которые тесно переплетались и взаимодействовали между собой: эстетический, публицистический и хронико-информативный.

Наиболее обширную область музыкальной прессы этого периода составляла хроника. Если в начале столетия регулярной хроники музыкальной жизни в России еще не было, то к 1820-м годам в русской периодике наладилось систематическое освещение театральной и концертной жизни. Музыкальная хроника включала в себя объявления о концертах и музыкальных спектаклях, рецензии, информацию об исполнении тех или иных произведений, сведения об артистах. При этом в вопросе о соотношении русских и иностранных артистических сил присутствовала заметная патриотическая направленность.

Музыкальная публицистика, во многом соприкасавшаяся с литературной, обсуждала такие злободневные вопросы художественной жизни, как борьба с дилетантизмом и космополитизмом, создание отечественного зрелого и самобытного искусства. В 1820-х годах началась ожесточенная полемика между рецензентами столичных концертов, предметом которой была не столько оценка отдельных артистов (большей частью гастролеров), сколько стиль и содержание самих музыкальных рецензий, уровень их грамотности. Такова, например, многолетняя полемика В. Ф. Одоевского с П. И. Шаликовым и Ф. В. Булгариным.

Проблемы музыкальной эстетики, вопросы о сущности музыки и ее месте в системе искусств, о происхождении и истории музыки,

о соотношении музыки и поэзии не только разрабатывались музыкальными критиками, но и занимали важное место в философских трактатах начала XIX века. Фактически весь круг упомянутых тем охватывала оперная критика, которая объединяла в себе и хронику, и публицистику, и музыкально-эстетическую проблематику. Оперная критика, являясь как бы синтетической и будучи теснейшим образом связанной с литературой и театром, была наиболее плодотворной частью музыкальной критики тех лет.

Всю прогрессивную художественную критику этого периода пронизывал пафос патриотизма, который, выражаясь языком романтиков, был «духом времени» преддекабристских лет. В соответствии с ним, главным требованием критики той эпохи было создание глубоко самобытного национального искусства, что в области музыкального творчества относилось в первую очередь к опере.

Теоретико-эстетическая разработка проблем национального музыкального искусства способствовала становлению русской музыкальной классики.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ГПБ — Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)
- ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва)
- ЕИТ — Ежегодник императорских театров
- ЛГИТМиК — Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии
- МГДОЛК — Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности
- ОР ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва)
- РМГ — Русская музыкальная газета
- ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов СССР (Москва)
- ЦГИА — Центральный государственный исторический архив СССР (Ленинград)
- ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград)

# НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

Adagio



2

Allegro molto agitato



3a

Andante



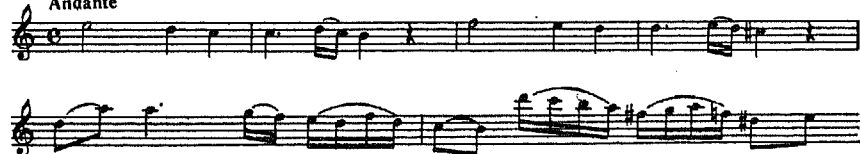
36

Allegretto



3b

Andante



4a

Two staves of musical notation for exercise 4a. The first staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes.

4b

Andante

Two staves of musical notation for exercise 4b. The first staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante". Trills are indicated above the notes in both staves.

5

Andante

Two staves of musical notation for exercise 5. The first staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of three flats (E-flat major). The second staff is in bass clef, 2/4 time, with a key signature of three flats (E-flat major). The tempo is marked "Andante".

6a

Walzer

Two staves of musical notation for exercise 6a. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Walzer".

6b Allegro moderato

Two staves of musical notation for exercise 6b. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro moderato".

6c Andante sostenuto

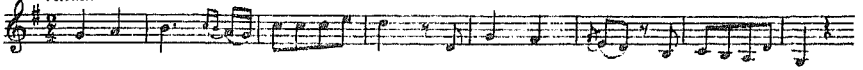
Two staves of musical notation for exercise 6c. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante sostenuto".

6d Cosaque

Two staves of musical notation for exercise 6d. The first staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Cosaque".

7

Andante



8 Allegretto



9a Allegretto moderato



9b Andante



9c Lento



10 Allegretto



11

Romance

*dolce*



First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff provides harmonic support with chords and some eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with harmonic accompaniment.

12 *Andante*

Third system of musical notation, marked *Andante*. It consists of a single treble clef staff with a melodic line. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' below it.

13 *Andante*

Fourth system of musical notation, marked *Andante*. It consists of two treble clef staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a more rhythmic accompaniment.

14 *Andante*  
*V-no solo*

Fifth system of musical notation, marked *Andante* and *V-no solo*. It consists of three treble clef staves. The top staff has a melodic line, and the two lower staves feature a complex, fast-moving accompaniment with many sixteenth notes.

## 15 Andantino

*Y-no solo*

## 16a

Allegro

Шольц



## 16b

[Tempo di Marcia]

Глинка



## 17

Maestoso

Гром по-бе-ды раз- да- вай- ся, ве- се- ли- ся, храб- рый  
росс. Звуч- ной сла- вой у- кра- шай- ся,  
звуч- ной сла- вой у- кра- шай- ся, Ма- го- ме- та ты по- трёс.

## 18

Polonaise

*p* *f*



19

*dolcemente*  
Flûtes des bergers en Pologne

20 *Allegro agitato*

*f* Di - es i - rae, di - es il - la

*f* *ff*

21 [Andante non troppo]

*f* *serioso pathetico*

22 *Adagio maestoso*

23 *Allegro agitato*

24 *Adagio*

Бо - ги - ни, бо - ги - ни, бо - ги - ни, а - дом по - рож - ден - ны

25 *Adagio tutti*

## Allegro furioso

Musical score for measures 26-27 of 'Allegro furioso'. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The upper voice begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) dynamic. The piano accompaniment starts with a fortissimo (*f*) dynamic and includes accents (*v*) and fortissimo (*sf*) markings.

27

## Un poco lento

Cor.

Musical score for measures 27-28 of 'Un poco lento'. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The upper voice begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo leading to a fortissimo (*sf*) dynamic. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes a piano (*p*) marking. The score includes a 'Cl.' marking and a '3' marking.

28

## Adagio cantabile

Musical score for measures 28-29 of 'Adagio cantabile'. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The upper voice begins with a piano (*p*) dynamic and includes a piano (*p*) marking. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes a piano (*p*) marking. The score includes a 'molto espressivo' marking.

29

## [Adagio]

Musical score for measures 29-30 of '[Adagio]'. The score is in 2/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The upper voice begins with a fortissimo (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a fortissimo (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic. The score includes a 'f' marking.

30

## Andante lamentabile

31

## Adagio

Вла- сти- тель не-ба и зем- ли, о ты, е-ди- ный, веч- ный, силь- ный

32

## Adagio

На- деж- да быв-ша-я сих стран, от нас взя-тый судь-бо-ю гнев- ной

33

## Adagio lugubre

V-c. solo

34

## Adagio

tutti

V-ni

tutti

V-ni

35a

Adagio

Musical score for measures 35a-35b, Adagio tempo. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second staff includes a dynamic marking of *p* (piano). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some slurs and phrasing marks.

35b

Allegro

Musical score for measure 35b, Allegro tempo. This is a single staff of music featuring a series of chords and eighth notes. The tempo is marked as Allegro.

36

Grave

Musical score for measure 36, Grave tempo. The score consists of two staves of music. The first staff contains several chords with accents (>) and breath marks (v). The second staff features a series of chords with slurs underneath, indicating a slow, sustained harmonic progression.

37

Allegro moderato

Musical score for measure 37, Allegro moderato tempo. This is a single staff of music featuring a series of eighth notes, some with slurs and phrasing marks.

38

Allegro moderato

Musical score for measure 38, Allegro moderato tempo. This is a single staff of music featuring a series of eighth notes, some with slurs and phrasing marks. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Стал пре-сту-пник ны-не  
я, стал пре-сту-пник ны-не я

О, бог лю-бо-ви стра-стной, су-пру-ги твой не-

-сча-стной, су-пру-ги тво-ей не-

-сча-стной вне-мли у-ны-мый глас

## 41 Allegretto

Да ме - ня не про - ве - дешь. Я вить зна - ю, что ты  
 лжешь, я зна - ю, зна - ю, что ты лжешь, я зна - ю, зна - ю, что ты  
 лжешь. Я зна - ю, что ты лжешь.

## 42 Adagio

О, у - жас, о, на - пасть, о, не - ска - зан - ный  
 страх, о, не - ска - зан - ный о, не - ска - зан - ный  
 страх, од - ни лишь бед - стви - я на -  
 - шли мы в сих ме - стах, од - ни лишь бед - стви -  
 я на - шли мы в сих ме - стах, на - шли мы в сих ме - стах

## 43 Allegro molto

Ну по - пал - ся я не - счас - тный, ну по - пал - ся я не -

счас- тный, ну по- пал- ся я не- счас- тный, я не -

счас- тный, ну по- пал- ся, ну по- пал- ся я не- счас- тный

44 Allegretto  
Русида:

Про- ве- ди ж ме- ня, мой ми- лый, мне ме- сте- чко при- па-

Тароп:

- си. Рад те- бе слу- жить всей си- лой, ты у- жо вот тут по-

Русида:

Тароп:

Русида:

- стой. Да у- ви- жу ль? Все у- ви- дишь. Да у-

Тароп:

Русида:

Тароп:

- слы- шу ль? Все у- слы- шишь. Да у- слы- шу ль? Все у- слы- шишь.

45 Andante



Граф:

В си-ю сча-стли-ву-ю ми-ну-ту го-бой ре-

Пентюхин:

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for Graf, the middle for Pentyukhin, and the bottom for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal lines contain the lyrics: "В си-ю сча-стли-ву-ю ми-ну-ту го-бой ре-".

-шить-ся часть мо-я, тво-ю пе-чаль и го-ресть

The second system continues the musical score. It features the same three staves as the first system. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. The vocal lines contain the lyrics: "-шить-ся часть мо-я, тво-ю пе-чаль и го-ресть".

лю-ту на-век, на-век о-кон-чу я, в си-

Софья:

Граф:

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is for Sofya, the middle for Graf, and the bottom for piano accompaniment. The piano part continues with its rhythmic accompaniment. The vocal lines contain the lyrics: "лю-ту на-век, на-век о-кон-чу я, в си-".

- ю ре-ши- тель-ну ми- ну- ту тво- ей лю-

Пентюхин:  
Егор:

В си-ю ре-ши-тель-ну ми- ну- ту

- бви вве- ря- юсь я

про- ве- рить хват-ко дол- жеи я

46 Moderato

1. Так ко- не- чно он мой ми- лый, Ни- ка-  
2. бу- ду век е- го лю- бить.

- кой не мо- жно си- лой нас с Кли- мов- ским раз- лу- чить.

47 *Andante*  
Пруднус:

Ех, бра- тень- ко, що ро- бить нам?

Грицко:

Ех, бра- тень- ко, быть тут бе- дам.

48 *Allegretto*

Flag.  
Fag.  
Archi  
pizz.

49 Allegro

Пусть зло-дей стра-ши-тся и гру-стит весь век

50 Moderato

C. Не бу-шуй-те ве-тры буй-ны-

A.

T. Не бу-шуй-те ве-тры буй-ны-

B.

-е, не сно-си-те

Не бу-шуй-те ве-тры буй-ны-е

-е, ве-тры буй-ны-е

Не бу-шуй-те ве-тры буй-ны-е

51

Andante

Сла- ва бо- гу ми- ло- сер- до- му, зе- млю рус- ску- ю от бед он  
спас. Сла- ва вой- ску мо- ло- дец- ко- му, гру- дыю кре- пкой от- сто- я- ло нас

52 Largo

53

Го- ры- ны- чи, сто- гла- вы зме- и не зна- ю  
всве- те есть ли где, не зна- ю есть ли ча- ро- де- и, я  
их не ви- ды- вал ни- где, я их не ви- ды- вал ни- где.

54

Allegro agitato

О, Зо- ра- и- да, друг сер- деч- ной, те-  
- бя на то ли я лю- бил,  
чтоб с то- бой раз- лу- кой веч- ной  
со- бя не- счас- тный по- гу- бил.

Хва - ли - те го - спо - да с не - бес,

хва - ли - те, хва -

хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те гос - по - да с не -

- ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те,

- бес, хва -

хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

- ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те гос - по - да с не -

- ли - те, хва - ли - те,

- бес, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те

хва - ли - те, хва - ли - те,

## Adagio

Сей дом о-тец со-зда,  
Сей дом о-тец со-зда, сей

сей дом сын ут-вер-ди  
дом сын ут-вер-ди,

## Andante sostenuto

*p* *cresc.* *f* *p* *f*

## Andante

## Allegretto

*p* γ γ γ

First system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

Second system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

60 *Adagio ma non troppo*

Леста:

На - все - гда вра - жду за - бу - дем и со -

Видостан:

На - все - гда вра - жду за - бу - дем

Тарабар:

На - все - гда вра - жду за - бу - дем и со -

- глас - но ста - нем жить, в дружбе иск - рен - ней пре -

и со - глас - но бу - дем жить, в дружбе иск - рен - ней пре -

- глас - но ста - нем жить, в дружбе иск - рен - ней пре -



Музыкальная запись для трех голосов (сопрано, альт, тенор/бас). Мелодия основана на ритмическом рисунке, напоминающем польку. Лирика:

-бу- дам, чтоб со- юз тем со- хра- нить  
 -бу- дам, чтоб со- юз тем со- хра- нить  
 -бу- дам, чтоб со- юз тем со- хра- нить

61 *Tempo di polonese*

Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп: *Tempo di polonese*. Лирика:

Ни- где та- ко- ва пар-ня нет, как Юр- ка ми- лой мой. Хотя  
 весь из- бе- гать бе- лый свет, не сы- щет- ся дру- гой.

62 *Allegro*

Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп: *Allegro*. Лирика:

Ты ста- ру- , ха у- дер- жи- ся, у- дер- жи- ся,  
 с сво- им му- жем не бра- ни- ся, не бра- ни- ся

63 *Allegro*

Музыкальная запись для голоса и фортепиано. Темп: *Allegro*. Лирика:

Вот за- мок Зме- я - да, в не- го я вой-  
 - ду и в че- люс- тях а- да су- пругу най-ду

## Allegro agitato

Я смерть те-бе пред-по-чи-та-ю, - я смерть те-бе пред-по-чи-та-ю

Ой пой-ду я по-гу-ля-ю, на бан-дур-ци по-и-гра-ю,  
 а див-чи-на и-де до-го-ня-ти ме-не,  
 а див-чи-на и-де до-го-ня-ти ме-не

67

## Andante

Ка- бы зав- тра да не на- стье, за ма- ли- ной бы по-  
шла. Есть либ доз- жик, мо- е сча- стье, за ма- ли ной бы по-  
шла, есть либ доз- жик, мо- е сча- стье, за ма- ли- ной бы по- шла.

## Allegretto

Строфа 1

Сре- ди до- ли- ны рав- ны- я, на глад- кой вы- со-  
те цве- тет, рас- тет вы- со- кий дуб в мо- гу- чай кра- со- те

Строфа 3

Взой- дет ли кра- сно сол- ны- шко

Кто бу- дет за- щи- щать?

Строфа 5

По- дру- жень- ка ко мне, не льсти- тся ко мне

Строфа 8

Мне ми- лой дай- те взгляд! Мне ми- лой дай- те взгляд!

73

Все - гда ты в мыс - лях о - би - та - ешь и бу - дешь  
жить в ду - ше мо - ей

74а

*Molto andante*

Львов-Прач

Как на дуб - чи - ке два го - луб - чи - ка  
це - ло - ва - ли - ся, ми - ло - ва - ли - ся.

74б

*Andante*

Львов-Прач

Ах - ги, ма - туш - ка! Го - ло - ва бо - лит,  
ай лю - ли, лю - ли, го - ло - ва бо - лит.

74в

Титов

Ох, при - шла на - пать, и у - жас - на - я!  
Так дол - жна я про - пать, я не - щаст - на - я!

75

По - не - сись, мой го - ло - сок,  
в те ме - ста, где мой дру - жок

Д. *pp solo*  
Из - ми мя от враг мо - их бо - же, из - ми

А. *pp solo*

Т.

Б.

мя от враг мо - их бо - же, из - ми мя от

*soli*  
*pp*  
Из - ми мя

*solo pp*

враг мо - их, от враг мо - их бо - же.

[*f*]

[*f*] от враг мо - их, от враг мо - их бо - же.

Д. *f*  
 Я - ко се у - ло - ви - ша ду - шу мо - ю на - па -

А.

Т. *f*  
 Я - ко се у - ло - ви - ша ду - шу мо - ю

Б. *f*

- до - ша на мя креп - ци - и

На - па - до - ша на мя креп - ци - и

Д. *p*  
 Бо - же у - веждь серд - це мо - е,

А. *p*

Т. *p*

Б. *p*  
 Бо - же у - веждь серд - це, у - веждь, [мо - е]

бо - же у - веждь      серд - це мо - е,      ис - пы -

бо - же у - веждь      серд - це мо - е,      ис - пы -

- тай      мя и      виждь      а - ще есть путь без за -

- тай      мя и      виждь      а - ще есть путь без за -

- ко - ни - я во мне,      без за - ко - ни - я      во мне

- ко - ни - я во мне,      без за - ко - ни - я      во мне



Д. во век и ввек ве. ка.

А. На всяк день бла-го-сло-влю

Т. и вос-хва-лю тя во век, во век и в век

Б. На всяк день

На всяк день

и - мя тво - е и вос - хва - лю тя во век,

ве - ка, и ввек ве - ка. На

бла-го-сло-влю и - мя, и - мя тво - е и вос-хва - лю тя,

бла-го-сло-влю и - мя, и - мя тво - е.

во век и в век ве - ка.

всяк день бла-го-сло-влю и - мя тво - е.

вос - хва - лю тя, вос - хва - лю тя во век ве - ка.

Ob.

*p*

Vni

## Andante

„Тро-ни-тись жерг-во-ю су-деб!“ Он

так про-хо-жих у-мо-ля-ет

*p*

Здесь, под тень-ю древ вет-ви-стых, где бы-стра ре-ка те-чет

## Andante

Ли-ю-ща-ясь ре-ка, как ог-нен-ны по-

то-ки, где гиб-нут го-ро-да и го-ры пре-вы-со-ки

84 Adagio

*p*  
Про-сти мне держаще роп-танье, вла-ды-чи-ца судьбы мо-ей!

85 Allegretto

Как я те-бя у-ви-дел, Пле-ни-ра, в пер-вой раз

86 Andantino

*p*  
Ти-ше, ла-сточ-ка болт-ли-ва, ти-ше, ти-ше, пол-но

петь. Ты сза-ре-ю вновь счаст-ли-ва, ах, а мне при-шло тер-

петь, ты сза-ре-ю вновь счаст-ли-ва, ах, а` мне пришло тер-петь!

87 *Larghetto*

Про-шли счаст-ли-вы-я ми-ну-ты, ис-чез-ли, ах! бла-жен-ства дни

88 *Andante*

Пло-вец в вол-нах мо-ги-лу стра-шит-ся ис-ко-

- пать, и всю сби-ра-ет си-лу, чтоб

к бе - ре - гу при - стать, Я так же у - стра -

*ff*

- шал - ся стать жерт - во - ю люб - ви

*ff* *ff*

89 Allegrett

*pp*

*sf*

Хо - ро - шо вить он иг - ра - ет,

вы - го - ва - ри - ва - ет.

90 *Sostenuto*

Вы - ле - та - ла бед - на птич - ка на до - ли - ну, вы - ро - ня - ла  
 си - зы пе - рья на до - ли - ну. Бы - стрый  
 ве - тер их раз - но - сит по дуб - ро - ве,  
 сла - бый го - лос раз - да - ет - ся по пус - ты - не

91a *Allegretto*

Запись неизвестного автора

Ста - рый муж, гроз - ный муж, режь ме - ня, жи ме - ня:  
 я твер - да; не бо - юсь ни ме - ча, ни ог - ня.

916

Vivace

Вариант Внелгорского

Ста - рый муж, гроз - ный муж, режь ме - ня, жги ме -  
 ня: я твер - да; не бо - юсь ни но - жа, ни ог - ня.

91в

Vivace

Вариант Верстовского

Ста - рый муж, гроз - ный муж! Ста - рый муж, гроз - ный муж, режь ме - ня, жги ме - ня:  
 я твер - да; не бо - юсь ни но - жа, ни ог - ня.

92а Andantino

Я пе - ра - жил свои же - ла - нья я раз - лю - бил свои меч - ты

926

Andante

Фон - тан люб - ви, фон - тан жи - вой! При - нес я

*mf*

в дар те - бе две ро - зы.

93 *Lento*

*mf*

Мор-фей, до ут-ра дай от-ра-ду мо-ей му-чи-тельной любви.

94

*p*

Слы-ха-ли ль вы за ро-щей глас ноч-ной пев-ца люб-ви, пев-ца сво-ей пе-ча-ли?

95 *Allegretto*

Ся-дем, лю-без-ный Ди-он, под сень-ю раз-ве-си-стой ро-щи, где про-хла-жденный в те-ни, свер-ка-я, стре-мит-ся ис-точ-ник.



96 Andante sostenuto

mf

1. 2.

mf poco a poco cresc.

sempre p

Detailed description: This block contains five staves of music for measures 96-100. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (C). It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff continues the melody and includes two first/second endings, marked '1.' and '2.'. The dynamic for this section is 'mf poco a poco cresc.'. The third staff is a lower melodic line, also in treble clef, with a 'sempre p' (piano) dynamic marking. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) providing harmonic accompaniment.

97 Allegro

mf

p

Detailed description: This block contains five staves of music for measures 97-101. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of common time (C). It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) providing harmonic accompaniment, starting with a piano (p) dynamic. The bottom three staves continue the grand staff accompaniment, with the bass line showing more rhythmic activity. The overall tempo is marked 'Allegro'.

## Grave

First system of musical notation (measures 98-100). The piece is marked *Grave* and *pp* (pianissimo). The right hand features a melodic line with a long, expressive slur over measures 98 and 99. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes in measure 98 and a dense sixteenth-note texture in measures 99 and 100.

Second system of musical notation (measures 101-103). The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in measure 102 and *ff* (fortissimo) in measure 103.

Third system of musical notation (measures 104-106). The right hand has a complex, arpeggiated texture. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 106.

Fourth system of musical notation (measures 107-110). The right hand features a melodic line with a trill (*tr*) in measure 109. Fingerings are indicated with brackets: [7] for the right hand in measure 107 and [6] for the left hand in measure 108.

Fifth system of musical notation (measures 111-114). The right hand continues with a melodic line, including a trill (*tr*) in measure 113. Fingerings are indicated with brackets: [9] for the left hand in measure 111 and [10] for the right hand in measure 113.

tr tr [h] e [h]

[6] [tr] [5]

100a

Lento

*mf* *malinconico*

100b

*più mosso*

101

Moderato

V-no I *p* *pp*  
V-la *p* *pp*  
V-cello *pp*

Musical score for four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with a *tr* (trill) marking. The second, third, and fourth staves (treble, alto, and bass clefs) provide accompaniment. All four staves are marked with a forte dynamic *ff*.

102

[Allegro]

Musical score for four staves: V-no I (Violin I), V-no II (Violin II), V-la (Viola), and V-cello (Cello). The V-no I staff is in treble clef, while the others are in bass clef. The tempo is marked [Allegro].

Musical score for four staves. The first staff (treble clef) has a melodic line. The second staff (treble clef) has a melodic line with a *tr* (trill) marking. The third and fourth staves (alto and bass clefs) provide accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *ba* (basso).

1. Ленин В. И. Памяти Герцена. — Полн. собр. соч., т. 21.
2. Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 19.
3. Абрамовский Г. К. Русская опера первой трети XIX века. М., 1971.
4. Азадовский М. К. Декабристская фольклористика. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. М., 1954.
5. Алексеев М. П. К вопросу об А. Д. Жилине — русском музыканте начала XIX в. — В кн.: История русской музыки в исследованиях и материалах, т. 1, М., 1924.
6. Алпатов М. В. И. П. Мартос. — В кн.: Русское искусство. XVIII век. М., 1952.
7. Арапов П. Летопись русского театра. Спб., 1861.
8. Арапов П. Н. Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра. — Драматический альбом. Спб., 1850.
9. Арнольд Ю. К. Воспоминания, вып. 2. М., 1892.
10. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929.
11. Архив братьев Тургеневых, т. 2, вып. 3. Спб., 1913.
12. Асафьев Б. В. Глинка, 2-е изд. Л., 1978.
13. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. М., 1959.
14. Асафьев Б. В. Памятка о Козловском. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
15. Асафьев Б. В. Русская музыка (XIX и начало XX века). Л., 1979.
16. Базанов В. Г. Ученая республика. М.—Л., 1964.
17. Барков Д. Н. Дебют госпожи Женни Филлис. — Сын отечества, 1820, ч. 61, № 15.
18. Белинский В. Г. Александринский театр. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 8. М., 1955.
19. Бестужев А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов. — В кн.: 180.
20. Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России. — В кн.: 88.
21. Бестужев А. А. О романтизме. — В кн.: 180.
22. Блох Г. К. А. Кавос. — ЕИТ, сезон 1896/97 г. Прилож., кн. 2. Спб., 1898.
23. Болховитинов Е. Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении российских церквей... Воронеж, 1799.
24. Болховитинов Е. Письмо Г. Р. Державину от 31 июля 1815 года. — В кн.: 71.
25. Бондаренко Н. А. История учений о полифонии в России. Дипломная работа. МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1976.
26. Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. 2-е изд. Л., 1967.
27. Бэлза И. Ф. Русско-польские музыкальные связи. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
28. Вальберх И. Из архива балетмейстера. Ред. и вступит. статья Ю. И. Слонимского. М. — Л., 1948.
29. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. М., 1972.

30. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, ч. 2. З. М., 1978.
31. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
32. Веневитинов Д. В. Ответ г. Полевому. — В кн.: 180.
33. Веневитинов Д. В. Разбор рассуждения г. Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии». — В кн.: 180.
34. Вигель Ф. Ф. Записки, т. 1. М., 1928.
35. Вольман Б. Гитара в России. Л., 1961.
36. Вольман Б. Русские нотные издания XIX — начала XX века. Л., 1970.
37. Вольпер Н. А. Музыка в русском драматическом театре конца XVIII — начала XIX века. Диссертация. Свердловск, 1969.
38. Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. — Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934.
39. Вяземский П. А. Вместо предисловия к «Бахчисарайскому фонтану». — В кн.: 180.
40. Вяземский П. А. О «Кавказском пленнике». — В кн.: 180.
41. Вяземский П. А. О жизни и сочинениях В. А. Озерова. — В кн.: Озеров В. А. Соч., ч. 1. Спб., 1816.
42. Вяземский П. А. Письма из Парижа. — В кн.: 180.
43. Галич А. И. Опыт науки изящного. — В кн.: 180.
44. Гацисский А. С. Нижегородский театр (1798—1867). Нижний Новгород, 1867.
45. Гевлич А. Нечто о народных песнях. — Соревнователь просвещения и благотворения, 1818, № 6. Подп.: А. Г....ч.
46. Георги И. Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов..., ч. 1—3. Спб., 1776—1777.
47. Георгиевский П. Е. Введение в эстетику. — В кн.: 179.
48. Гертен А. И. О развитии революционных идей в России. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956.
49. Гесс де Кальве Г. О театре. — Соревнователь просвещения и благотворения, 1819, ч. 6, № 6. Подп.: *де Кальве*.
50. Гесс де Кальве Г. Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских. Харьков, 1818.
51. Гинзбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957.
52. Глинка М. И. Записки. — В кн.: Полн. собр. соч., т. 1: Литературные произведения и переписка. М., 1973.
53. Глинка С. Н. Записки. Спб., 1895.
54. Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
55. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М.—Л., 1940.
56. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинка. Л., 1959.
57. Горновский И. А. Осколки театральной старины. — Наша старина, 1916.
58. Горчаков Н. Д. Опыт вокальной или певческой музыки в России от древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства. М., 1808.
59. Грановский Б. «Журнал отечественной музыки» Д. Н. Кашина. — В кн.: Кашина Д. Русские народные песни. Под ред. В. Беляева. М., 1959.
60. Грачев П. С. И. Давыдов. — В кн.: 154.
61. Грачев П. К. А. Кавос. — В кн.: 154.
62. Грачев П. О. А. Козловский. — В кн.: 154.
63. Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926.
64. Грузинцев А. Н. Эдип-царь: Трагедия в пяти действиях. Спб., 1811.
65. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
66. Декабристы и русская культура. Л., 1975.
67. Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений, 2-е изд. Под ред. Ё. В. Томашевского. Л., 1959.

68. Державин Г. Р. Московские записки. — Вестник Европы, 1811, № 7.
69. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 1. Спб., 1868.
70. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 3. Спб., 1870.
71. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 6. Спб., 1876.
72. Державин Г. Р. Соч. под ред. Я. Грота, т. 7. Спб., 1878.
73. Дехтярева-Кавос С. Катерино Альбертович Кавос. — Русская старина, 1895, т. 83, кн. 4.
74. Доброхотов Б. Евстигней Фомин. 2-е изд. М., 1968.
75. Долгоруков И. М. Изборник. М., 1919.
76. Дроздов А. Н. Новое о композиторе А. Д. Жилине. — Советская музыка, 1950, № 10.
77. Друскин М. С. Театральная музыка. — В кн.: 154.
78. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944.
79. Жданов И. Н. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. — В кн.: Памяти А. С. Пушкина. Сб. ст. Спб. ун-та. Спб., 1900.
80. Жихарев С. П. Записки современника. Л. — М., 1955.
81. Зотов Р. Биография актрисы Сандуновой. — Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров, 1842, кн. 12.
82. Зотов Р. Биография капельмейстера Кавоса. — Репертуар русского театра, 1840, т. 2, кн. 10.
83. Зотов Р. И мои театральные воспоминания. — Репертуар русского театра, 1840, т. 2, кн. 7. Подп.: Р. З.
84. Зотов Р. Русский театр. Сын отечества, 1818, ч. 43, № 3. Подп.: Р-л З-а.
85. Зотов Р. Театр. Еженедельный репертуар. — Северный наблюдатель, 1817, ч. 2, № 25. Подп.: Р-л З-а.
86. Зотов Р. Театральные воспоминания. Спб., 1859.
87. Иванов М. М. История музыкального развития России, т. 1. Спб., 1910.
88. Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951.
89. Из записок Ипполита Оже. — Русский архив, 1877, кн. 2.
90. Из истории русского просвещенного музыкального дилетантизма: К материалам о семье Титовых. — В кн.: De musica, вып. 3. Л., 1927.
91. История русского искусства, т. 8, ч. 1. М., 1963.
92. История русского искусства, т. 8, ч. 2. М., 1964.
93. История русской литературы, т. 6. М. — Л., 1953.
94. История русской музыки, т. 2. М., 1984.
95. История русской музыки в нотных образцах. Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга. Т. 2, 2-е изд. М., 1968.
96. Кани-Новикова Е. И. Рассказы о песнях: «Среди долины ровныя». М., 1963.
97. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. — Избр. соч., т. 1. М. — Л., 1964.
98. Квитка Г. Ф. История театра в Харькове. — В кн.: — Сочинения Григория Федоровича Квитки, т. 4. Харьков, 1901.
99. Келдыш Ю. В. Идеино-общественные предпосылки развития русской музыки в конце XVIII и начале XIX века. — В кн.: 154.
100. Келдыш Ю. В. Полонезы Юзефа Козловского. — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
101. Клиничин А. П. Провинциальный театр. — В кн.: История русского драматического театра, т. 2. М., 1977.
102. Кони Ф. А. Воспоминание о московском театре при М. Е. Медоксе. — Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, кн. 2.
103. Кони Ф. А. Русский певец и композитор И. А. Рупин. — Пантеон и репертуар русской сцены, 1850, кн. 2.
104. Красовская В. М. Русский балет от возникновения до середины XIX века. Л. — М., 1958.
105. Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке, т. 1. Л., 1954.
106. Кронеберг И. Я. Афоризмы. — В кн.: 180.
107. Крути И. А. Русский театр в Казани. М., 1958.
108. Кулакова Л. И. Я. Б. Княжнин. — В кн.: Русские драматурги: XVIII век, т. 1. Л. — М., 1959.

109. Курпинский К. Об операх у разных народов. — Вестник Европы, 1823, ч. 4, № 15.
110. Кюхельбекер В. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. — В кн.: 180.
111. Лебединский Л. Старая русская революционная песня. — Советская музыка, 1941, № 5.
112. Левашева О. Е. Развитие жанра «русской песни». — В кн.: 94.
113. Левашева О. Е. А. Д. Жилин. — В кн.: 154.
114. Левашева О. Е. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
115. Левашева О. Е. Романс и песня. — В кн.: 154.
116. Лепская Л. А. Звуки прошлого. Рукопись.
117. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века, т. 1. М., 1952.
118. Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. Оперная критика в России, т. 1, вып. 1. М., 1966.
119. Литературная критика 1800—1820-х годов. Сост. Л. Г. Фризман. М., 1980.
120. Литературные салоны и кружки: Первая половина XIX века. Под ред. Н. Л. Бродского. М.—Л., 1930.
121. Лотман Ю. М. А. Ф. Мерзляков как поэт. — В кн.: Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958.
122. [Львов Н. А., Прач И.] Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и с вступит. статьей В. М. Беляева. М., 1955.
123. Мазель Л. А. Заметки о мелодике романсов Глинки. — В кн.: Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.
124. Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике. — В кн.: Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982.
125. Маляревский П. Г. Очерк из истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957.
126. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. 1. М., 1956.
127. Мерзляков А. Ф. Разбор оперы «Мельник». — В кн.: 119.
128. Молебнов М. Н. Пензенский крепостной театр. — В кн.: Ежегодник ин-та истории искусств. М., 1953.
129. Морков В. И. Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. Спб., 1862.
130. Московские записки. — Вестник Европы, 1810, ч. 49, № 4. Подп.: Т.
131. Музалевский В. И. Отечественная война 1812 года в русской музыке. Рукопись.
132. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. М.—Л., 1949.
133. Музалевский В. И., Раабен Л. Н., Блинова М. П. Музыкальная жизнь и исполнительство. — В кн.: 154.
134. Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. Сост. А. И. Рогов. М., 1973.
135. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма. М., 1960.
136. Никитенко А. В. Моя повесть о самом себе. Записки и дневники (1804—1877), т. 1. Спб., 1904.
137. Николаев А. Джон Фильд, 2-е изд. М., 1979.
138. Об иностранных театрах. — Невский зритель, 1820, ч. 3, № 7.
139. Об опере. — Северный вестник, 1805, ч. 6, № 4.
140. Одоевский В. Ф. Антикритика. Ответ г-на У. У. г-ну П. — В кн.: 146.
141. Одоевский В. Ф. Взгляд на Москву в 1824 году. — В кн.: 146.
142. Одоевский В. Ф. Дни досад. — В кн.: 118.
143. Одоевский В. Ф. Итальянский театр. — В кн.: 146.
144. Одоевский В. Ф. Концерт Б. Ромберга. — В кн.: 146.
145. Одоевский В. Ф. Московские новости. — Московский телеграф, 1825, ч. 1, № 3. Подп.: У. У.
146. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
147. Одоевский В. Ф. Несколько слов о кантатах г. Верстовского. — В кн.: 146.
148. Одоевский В. Ф. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году. — В кн.: 146.



149. Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств. — В кн.: 180.
150. Одоевский В. Ф. От читателя журналов. — В кн.: 146.
151. Одоевский В. Ф. Последний концерт (7-го марта) Филармонического общества. — В кн.: 146.
152. О московской французской труппе. — Журнал драматический, 1811, ч. 1.
153. О новейшей музыке. — Невский зритель, 1820, ч. 2, № 4.
154. Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л., 1956.
155. Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. и с доп. П. А. Бессонова. Вып. 9. М., 1972.
156. Плавильщиков П. А. Театр. — В кн.: 177.
157. Пнин И. П. Сочинения. М., 1934.
158. Погожев В. П. Столетие организации императорских московских театров, вып. 1. Спб., 1906.
159. Полевой Н. А. Об издании собрания русских народных песен Д. Н. Кашиным. — Московский телеграф, 1883, № 18.
160. Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М. — Л., 1960.
161. Попова Т. В. И. А. Рупин и его сборники народных песен. — В кн.: Рупин И. Народные русские песни. М., 1955.
162. Поэзия Пушкина в романах и песнях его современников. 1816—1837. Сост. и примеч. В. Киселева и С. Попова. Муз. ред. В. Шебалина. М., 1974.
163. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке, изданные господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на итальянском языке в 1797 году в Венеции. С итальянского на русский перевел Степан Дехтярев. Спб., 1805.
164. Проект об отпечатании древнего российского крюкового пения. — В кн.: Протоколы годового собрания членов Общества любителей древней письменности 25 апреля 1878 года, прилож. 3. Спб., 1878.
165. Прокофьев В. А. О. А. Козловский и его «Российские песни». — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
166. Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1948.
167. Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1938.
168. Пыляев М. Н. Старая Москва. Спб., 1891.
169. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
170. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
171. Радищев А. Н. О человеке, о его смертности и бессмертии. — В кн.: 134.
172. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. — Полн. собр. соч., т. 1. М. — Л., 1938.
173. Разговор в театре 4-го июля. — Благонамеренный, 1823, ч. 13.
174. Разговоры о словесности. — Вестник Европы, 1811, ч. 58, № 19. Подп.: К.
175. Русская вокальная лирика XVIII века. Сост., публикация, исследование и комментарии О. Левашевой. М., 1972. (Памятники русского музыкального искусства, вып. 1.)
176. Русская книга о Бетховене. Под ред. К. А. Кузнецова. М., 1927.
177. Русская литературная критика XVIII—XIX в. Сост. В. И. Кулешов. М., 1978.
178. Русские песни XVIII века: Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. Общая ред. и вступит. статья Б. Вольмана. М., 1958.
179. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1. М., 1974.
180. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974.
181. Русский театр в царствование Александра I. 1801—1825: Из журнала А. В. Каратыгина. — Русская старина, 1880, т. 29.
182. Рылеев К. Ф. Несколько мыслей о поэзии. — В кн.: 180.
183. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — Избр. статьи, т. 1. Под ред. Г. Н. Хубова. М. — Л., 1950.
184. Семья Самойловых. — ЕИТ, вып. 14, сезон 1903—1904 годов.
185. Слонимский Ю. И. Балет «Новый Вертер» С. Титова. — В кн.: Учен. записки ЛГИТМиК, вып. 2. Л., 1958.
186. Слонимский Ю. И. Балетные строки Пушкина. Л., 1974.
187. Слонимский Ю. И. Дидло. Л. — М., 1958.
188. Слонимский Ю. И. У колыбели русской Терпсихоры. — В кн.: 28.

189. Смоленский С. 80 и 60 лет тому назад (Заметки по документам семейного архива М. А. Веневитинова). — РМГ, 1900, № 15, 16.
190. Смоленский С. Оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». — В кн.: Музыкальная старина, вып. 4. Спб., 1907.
191. Сомов О. «Отец и дочь», большая опера в трех действиях. — Сын отечества, 1822, ч. 75, № 6.
192. Сомов О. О романтической поэзии. — В кн.: 180.
193. Соц В. С. О Санктпетербургском российском театре. — Сын отечества, 1820, т. 65, № 41, 42. Подп.: В. С.
194. Стахович М. Очерк истории семиструнной гитары. Спб., 1864.
195. Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1925.
196. Танеев С. В. Из прошлого императорских театров, вып. 1. Спб., 1885.
197. Титов Н. А. Воспоминания. — Древняя и новая Россия, 1878, № 3.
198. Трофимова Т. М. Ю. Виельгорский. — Советская музыка, 1937, № 5.
199. Трубицын Н. Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. Спб., 1912.
200. Трутовский В. Ф. Собрание простых русских песен с нотами. Под ред. и с вступит. статьей В. Беляева. М., 1953.
201. Тургенев А. И. Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории. — Северный вестник, 1804, ч. 2, № 6.
202. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, т. 2. М., 1891.
203. Улыбышев А. Д. Письмо к другу в Германию. — В кн.: 88.
204. Улыбышев А. Д. Сон. — В кн.: 88.
205. Улыбышев А. Д. Фрейшютц. — В кн.: 118.
206. Ушаков В. «Горбуны в модной лавке», водевиль. — Московский телеграф, 1829, ч. 29, № 20. Подп.: В. У.
207. Федоровская Л. А. Композитор Степан Давыдов. Л., 1977.
208. Филомафитский Е. М. Письмо другу в Херсон. — Украинский вестник, 1816, ч. 1, № 1. Подп.: Ф—ий.
209. Филомафитский Е. М. Харьковские записки. — Украинский вестник, 1819, ч. 14, № 4. Подп.: Ф—ий.
210. Финягин А. Евстигней Фомищ. — В сб.: Музыка и музыкальный быт старой России. М., 1927.
211. Финдейзен Н. Музыка в русской общественной жизни начала XIX века. — РМГ, 1900, № 48, 52.
212. Финдейзен Н. Музыка и театр в эпоху Отечественной войны. — РМГ, 1912, № 33, 34.
213. Хохловкина А. Западноевропейская опера. М., 1962.
214. Чертелев Н. А. Орывки из моего журнала. — Благонамеренный, 1823, ч. 23, № 13. Подп.: Житель Васильевского острова.
215. Чаадаев П. Я. Философические письма. Письмо четвертое (о зодчестве). — В кн.: 180.
216. Чайнова О. Театр Меддокса в Москве. М., 1927.
217. Шаховской А. Дебора, или Торжество веры. Трагедия в пяти действиях. Спб., 1811.
218. Шевырев С. П. Разговор о возможности найти единый закон для изящного. — В кн.: 180.
219. Штейнпресс Б. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956.
220. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. М., 1935.
221. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. С. А. Дегтярев. — В кн.: 154.
222. Яковлев М. А. Новый философ. — Невский зритель, 1820, ч. 2, № 9.
223. Ямпольский И. Концерт. — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974.
224. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
225. Dahlhaus K. Musik des 19 Jahrhunderts. — Neue Handbuch für Musikwissenschaft, Bd. 6. Weisbaden — Laaber, 1980.
226. Mooser R.-A. K. Cavo. — Rivista musicale italiana, 1969, № 3.
227. Mooser R.-A. Annales de musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, v. 2.
228. Mooser R.-A. Annales de musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle, v. 3. Genève, 1951.

В таблице приняты следующие сокращения:

б. д. — без даты	Арбат. т-р — Арбатский театр
имп. — императорский	Благор. собр. — Благородное собрание
исп. — исполнители, исполнялись	Б. т-р — Большой театр
кн. — князь	Коммерч. клуб — Коммерческий клуб
ком. — комический	Купеч. собр. — Купеческое собрание
певч. — певческий	М. — Москва
придв. — придворный	М. т-р — Малый театр
театр. — театральный	Петр. т-р — Петровский театр
т-р — театр	Спб. — Санктпетербург
тр. — труппа	Филармонич. об-во — Филармоническое общество
ум. — умер	Эрмит. т-р — Эрмитажный театр
фп. — фортепиано, фортепианный	
хор. — хоровой	

### События музыкально-общественной жизни

1800

- Апр. 18 Указ Павла I «о запрещении ввозить из-за границы, впредь до указа, всякого рода книги и музыкальные ноты».
- Апр. Скончался Е. И. Фомин.
- Апр. 20 Н. Г. Поморский назначен композитором и репетитором партий Спб. имп. т-ра вместо умершего Е. И. Фомина.
- Апр. 28 Родился Н. А. Титов.
- Май 1 С. И. Давыдов назначен капельмейстером Спб. имп. т-ров (работал до 1804).
- Июнь 5 [1800] Закрыты все частные типографии.  
Введена цензура для печатающихся в России нотных изданий.  
По инициативе Д. С. Бортнянского в Петербурге создан специальный оперный хор, освободивший Придворную певческую капеллу от участия в оперных спектаклях.  
Начало издательской деятельности в Петербурге Ф. Дитмара.  
Начало педагогической деятельности в Москве польского композитора, дирижера, музыкального теоретика К. Курпинского (преподавал до 1810).  
Композитор В. Мартин-и-Солер назначен инспектором придв. итал. оперы в Петербурге.  
Приезд в Москву чешского композитора, пианиста, певца И. Гельда, автора первой русской школы игры на шести- и семиструнной гитаре.

\* Составлена Т. В. Корженьянц.

Родился А. П. Есаулов, будущий композитор.  
Начало работы Д. Н. Кашина в Моск. ун-те и университетской гимназии (организация концертов, дирижирование, сочинение музыки для торжественных собраний).

## 1801

- Март 31 Указ Александра I о разрешении ввозить иностранные книги и ноты, открыть частные типографии и без особых цензурных ограничений печатать книги и ноты.
- Авг. 31 Заключен контракт с Казасси на содержание в Петербурге итал. труппы.
- Ноябрь 15  
[1801] Родился А. Е. Варламов.  
В Петербурге на Невском проспекте у Анничкова дворца построен деревянный Малый т-р для итал. труппы Казасси.  
И. Ф. Керцелли назначен капельмейстером Петровского т-ра в Москве.  
Приезд в Петербург скрипачей Л. Шпора и Ф. Экка.  
Издано «Начальное основание о гармонии, или о точном порядке происхождения гласов и о прочих к тому доводах, с нужными на то чертежами» И. П. Комендантова.  
Изданы соч. О. А. Козловского, в том числе «Российские песни для пианофорте» в 5-ти ч.

## 1802

- Март 7 С. И. Давыдов назначен «репетитором музыки для певцов и певиц» русской оперы в Петербурге.
- Март Начало деятельности Спб. Филармонич. об-ва.
- Апр. 4 Дебют четы Дидло в Петербурге.
- Июль 10 Директорами Спб. Филармонич. об-ва избраны Д. Бахман, А. Буландт, И. Мазнер и Н. Г. Поморский.
- Осень  
[1802] Приезд в Петербург М. Клементи и Дж. Филда.  
Приезд в Россию франц. певицы Ж. Филлис-Андрие, ставшей ведущей певицей Спб. франц. труппы.  
Перестройка Большого т-ра в Петербурге архитектором Тома де Томоном.  
Начало нотопечатательской деятельности Г. Дальмаса в Петербурге.  
Начало деятельности в Москве гитариста, композитора и педагога А. О. Сихры. Издание им «Журнала для семиструнной гитары на 1802 год».  
Издан сборник русских народных песен для голоса с фп. (в 3-х ч.) Л. С. Гурилева.

## 1803

- Июнь 19 О. А. Козловский утвержден «директором музыки» имп. т-ров.
- Сент. 9 Открытие театра в Киеве спектаклем польско-рус. труппы Лотоцкого.
- Ноябрь  
[1803] Гастроли польской труппы М. Кажинского в Москве.  
Отделение оперной и балетной труппы Спб. т-ра от драматической.  
Итальянская труппа Казасси перешла в ведение Дирекции имп. т-ров.  
К. А. Кавос назначен капельмейстером итал. и рус. оперы в Петербурге.  
Открытие т-ра П. П. Есипова в Казани. Капельмейстер — композитор А. В. Новиков.  
Купеческий сын В. П. Солдатов учредил в Иркутске т-р «для всей публики», вскоре перешедший в ведение кн. В. Н. Горчакова и А. П. Шубина (существовал до 1809).

Приезд в Россию Ф. А. Буальдые и П. Рода (Роде).  
 Приезд в Петербург М. Клементи и К. Цейнера.  
 Дж. Филд обосновался в России.  
 Начало деятельности в Петербурге композитора, пианиста, педагога, музыкального теоретика И. Г. Миллера.  
 Первое выступление композитора, пианиста А. И. Лизогуба в Моск. университетском пансионе.

1804

- Февр. 12 Указ Александра I об ассигновании 20 тыс. руб. на сооружение т-ра в Одессе.
- Февр. 27 (29) Родился А. И. Виллуан, будущий пианист, педагог.
- Март 18 В Петербурге скончался И. Е. Хандошкин.
- Март 31 Ш. Дидло назначен первым танцовщиком и балетмейстером придв. т-ра, главным учителем балетного училища в Петербурге.
- Май 20 Родился М. И. Глинка.
- Авг. 1 Родился В. Ф. Одоевский.
- Авг. 18 Начало спектаклей нем. оперной труппы в моск. Петровском т-ре.
- Сент. 1 Д. С. Бортиянский избран почетным членом Спб. Академии художеств.
- Окт. 4 Скончался Н. Г. Поморский.
- Ноябрь 27 [1804] Начало спектаклей нем. труппы в т-ре Демидова в Москве.  
 Принят устав, разрешающий университетам и гимназиям содержать на свой счет штатных учителей «приятных искусств», в том числе музыкальных педагогов.  
 Начало службы пианиста, композитора Д. И. Шпревица преподавателем фп. в Моск. университетском пансионе.  
 Начало службы Ф. А. Буальдые капельмейстером придв. франц. оперы в Петербурге.  
 Начало службы П. Рода придв. солистом в Петербурге.  
 Начало службы австр. композитора, пианиста, дирижера С. Р. фон Нейкома капельмейстером нем. т-ра в Петербурге (работал до 1808).  
 Родился Н. А. Мельгунов, будущий писатель, музыкальный критик, композитор.  
 Родился П. М. Воротников, будущий композитор, хоровой дирижер, педагог.  
 Изданы «русские песни» О. А. Козловского (6-я тетрадь).

1805

- Июль 5 Спб. нем. труппа передана в ведение Дирекции имп. т-ров.
- Окт. 22 Пожар Петровского т-ра в Москве.
- Ноябрь 12 Начало спектаклей моск. т-ра в доме кн. Волконского на Самотеке.
- Дек. 17 [1805] Начало спектаклей моск. т-ра в доме Пашкова на Моховой.  
 Открытие Харьковского ун-та с музыкальными классами, которые возглавил И. М. Витковский.  
 Открытие Казанского ун-та с музыкальными классами.  
 Композитор А. В. Новиков возглавил в Казани музыкальные классы ун-та и музыкальную часть публичного т-ра.  
 Организация еженедельных квартетных вечеров в музыкальном салоне Всеволожских в Москве.  
 Начало службы франц. скрипача и композитора П. Ф. Байо придв. солистом в Петербурге.  
 Издан музыкально-теоретич. труд В. Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке» в 4-х ч., перевед. с итал. С. А. Дегтяревым.  
 Издан труд Д. Шпревица «Сколько способствует музыка образованию чувства, добра и изящности».

Скончался скрипач, камер-музыкант А. Л. Ершов.  
Издан клавир музыки О. А. Козловского к трагедии В. Озерова «Фингал».

1806

- Янв. 30 В Петербурге скончался В. Мартин-и-Солер.  
Сент. 6 Родился Д. Ю. Струйский, будущий литератор, композитор, музыкальный критик.
- Окт. 27 Крепостная группа Столыпина куплена Дирекцией имп. т-ров и вошла в состав Моск. т-ра.
- Ноябрь 21 Начало спектаклей франц. труппы в т-ре Пашкова в Москве.  
[1806] Переход моск. имп. т-ров в ведение общей Дирекции имп. т-ров в Петербурге.  
Основание Моск. театр. училища с пансионом и музыкальными классами.  
С. И. Давыдов назначен капельмейстером театр. школы в Петербурге.  
Открытие крепостного т-ра Гладковых в Пензе (существовал до 1829).  
Начало нотоиздательской деятельности Ж. Пейрона и Ф. Л. Вейсгера в Москве (до 1812).  
Вышло из печати «Собрание народных русских песен с их голосами» Н. Львова и И. Прача, 2-е, доп. изд. (3-е изд. — 1815).  
Д. Н. Кашин начал издание «Журнала отечественной музыки» (выходил до 1809).

1807

- Весна Приезд Дж. Филда в Москву.  
Ноябрь 1 Начало спектаклей нем. труппы в т-ре кн. Волконского в Москве.  
[1807] Открытие крепостного т-ра гр. Строганова в Очерском заводе (Пермская губ.).  
Начало деятельности в России нем. скрипача, композитора, дирижера Л. В. Маурера.  
Родился М. Д. Резвой, будущий музыковед, композитор, виолончелист.  
Родился Н. И. Бахметев, будущий композитор, скрипач.  
Издан клавир оперы С. И. Давыдова «Русалка» (3-я ч.).

1808

- Апр. 13 Открытие Арбатского т-ра в Москве (архитектор К. Росси).  
Май 22 По инициативе Аделунга Спб. Филармонич. об-во отправило Й. Гайдну медаль, отчеканенную в его честь.
- Июль 28 Ответное письмо Й. Гайдна музыкантам Филармонич. об-ва с благодарностью за медаль.
- Сент. 16 А. Д. Жилин зачислен в штат педагогов Ин-та работающих слепых в Петербурге (работал до 1818).
- Сент. Начало гастролей Спб. франц. труппы под руководством Ф. А. Буальдьё в Москве.  
[1808] Открытие нотной типографии Академии наук в Петербурге.  
Начало службы франц. скрипача Ш. Ф. Лафона придв. солистом в Петербурге (до 1815).  
Издана книга Н. Д. Горчакова «Опыт вокальной или певческой музыки в России...»  
Издана книга Л. Минелли «Удобный способ для изучения сочинять произведения музыки и аккомпанирования» («Генерал-басс»).  
Изданы духовные концерты С. А. Дегтярева.

- Февр. 1 Открытие т-ра в доме кн. Голицына в Москве (гастроли итал. певицы Маркетти-Фантоцци).
- Июль [1809] Построено здание Одесского городского т-ра (архитектор Тома де Томон).  
Гастроли труппы А. И. Шаховского в Одессе.  
Организация итал. антрепризы Замбони и Монтавани в Одессе.  
Закрытие т-ра В. Н. Горчакова и А. П. Шубина в Иркутске.  
Приезд в Петербург нем. композитора, пианиста и дирижера Д. Штейбельта (ум. в 1823).  
Начало службы Д. Шпревница преподавателем фп. в Воспитательном доме в Москве.  
Д. Н. Кашин получил «вольную» от своего помещика Г. И. Библикова.  
Издан клавир оперы С. И. Давыдова «Русалка» (4-я ч.).  
Гитарист В. С. Алферьев начал издание ежемесячного «Журнала для семиструнной гитары».

## 1810

- Янв. Организация музыкальной школы для малолетних певчих при Придворной певческой капелле в Петербурге.
- Февр. 10 Открытие спектаклей рус. труппы П. В. Фортунатова в Одесском городском т-ре при участии крепостного оркестра помещика Н. Куликовского.
- Май Изданы первые соч. А. А. Алябьева: франц. романс и два вальса для фп.
- Июнь 13 С. И. Давыдов уволен из Дирекции имп. т-ров.
- Окт. 10 Организация антрепризы А. И. Шаховского в Одессе.
- Дек. 31 [1810] Пожар Большого т-ра в Петербурге.  
Начало службы И. Прача преподавателем фп. в Спб. Воспитательном доме (работал до 1813).  
Д. Штейбельт назначен придворным капельмейстером франц. т-ра в Петербурге.  
Музыкальное изд-во Ф. Дитмара в Петербурге перешло к И. Пецу.  
Начало музыкально-издательской деятельности И. Брифа в Петербурге.  
Начало музыкально-издательской деятельности Ф. Грандмезона в Москве.  
С. Аксенов начал издание «Нового журнала для семиструнной гитары, посвященного любителям музыки».  
Изданы 24 прелюдии и fuga для фп. и др. соч. Л. Гурилева.  
Изданы 48 вариаций на тему цыганской пляски для двух скрипок и баса, соч. Г. А. Рачинского.  
Изданы 6 рус. песен с вариациями для двух скрипок, соч. И. Хандошкина.  
А. Д. Жилин издал «Журнал для фортепиано».  
В Петербурге основана первая в России фабрика фп. Ф. Дидерихса и фп. мастерские Нечаева.

## 1811

- Янв. 2 После пожара Большого т-ра в Петербурге спектакли перенесены в Нем. т-р на Дворцовой пл.
- Дек. 27 [1811] Родился В. П. Боткин, будущий писатель, музыкальный критик.  
В Нижнем Новгороде выстроен новый деревянный т-р кн. Н. Г. Шаховским.  
Выступления вольнонаемной труппы Е. Глебова в Ярославле (до 1813).  
Приезд в Россию австр. скрипача и композитора Ф. И. Клемента.

Начало деятельности Ф. Е. Шольца дирижером Придворной певческой капеллы в Петербурге.

Назначение И. В. Добровольского учителем музыки в Астраханской гимназии, начало его деятельности по организации оркестра.

А. Е. Варламов зачислен певчим в Придворную певческую капеллу, И. А. Волков назначен педагогом Моск. университетского пансиона по классу фп. (работал до 1813).

Первое исполнение оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» С. А. Дегтярева.

А. Сихра начал издание «Нового журнала для семиструнной гитары».

Д. Штейбельт назначен капельмейстером Спб. франц. оперы.

Моск. регент Наумов начал издание «Журнала простонародных российских песен для пения на четыре голоса».

Ф. Нерлих начал издание ежемесячного журнала «Русский песенник, журнал для фортепиано, содержащий в себе русские песни с вариациями».

Издан «Большой полонез» А. А. Алябьева, посвященный Дж. Филду, Д. С. Бортнянский сочинил приветственную кантату «Сретение Орфея с солнцем» (сл. Г. Р. Державина).

1812

Янв. 12 Указ Александра I о разрешении зачислять педагогами в учебные заведения «наиболее отличившихся талантами и знанием наук или изящных искусств» вольноотпущенных.

Февр. 20 Родился А. И. Дюбюк.

Март 25 Родился крепостной Г. Я. Ломакин, будущий хоровой дирижер.

Авг. 9 Родился А. А. Герке.

Ноябрь 18 Указ Александра I о роспуске франц. трупп в Петербурге и Москве. Пожар Арбатского т-ра в Москве.

[1812] Установление монополии итал. антрепризы Замбони и Монтавани в Одессе.

Д. Н. Кашин зачислен штатным учителем музыки Моск. ун-та.

А. П. Глушковский возглавил Моск. балетную труппу и школу.

Открытие частной нотопечатни Лангнера в Харькове.

Приезд в Москву нем. пианиста и композитора Ш.(К.) Майера.

Издано полное собрание фп. соч. И. В. Гесслера.

Создание Д. С. Бортнянским патриотических соч.: «Певец во стане русских воинов», «Марш всеобщего ополчения», «Песнь ратников».

Издан «Польский с хором на победы светлейшего князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова-Смоленского, спасителя Отечества» и др. соч. О. А. Козловского.

Изданы фп. соч. кн. П. Долгорукова, посвященные военным сражениям 1812 года.

1813

Февр. 2 Родился А. С. Даргомыжский.

Апр. 23 Скончался С. А. Дегтярев.

Ноябрь 15 Председатель Филармонич. об-ва П. П. Пезаровнус организовал в Петербурге первый концерт в пользу инвалидов войны.

Ноябрь 30 Состоялся первый после освобождения Москвы спектакль в т-ре [1813] П. А. Познякова.

Начало спектаклей «молодой труппы», организованной А. А. Шаховским, в помещении Нем. т-ра в Петербурге.

Гастроли труппы Калиновского и И. Ф. Штейна в Харькове.

Изданы духовные концерты и хоры С. А. Дегтярева.

Изданы военно-патриотические соч. П. Долгорукова, Д. Н. Кашина, И. Прача, А. Дерфельда, Д. С. Бортнянского, Д. Штейбельта, Дж. Филда и др.



- Авг. 10 Переезд С. И. Давыдова в Москву, назначение его учителем пения театр. школы.
- Авг. 30 Открытие спектаклей моск. т-ра в т-ре ген. Апраксина на Знаменке.  
[1814] Открытие нотной типографии И. Гельда в Петербурге.  
А. Д. Жилин начал издание журнала вокальных соч. «Эрато» (12 экз. журнала автор пожертвовал в пользу инвалидов).  
Изданы вокальные военно-патриотические соч. С. И. Давыдова и Д. Н. Кашина.  
Изданы военно-патриотические фп. соч. Д. Штейбеля и П. Долгорукова.

## 1815

- Июнь 23 В Петербурге скончался И. Г. Пальшау.  
Июль 26 Указ Синода об административном распространении по всем церквам духовных соч. и переложений Д. С. Бортнянского.
- Сент. 1 И. Бриф открыл в Петербурге «Библиотеку музыкальных сочинений».  
Сент. 26 Открытие крепостного т-ра С. Каменского в Орле.  
[1815] Прекратил свое существование т-р П. П. Есипова в Казани.  
Д. С. Бортнянский избран почетным членом Филармонич. об-ва.  
С. И. Давыдов назначен капельмейстером и учителем пения при Моск. имп. т-рах.  
Вышло из печати «Собрание народных русских песен с их голосами» Н. Львова и И. Прача (3-е изд.).  
Изданы духовные концерты Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, С. И. Давыдова, С. А. Дегтярева, Л. С. Гурилева, Башкова.  
О. А. Козловский сочинил «Те Деум» по случаю всеобщего мира.

## 1816

- Февр. 14 Указ Синода о строжайшем запрещении петь в церквах и печатать какие-либо песнопения, кроме соч. Д. С. Бортнянского или одобренных Бортнянским. Директор вокальной музыки Д. С. Бортнянский назначен цензором духовной музыки.
- Март 26 А. Л. Нарышкин в предписании конторе Дирекции имп. т-ров указал дни для представлений в пользу инвалидов войны: 19 марта (день вступления союзных войск в Париж) — концерт; 6 окт. (день Лейпцигской баталии) — маскарад; 26 ноября (день св. Георгия) — спектакль.
- [1816] Прекратил свое существование т-р Барсова в Курске.  
Открытие нового т-ра в Харькове антрепренером И. Ф. Штейном.  
Начало польской антрепризы Ленковского в Киеве (существовала до 1830).  
Начало деятельности в Москве М. И. Бернарда, пианиста, композитора, педагога, будущего музыкального издателя.  
Поступление В. Ф. Одоевского в Моск. университетский пансион, первые его выступления на торжественных актах в качестве пианиста и композитора.  
И. Добровольский в Астрахани начал издание «Азиатского музыкального журнала» (выходил до 1818).  
А. Полянский начал издание «Музыкального журнала в пользу инвалидов» для фп.  
Издана «Новая и полная школа для фортепиано» И. Прача.  
Изданы «Восемь новых Польских» для фп. О. А. Козловского.

## 1817

- Май 17 Родился К. П. Вильбоа.

- Сент. 1 Открытие Благородного пансиона при Главном педагогическом ин-те в Петербурге (руководитель музыкальных классов — К. А. Кавос, преподаватель фп. — И. Г. Гартман).
- Дек. Приезд в Москву нем. композитора, пианиста, педагога Ф. К. Гебеля.
- [1817] В Спб. Воспитательном доме организован музыкальный класс с шестилетним обучением с целью подготовки преподавателей для ин-тов и частных домов.
- Учащимся Академии художеств в Петербурге вновь разрешено открыть свой театр.
- Скончался П. А. Скоков.
- Изданы соч. Г. А. Рачинского: романс «Один еще денек» (сл. С. Нечаева); «10 пьес для скрипки»; «10 пьес для семиструнной гитары». Изданы 360 прелюдий для фп. во всех тональностях И. В. Гесслера. Издана оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский».

1818

- Февр. 3 Открытие Спб. Большого т-ра, заново отстроенного архитектором Модюи.
- Февр. 18 Н. Е. Кубишта назначен преподавателем музыки (фп., скрипка) Моск. университетского пансиона.
- Июнь 21 А. Д. Жилин уволился из Института работающих слепых.
- [1818] Отъезд А. Д. Жилина из Петербурга.
- Возникновение т-ра И. П. Котляревского в Полтаве (существовал до 1821).
- Скончался И. Прач.
- Издана «Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве...» Г. Гесс де Кальве.
- А. О. Сихра начал издание «Петербургского журнала гитарной музыки».
- Вышло из печати 2-е изд. «Древних российских стихотворений, собранных Киришю Даниловым» (61 текст с приложением нот напевов); ред. К. Ф. Калайдовича; музыкальная ред. Д. Шпревица (1-е изд., без нот — 1804).
- Издана книга «Жизнь знаменитого Паиззелло» де Доминичиса.
- В Петербурге открылись фп. фабрики Шредера и Тишнера.

около  
1818

Прекратилась антреприза Урусова в Ярославле.

1819

- Март В связи с закрытием Нем. т-ра в Петербурге на Дворцовой пл. спектакли нем. труппы переведены в Малый т-р.
- Июль 4 Скончался И. И. Вальберх.
- Июль 14 Начало спектаклей нем. труппы Гапмейера в Москве в т-ре Пашкова на Моховой.
- Дек. Исполнение фп. квинтета В. Ф. Одоевского в концерте воспитанников Моск. университетского пансиона.
- Дек. Открытие нового деревянного т-ра в Ярославле (архитектор и антрепренер П. Я. Паньков).
- [1819] Начало спектаклей новой франц. труппы в Спб. Большом театре.
- А. И. Черлицкий стал органистом Петровской церкви в Петербурге.
- Возвращение в Петербург и начало педагогической деятельности пианиста Ш. Майера (преподавал до 1845).
- Камер-музыкант Л. П. Ершов назначен директором музыки Спб. имп. т-ров.
- А. Е. Варламов назначен регентом русской посольской церкви в Гаа-

ге. Начало его деятельности в качестве хорового дирижера, камерного певца и гитариста.

О. А. Козловский оставил службу в Дирекции имп. т-ров.

1820

Янв. 11  
Март 30

Родился А. Н. Серов.

Состоялся первый из ежегодных концертов Моск. Попечительного совета в пользу бедных.

Апр.  
Май 26

Приезд в Петербург франц. певицы Ж. Филлис.

Дек. 31  
[1820]

Скончался И. Ф. Керцелли.

Родился Н. Я. Афанасьев, будущий скрипач и композитор.

Начата постройка т-ра в Воронеже.

В Астрахани открылся первый публичный т-р (антрепренер И. В. Добровольский).

Ф. Е. Шольц назначен капельмейстером Моск. имп. т-ров.

Проект Ф. Е. Шольца об организации первой русской консерватории.

Н. Д. Куликовский передал свой крепостной оркестр Одесскому городскому управлению.

Начало музыкально-критической деятельности В. Ф. Одоевского.

1821

Ноябрь 12

Открытие спектаклей частной итал. антрепризы Л. Замбони и Гранари в Москве, в т-ре Апраксина.

[1821]

Начало итал. антрепризы Буонаволло в Одессе.

Начало спектаклей Очерского т-ра в Перми.

Возникновение крепостного т-ра Строгановых и Всеволожских в Перми.

Гастроли в Киеве рус.-укр. труппы М. С. Щепкина из Полтавы.

Начало ежегодных летних гастролей Ярославского т-ра в Рыбинске.

Л. В. Маурер назначен капельмейстером и композитором Спб. имп. т-ров.

К. А. Кавос назначен «инспектором опер по музыкальной части».

Дж. Филд переехал в Москву.

Изданы фп. соч. Мих. Ю. Виельгорского, И. И. Геништы, А. И. Лизогуба.

1822

Март 17

Скончался И. В. Гесслер, композитор, пианист, органист, педагог.

Сент. 30

Начало спектаклей франц. труппы в Москве в т-ре на Моховой.

[1822]

Организация франц. антрепризы Бриса и Мезьера в Петербурге.

Гастроли труппы Каменского в Киеве.

К. А. Кавос назначен инспектором придв. оркестров.

Родился Петр П. Булахов, будущий композитор и вокальный педагог.

Приезд в Москву австр. композитора, пианиста и педагога И. Гуммеля.

М. И. Глинка сочинил фп. вариации фа мажор на оригинальную тему, фп. вариации на тему из оперы «Швейцарское семейство»

И. Вейгля, вариации на тему Моцарта для арфы или фп.

Издано «Собрание русских народных песен для фортепиано с новыми вариациями и без оных» в 3-х ч. Д. Н. Кашина (24 песни).

1823

Март 26

По циркуляру А. Н. Голицына «О нечитании в службе по гимназиям учителей танцованья, музыки и гимнастики» принято решение

- о переводе педагогов из вольноотпущенных в разряд полуофициальных работников и отмене для них казенного жалования.  
 Июнь 21 Письмо Бетховена к музыкантам Спб. Филармонич. об-ва (с партитурой Торжественной мессы?).
- Ноябрь [1823] Переезд А. А. Алябьева в Москву.  
 Отделение Дирекции Моск. имп. т-ров от петербургских.  
 Гастроли в Москве «Механического театра с марионетками» Крыженовского (в репертуаре — оперы, балеты, спектакли с музыкой).  
 Переезд А. Н. Верстовского в Москву.  
 Переезд Мих. Ю. Виельгорского в Москву.  
 Н. Е. Кубишта назначен скрипачом-солистом и помощником капельмейстера Большого т-ра в Москве.  
 Переезд Г. А. Рачинского в Москву.  
 Приезд в Москву испан. гитариста и композитора Ф. Сора вместе с женой, Ф. В. Гюльен-Сор, танцовщицей и балетмейстером.  
 А. Е. Варламов вернулся из Голландии в Петербург и поступил учителем пения в театральную школу.  
 Скончался Д. Штейбельт.  
 Приезд в Россию чешского скрипача, музыкального теоретика, композитора и педагога И. К. Гунке.  
 Изданы романы А. А. Алябьева: «Прощание гусара» (сл. Н. Оржицкого) и «Вижу, бабочка летает» (сл. П. Шаликова).  
 Издано «Собрание избранных отрывков из опер-водевилей А. Н. Верстовского для пения и фортепиано».  
 Изданы романы И. Геништы и Л. Маурера на сл. А. С. Пушкина из поэмы «Кавказский пленник» под назв. «Черкесская песня».  
 Изданы фп. миниатюры А. И. Черлицкого.
- 1824
- Янв. 2 Выступление крепостной балетной труппы Ржевского в моск. т-ре  
 Окт. 14 Апраксина (вскоре куплена Дирекцией моск. имп. т-ров).  
 [1824] Открытие Малого т-ра в Москве (архитектор О. И. Бове).  
 Аренда Ярославского т-ра антрепренером В. С. Тихменевым.  
 Начало деятельности литературно-музыкального салона кн. З. А. Волконской в Москве (существовал до 1829).  
 В. Ф. Одоевский совместно с В. К. Кюхельбекером начал издание литературно-художественного альманаха «Мнемозина».  
 Скончался Ф. Антолини.  
 Род. Павел П. Булахов, будущий певец и композитор.  
 М. И. Глинка сочинил романс «Моя арфа» (сл. К. Бахтурина); квартет № 1 (неоконч.); сетет ми-бемоль мажор (неоконч.).  
 Издан Пролог на открытие Большого т-ра в Москве «Торжество муз», музыка А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского, текст М. А. Дмитриева.  
 Изданы соч. А. Н. Верстовского: баллада «Черная шаль» и куплеты из водевиля «Кто брат, кто сестра».  
 Изданы романы Мих. Ю. Виельгорского и И. И. Геништы.
- 1825
- Янв. 1 Открытие Нового т-ра в Петербурге у Чернышева моста (архитектор С. Л. Шустов).  
 Янв. 6 Открытие Большого т-ра в Москве (архитектор О. И. Бове).  
 Январь В. Ф. Одоевский возглавил отдел музыкального фельетона в журнале Н. Полевого «Московский телеграф».  
 Март 2 Пожар Нового т-ра в Петербурге.  
 Март 24 Скончался С. Н. Титов, композитор, виолончелист.  
 Март К. Г. Гесслер (сын И. В. Гесслера) открыл в Москве нотную библиотеку.  
 Май 9 Скончался С. И. Давыдов.

Сент. 28  
Дек. 23

{1825}

Скончался Д. С. Бортнянский.

А. А. Алябьев приговорен к ссылке в Сибирь с лишением чинов и дворянства по обвинению в убийстве помещика Времева.

А. Н. Верстовский назначен «инспектором музыки» Моск. имп. т-ров. К. А. Кавос подал в Дирекцию имп. т-ров проект реформы музыкального обучения в театральном училище.

Открыт специальный музыкальный класс в Гатчинском сиротском ин-те.

К. Ф. Рихтер открыл в Петербурге издательство и «Библиотеку для ссуды музыкальных сочинений».

Начало нотоиздательской деятельности в Петербурге К. Лиснера. Возникновение крепостного т-ра в селе Ильинском Пермской губернии.

Изданы романы А. Н. Верстовского «Цыганская песня» (сл. А. С. Пушкина) и «Любви пламя благодатно» (сл. П. Головина). Выход в свет «Драматического альбома для любителей театра и музыки», изданного А. Писаревым и А. Верстовским.

Издана «Татарская песня» В. Ф. Одоевского (сл. А. С. Пушкина из поэмы «Бахчисарайский фонтан»).

Изданы хор. соч. Д. С. Бортнянского в фп. переложении П. И. Турчанинова.

## Музыкальный театр

1800

Янв. 1	М. Петр. т-р	«Странная предосторожность, или Притворный жокей», ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Янв. 15	М. Петр. т-р	«Влюбленный колдун, или Амур, спасающий любовников», балет. Муз. М. Керцелли (?).
Янв. 25	М. Петр. т-р	«Аполлон и Дафна», балет. Пост. Д. Соломони. Муз. И. Старцера (?).
Февр. 1	Спб. Б. т-р (Ка- менный), франц. тр.	«Невольник, или Великодушный муж», опера-интермедия. Муз. Н. Пиччинни.
Февр. 3	М. Петр. т-р	«Старинные святки», опера. Муз. Ф. К. Блимы, текст А. Ф. Малиновского.
Февр. 8	Спб. Б. т-р	«Американцы», ком. опера. Муз. Е. И. Фомина, текст И. А. Крылова в переработке А. И. Клушина, балеты И. И. Вальберха.
Февр. 9	М. Петр. т-р	«Сонный порошок, или Похищенная крестьянка»*, ком. опера. Муз. Ф. Бьянки, вольный пер. текста с итал. И. А. Крылова.
Апр. 1	М. Петр. т-р	«Наталья, боярская дочь», опера. Муз. Д. Н. Кашина, текст С. Н. Глинки.
Апр. 16	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Le Comte d'Albert»* («Граф д'Альбер»), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Апр. 19	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Филипп и Жоржетта», опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Май 25	М. Петр. т-р	«Дон-Жуан», балет. Пост. Д. Соломони. Муз. К. Каноббио (?).
Июль 5	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Адель и Дорсан», опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Июль 9	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Том Джонс», ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст А. Пуансине.

\* Здесь и далее звездочкой отмечены названия произведений, впоследствии неоднократно ставившихся в театрах Москвы и Петербурга.

Июль 12	Спб. Б. т-р	«Деревенская героиня», балет. Пост. П. Б. Шевалье. Муз. Д. Г. А. Париса.
Сент. 20	М. Петр. т-р	«Сила бога любви» («Сила любви»), балет по опере «Пигмалион, или Сила любви» Н. Поморского (?). Пост. Д. Соломони.
Ноябрь 6	Спб. Б. т-р	«Клорида и Милон», пастушеская опера. Муз. Е. И. Фомина, текст В. В. Капниста, балеты И. И. Вальберха.
Ноябрь 19	М. Петр. т-р	«Медя и Язон»*, балет Ж. Ж. Новерра. Пост. Д. Соломони. Муз. Ф. Аопельмайра или Родольфа (?).
Дек. 2	Спб. Эрмит. франц. тр.	«Эфрозина и Корадин, или Исправленный тиран»*, опера. Муз. Э. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Дек. 12	Спб. Эрмит. франц. тр.	«Влюбленный Баярд», балет по комедии «Les amours de Bayard» Ж. М. Монвеля. Муз. М. Шампenea (?).
Дек. 14	М. Петр. т-р	«Обманутая старуха» («Тщетная предосторожность»), балет. Пост. Ж. Доберваля. Муз. Г. Гертеля (?).

### 1801

Янв. 7	М. Петр. т-р	«Оленька, или Первоначальная любовь», ком. опера. Муз. О. А. Козловского, текст А. М. Белосельского-Белозерского.
Янв. 10	Спб. Б. т-р, франц. тр.	«Рауль де Креки», опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Янв. 14	М. Петр. т-р	«Негритянка, или Сила любви и благодарности», ком. опера. Муз. Леско, текст пер. с франц. М. Шушериним.
Сент. 25	Спб. Б. т-р	«Увенчанная благодать», балет на день коронации Александра I. Пост. И. И. Вальберха. Муз. С. И. Давыдова, тексты хоров А. И. Клушина.
Окт. 1	Спб. Б. т-р	«Инесса ди Кастро, или Тайный брак», трагич. балет. Пост. Дж. Канциани. Муз. К. Каноббио.
Окт. 2	М. Петр. т-р	«Храм радости», пролог по случаю коронации Александра I.
Окт. 8	Спб. Б. т-р (?)	«Новый Стерн», балет. Пост. И. И. Вальберха.
Окт. 9	М. Петр. т-р	«Два маленьких савойца», опера. Муз. Н. Далеярака, текст пер. с франц. В. А. Левшиным.
Окт. 23	М. Петр. т-р	«Чеботари», опера. Муз. А. Б. Брюни, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Дек. 13	М. Петр. т-р	«Где горе, там и радость, или Несчастное семейство», опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Дек. 26	М. Петр. т-р	«Волшебная флейта»*, опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Э. Шиканедера.

### 1802

Янв. 9	М. Петр. т-р	«Молодые поскорее старых могут обмануть», лирическая комедия с русскими песнями. Муз. И. Ф. Керцелли, текст В. А. Левшина.
Янв. 16	М. Петр. т-р	«Маленький матрос»*, ком. опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.
Янв. 30	М. Петр. т-р	«Прекрасная Арсена», опера-феерия. Муз. П. А. Монсиньи, текст пер. с франц. С. Н. Сандуновым.

Февр. 10	М. Петр. т-р	«Горации и Куриации», трагич. балет. Пост. Д. Соломони, муз. И. Старцера.
Апр. 4	Спб. Эрмит. т-р	«Аполлон и Дафна», балет. Пост. Ш. Дидло.
Апр. 16	М. Петр. т-р	«Лауретта», опера. Муз. Ж. Н. де Мери, текст де Мальзевилля, пер. с франц. В. А. Левшина (?).
Май 26	М. Петр. т-р	«Сильвен», опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля, пер. с франц. В. А. Левшина (?).
Июнь 2	Спб. М. т-р	«Персей и Андромеда», мелодрама с хорами и балетами. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Авг. 30	Спб. М. т-р	«Жертвоприношение благодарности» («Торжество благодарности»), «аллегорический балет на день тезоименитства Александра I». Пост. И. И. Вальберха, муз. С. И. Давыдова, стихи А. И. Клушина.
Авг. 30	М. Петр. т-р	«Любовные хитрости», ком. опера. Муз. Б. Оттани, текст Дж. Бертати, пер. с итал.
Авг. 31	М. Петр. т-р	«Школа Пиэро», ком. балет. Пост. И. М. Аблеца. Муз. сборная.
Сент. 5	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Смерть Геркулеса», балет. Пост. Огюста [Огюста Пуаро. — Г. К.].
Окт. 14	М. Петр. т-р	«Оберон, царь волшебников», ком. опера. Муз. П. Враницкого, текст Ф. С. Зейлера, пер. с нем. Янковича.
Ноябрь 24	М. Петр. т-р	«Альцеста», опера. Муз. Х. В. Глюка (?).
Дек. 1	Спб. Б. т-р	«Пастух и Гамадриада», анакреонтический балет. Пост. Ш. Дидло.
Дек. 12	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Адольф и Клара, или Два арестанта»*, ком. опера. Муз. Н. Далеирака, текст Б. Ж. Марсолье.
Дек. 18	М. Петр. т-р	«Арестант»*, опера. Муз. Д. Делла Мариа, текст А. Дюваля, пер. с франц.
Дек. 22	М. Петр. т-р (?), итал. тр.	«Медя и Язон», мелодрама с балетами. Муз. И. Бенды, текст пер. с нем. С. Н. Сандуновым.
		«Зенобия в Пальмире», опера. Муз. П. Анфосси.

## 1803

Янв. 3	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р, «Калиф Багдадский»*, опера. Муз. Ф. А. Буальдье, текст Сен-Жюста.
Янв. 15	М. Петр. т-р	«Пирам и Тизбе», трагич. балет Дж. Канциани. Пост. Д. Соломони, муз. К. Каноббио.
Февр. 5	М. Петр. т-р	«Аземия, или Дикие», опера. Муз. Н. Далеирака, текст пер. с франц. В. А. Левшиным (?).
Апр. 15	Спб. Б. т-р	«Золотое яблоко», ком. опера. Муз. Е. И. Фомина, текст И. Иванова, балеты И. И. Вальберха.
Апр. 16	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р, «Les Amants Prothées» («Любовники-протей») *, опера-водевиль. Муз. А. Париса, текст Ж. Патра.
Апр. 19	М. Петр. т-р	«Ариодан», героич. опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с франц.
Апр. 27	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р, «Кастор и Поллукс», героич. балет. Пост. Ш. Ле Пика, муз. К. Каноббио (?).
Май 10	Навловск, франц. тр.	«Les deux journées» («Водовоз, или Двухдневное приключение») *, опера. Муз. Л. Керубини, текст Ж. Н. Буйи.
Май 14	М. Петр. т-р	«Стихотворец и математик, или Сочинитель у себя дома», ком. опера. Муз. А. Б. Брюни, текст Э. Госса, пер. с франц.

Май 16	Павловск		«Роланд и Моргана, или Разрушение очарованного острова», волшебнo-геронич. балет. Пост. Ш. Дидло. Муз. Ф. Антоноллини и К. А. Кавоса.
Май 21	Павловск, тр.	франц.	«Maison à vendre» («Продажная дача») *, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст А. Дюваля.
Май 21	Спб. Б. т-р		«Суд царя Соломона», драма с хорами и балетами. Муз. А. Н. Титова, текст А. И. Клушина, балеты И. И. Вальберха.
Май 31	Павловск, тр.	франц.	«L'atour filiale ou gambe de bois» («Детская любовь, или Деревянная нога») *, ком. опера. Муз. П. Гаво, текст Ш. А. Демутье.
Июнь 19	Спб. Б. т-р		«Аксур, царь Ормуза» *, геронич. опера. Муз. А. Сальери, текст Л. да Понте.
Июль 22	М. Петр. т-р		«Апеллес и Кампаста, или Торжество Александра над самим собою», геронич. балет. Пост. Ж. Новерра, муз. Ф. Аспельмайра.
Авг. 21	Спб. Б. т-р		«Бланка, или Брак из отщепеня», трагич. балет. Пост. И. И. Вальберха. Муз. А. Н. Титова.
Сент. 15	М. Петр. т-р		«Элиза, или Путешествие по ледяным горам Сен-Бернара» *, опера. Муз. Л. Керубини.
Сент. 20	М. Петр. франц. тр.	т-р (?)	«Le Chaudronnier de St. Flour» («Сенфлурский медник»), опера-водевиль. Муз. П. Кремона, текст А. Гуффе.
Сент. 21	Гатчина, тр.	франц.	«Une folie» («Глупость, или Тщетная предосторожность») *, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буйи.
Сент. 27	М. Петр. т-р		«Вспыльчивый, или Все невпопад», опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Б. Ж. Марсолье, пер. с франц.
Окт. 26	Спб. Б. т-р		«Русалка» (ч. 1) *, волшебнo-ком. опера. Муз. Ф. Кауэра и С. И. Давыдова, текст К. Ф. Генслера, вольный пер. с нем. Н. С. Краснопольского, балеты И. И. Вальберха.
Ноябрь 16	М. Петр. т-р		«Свадьба господина Волдырева», ком. опера. Муз. И. Ф. Керцелли, текст В. А. Левшина.
Ноябрь 23	М. Петр. т-р		«Глупость, или Тщетная предосторожность», опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буйи, пер. с франц.
Дек. 3	М., польск. тр. Ка- жинского		«Краковяки», ком. опера. Муз. Я. Стефани, текст Б. Богуславского.
Дек. 7	М., польск. тр. Ка- жинского		«Фраскатана», ком. опера. Муз. Дж. Панзелло.
<b>1804</b>			
Янв. 9	М. Петр. франц. тр.	т-р,	«Филипп и Жоржетта», ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Янв. 11	М. Петр. т-р		«Блез и Бабетта», ком. опера. Муз. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля, пер. с франц.
			«Дитя тайны, или Мрачный лес», драматич. балет. Пост. Дж. Соломони, муз. Соломони-старшей.
Янв. 25	М. Петр. т-р		«Цыгане на ярмарке», ком. опера. Муз. Дж. Панзелло, пер. с итал.
Февр. 23	М. Петр. франц. тр.	т-р,	«Комическая опера» *, ком. опера. Муз. Д. Делла Мариа, текст Ж. А. Сегюра и Э. Дюпати.
Март 5	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«Алина, королева Голкондская» *, опера. Муз. Ф. А. Буальдые, текст Ж. Б. Виалья и Э. Г. Ф. де Фавьера.
Май 5	Спб. Б. т-р		«Русалка» (ч. 2) *, волшебнo-ком. опера. Муз. Ф. Кауэра и К. А. Кавоса, текст Н. С. Краснопольского, балеты И. И. Вальберха.



Июнь 6	Спб. Б. т-р	«Деревенские певицы», ком. опера. Муз. В. Фиораванти, текст пер. с итал. И. Виеном.
Июль 24	М. Петр. т-р	«Песнолюбие», ком. опера. Муз. В. Мартини-Солера, текст А. В. Храповицкого.
Авг. 27	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Механик» («Механик, или Живая турецкая голова»), ком. опера. Муз. Ф. Кауэра.
Авг. 31	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Христофушка и Маргаритушка», «сельская опера». Муз. Шаба, текст К. Штейнсберга.
Сент. 9	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Крестьянин во дворянстве», ком. опера. Муз. Гайбеля.
Сент. 20	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Ревнивый башмачник», ком. опера. Муз. Ф. Галтенгофа.
Сент. 22	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Глупый учитель деревенской школы», «комическо-музыкальное интермеццо». Муз. М. Шпринга.
Сент. 29	Спб. Б. т-р	«Два Антона, или Имя делу не помеха», опера. Муз. Б. Шака, вольный пер. с нем. Е. Лифанова.
Сент. 30	Спб. Б. т-р	«Граф Каstellи, или Преступный брат»*, трагич. балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. С. И. Давыдова, В. Мартини-Солера и Дж. Сарти.
Окт. 2	М. Петр. т-р	«Все к лучшему», балет. Пост. Д. Соломони, муз. Соломони-старшей.
Окт. 11	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Благодетельный деревни, или Волшебный барабан», героико-ком. волшебная опера. Муз. Герле, текст Э. Шиканедера.
Окт. 18	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Die Köche» («Повара»), ком. опера. Муз. Ф. Галтенгофа.
Ноябрь 1	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Горный дух» («Летающий горный дух»), волшебнo-ком. опера. Муз. В. Мюллера.
Ноябрь 5	М. Петр. т-р, франц. тр.	«Нина, или От любви сумасшедшая»*; опера. Муз. Н. ДалеЙрака, текст Б. Ж. Марсолье.
Ноябрь 19	М. Петр. т-р, франц. тр.	«Fanchon de la veilleuse» («Косынка старухи»)*, опера-водевиль. Муз. Доша, текст Ж. Н. Буйи.
Ноябрь 22	М. Петр. т-р, нем. тр.	«Le grand deuil, ou les Morts vivants»* («Глубокий траур»), опера. Муз. А. Бертон.
Ноябрь 23	Спб. Б. т-р	«Die gefangene Dame» («Колодница»), ком. опера. Муз. Л. Керубини.
Ноябрь 27	М. т-р, нем. тр.	«Эдип в Афинах»*, трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. О. А. Козловского.
Дек. 3	М. Петр. т-р, франц. тр.	«Die Heurats Insel» («Остров брака»), ком. опера. Муз. П. Враницкого.
Дек. 11	Спб. Нем. т-р	«Richard, Coeur de Lion, Roi d'Angleterre»* («Ричард Львиное сердце»), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Дек. 12	М. Нем. т-р	«Русалка» (ч. 3), волшебнo-ком. опера. Муз. Ф. Кауэра.
Дек. 15	М. Петр. т-р	«Радостный праздник России», «пьеса с голосами». Муз. К. Штейнсберга.
Дек. 26	М. Нем. т-р	«Алонзо и Кора, или Дева Солнца», историч. балет. Пост. Д. Соломони, муз. Капуцци.
Б. д.	Спб. Эрмит. т-р	«Венгерские цыгане», ком. опера. Муз. М. Шпринга.
		«Зефир и Флора»*, анакреонтич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса (?).

1805

Янв. 7	М. Петр. т-р, франц. тр.	«L'amant statue» («Влюбленная статуя»), опера. Муз. Н. ДалеЙрака, текст Ф. Десфонтена.
Янв. 19	М. Петр. т-р	«Любовные шутки», опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст пер. с франц. М. И. Поповым.
		«Мицены за смерть Агамемнона», трагич. балет. Пост. Д. Соломони, муз. Соломони-старшей.

Янв. 20	М. Нем. т-р	« <i>Русалка</i> » (ч. 2), волшебнo-ком. опера. Муз. Ф. Кауэра, текст К. Ф. Генслера.
Февр. 16	Спб. Эрмит. франц. тр.	« <i>Une heure de mariage</i> » («Час женитьбы»), ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ш. Г. Этьена.
Апр. 11	М. Нем. т-р	« <i>Примирение через шутку, или Директор и Компания в одном лице</i> », ком. «пизса с песнями». Муз. Ф. Галтенгофа и А. Калливоды.
Апр. 20	Спб. Эрмит. франц. тр.	« <i>Le jeune femme colère</i> » («Молодая вспыльчивая жена») *, опера Муз. Ф. А. Буальдые, текст Клапареда.
Апр. — Май	Спб., франц. тр.	« <i>Le trésor suppose, ou Le danger d'écouter aux portes</i> » («Подложный клад, или Опасно подслушивать у дверей») *, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Май 5	Спб. Б. т-р	« <i>Князь-невидимка, или Личарда-волшебник</i> » *, волшебнo-ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст Е. Лифанова.
Май 6	М. Нем. т-р	« <i>Пробные роли, или Актриса инкогнито</i> » *, ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст Шмидера.
Июнь 6	М. Нем. т-р	« <i>Ночной сторож</i> », ком. интермедия. Муз. С. Р. фон Нейкома, текст Ф. В. Гунниуса.
Июнь 11	М. Петр. т-р	« <i>Молодая смиренница, или Женщины между собою</i> » *, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Э. Дюпати, вольный пер. с франц.
Июнь 16	Спб. Б. т-р	« <i>Ям, или Почтовая станция</i> », ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Июнь 23	М. Нем. т-р	« <i>Волшебная цитра</i> », «героикокомическая опера». Муз. В. Мюллера.
Июль 26	Спб. Б. т-р, франц. тр.	« <i>Абдерхан</i> », ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдые, текст Делиньи.
Авг. 9	М. Нем. т-р	« <i>Иероним-скряга</i> », ком. опера. Муз. К. Диттерсдорфа.
Авг. 13	М. Нем. т-р	« <i>Театральный директор в замешательстве</i> », ком. интермедия. Муз. С. Р. фон Нейкома, текст Ф. В. Гунниуса.
Авг. 27	М. Нем. т-р	« <i>Der Zinngiesser</i> » («Политический оловяшник») *, опера-водевиль. Текст и муз. Г. Ф. Трейчке (?).
		« <i>Воздушные шары</i> », ком. опера. Муз. Ф. Френцля, текст Х. В. Брецнера.
Авг. 30	Спб. Б. т-р	« <i>Нагалья, боярская дочь</i> », драма с хорами. Текст С. Н. Глинки, муз. А. Н. Титова.
Сент. 17	М. Нем. т-р	« <i>Похищение из сераля, или Бельмонт и Констанция</i> » *, опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Х. В. Брецнера и Г. Стефани.
Сент.	Спб. Эрмит. франц. тр.	« <i>L'intrigue aux fenêtres</i> » («Интрига под окошком»), опера. Муз. Н. Изуара текст Э. Дюпати и Ж. Н. Буйи.
Окт. 11	М. Нем. т-р	« <i>Чертова мельница на Венской горе</i> » *, «героикокомическая опера». Муз. В. Мюллера, текст К. Ф. Генслера.
Окт. 25	Спб. Б. т-р	« <i>Русалка</i> » (ч. 3) *, волшебнo-ком. опера. Муз. С. И. Давыдова, текст Н. С. Краснопольского, балеты И. И. Вальберха.
Окт.	Спб., франц. тр.	« <i>L'atougeuse de quinze ans</i> » («Пятнадцатилетний любовник»), опера. Муз. В. Мартин-и-Солера.
Окт.	Спб., франц. тр.	« <i>Праздник пятидесятилетия</i> », опера. Муз. Н. Де-веда.
Ноябрь 8	М. Нем. т-р	« <i>Ланасса, или Ужасные обычаи прошедших времен</i> », трагедия с хорами и маршами. Текст Плюмеке, муз. Ф. Галтенгофа.

Ноябрь 10	М. Нем. т-р		« <i>Камиллава с колокольчиками, или Благотворительный дервиш</i> », волшебная опера. Муз. Герля, текст Э. Шиканедера.
Ноябрь 15	М. Нем. т-р		« <i>Зеркало Аркадии</i> », «героикокомическая опера». Муз. Ф. К. Зюсмайера, текст Э. Шиканедера.
Дек. 8	Спб. Б. т-р		« <i>Фингал</i> », трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. О. А. Козловского, балеты И. И. Вальберха.
Дек. 27	М. Нем. т-р		« <i>Русалка</i> » (ч. 3), волшебная опера. Муз. Биряя.
1806			
Янв. 12	М. Нем. т-р		« <i>Дон-Жуан</i> », опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте.
Янв. 17	М. Нем. т-р		« <i>Капельмейстер</i> », ком. интермедия. Муз. Фишера, текст пер. с итал.
Янв. 21	Спб. Б. т-р		« <i>Любовная почта</i> », ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского.
Февр. 2	М. т-р Пашкова, франц. тр.		« <i>Des dettes, ou Les Deux Créanciers dupes</i> » («Долги, или Два обманутых кредитора»), ком. опера. Муз. М. С. Шампеня.
Февр. 12	М. Нем. т-р		« <i>Аксур, царь Ормуниский</i> », опера. Муз. А. Сальери.
Апр. 8	М. Нем. т-р		« <i>Дитя прозника, или Видение духов</i> », ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст Г. Ф. В. Гроссмана.
Апр. 10	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	« <i>Leon, ou Château de Montenegro</i> » («Леон, или Монтенерский замок»), опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ф. Б. Гофмана.
Апр. 12	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	« <i>Le tour de Soubrette</i> » («Хитрость служанки»), ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдые, текст Гершена.
Апр. 18	Спб. Б. т-р		« <i>Беглец от своей невесты</i> », ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского, балеты И. И. Вальберха.
Апр. 27	М. Нем. т-р		« <i>У мужа с женою не без горести, или Худая сторожу награда</i> », ком. интермедия. Муз. С. Нейкома, текст Ф. Гунниуса.
Май 6	М. Нем. т-р		« <i>Сигах Мани, или Карл XII под Бендерами</i> », романт. драма. Муз. С. Нейкома.
Май 14	М. Нем. т-р		« <i>Видуманный клад</i> », ком. опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Май	Спб., франц. тр.		« <i>Прекрасная Татьяна, или Молодая крестьянка с Воробьевых гор</i> », опера-водевиль. Муз. А. Н. Титова, текст Клапареда.
Авг. 30	Спб. Таврич. дво-рец, франц. тр.		« <i>Вораима и Зюльнар</i> », ком. опера с балетом. Муз. Ф. А. Буальдые.
Окт. 2	М. Нем. т-р		« <i>Деревенский цирюльник</i> », ком. опера. Муз. И. Шенка, текст И. Вейдемана.
Окт. 9	Гатчина, франц. тр.		« <i>Le médecin turc</i> » («Турецкий лекарь»), ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст П. Виллье и А. Гуффе.
Окт. 15	Спб. Б. т-р, франц. тр.		« <i>Уфал и Мальвина</i> », опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Сен-Виктора.
Ноябрь 8	М. Нем. т-р		« <i>Сестры из Праги</i> », ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст И. Перине.
Дек. 16	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	« <i>Телемак на острове Калипсо</i> », опера. Муз. Ф. А. Буальдые, текст П. Дарси, балеты Ш. Дидло.
Дек. 18	М. Нем. т-р		« <i>Основание Москвы</i> », историч. опера. Муз. М. Шпринга, текст Е. Бермана.
Дек. 31	Спб. Б. т-р		« <i>Илья-богатырь</i> », волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса, текст И. А. Крылова, балеты И. И. Вальберха.

- Дек. Спб., франц. тр. «*Гулистан, или Хулла из Самарканда*»\*, опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ш. Г. Этьена.  
 Б. д. Спб., франц. тр. «*Amour et mystere*» («Любовь и тайна»), ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Ж. Пена.

### 1807

- Янв. 3 М. Нем. т-р «*Элеонора, или Супружеская любовь*», опера. Муз. Ф. Паэра.  
 Янв. 14 Спб. Эрмит. т-р «*Димитрий Донской*»\*, трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. С. И. Давыдова (?).  
 Янв. 28 Спб. Эрмит. т-р, франц. тр. «*Лодоиска*»\*, опера. Муз. Р. Крейцера, текст Ж. Дежора.  
 Февр. 4 Спб. Б. т-р, франц. тр. «*Эмерик Текелий, или Венгерцы*»\*, геронч. опера. Муз. А. Н. Титова, текст Клапареда.  
 Февр. 22 М. т-р Пашкова «*Сельский праздник*», опера. Муз. Д. Н. Кашина.  
 Апр. Спб., франц. тр. «*Адмиральный корабль*», опера. Муз. А. Бертона.  
 Май 7 Спб. Б. т-р «*Сумбека, или Падение Казанского царства*»\*, трагедия с хорами. Текст С. Н. Глинки, муз. С. И. Давыдова.  
 Май 24 (26?) Спб. Б. т-р «*Нурзадах, или Минутное заблуждение*», опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина, балеты И. И. Вальберха.  
 Май 30 Спб. Б. т-р «*Все дело в окошках*», опера. Муз. Н. Изуара, текст Ж. Н. Буйи и Э. Дюпати, пер. с франц. А. В. Лукницкого.  
 Сент. 4 М. т-р Пашкова «*Приношение любви*», балет. Пост. Ж. Ламираля, муз. Росси.  
 Сент. 25 Гатчина, придв. т-р, франц. тр. «*Les maris-garçons*» («Холостые мужья»)\*, ком. опера. Муз. А. Бертона, текст П. Гожирана-Нантейля.  
 Сент. 26 Гатчина, придв. т-р, франц. тр. «*Le bouffe et le tailleur*» («Буф и портной»)\*, ком. опера. Муз. П. Гаво, текст А. Гуффе и П. Виллье.  
 Сент. 27 Гатчина, придв. т-р, франц. тр. «*Les deux aveugles de Tolède*» («Два слепца толедские»)\*, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Б. Ж. Марсолье.  
 Окт. 10 Спб. Б. т-р «*Русалка*» (4 ч.)\*, волшебнo-ком. опера. Муз. С. И. Давыдова, текст А. А. Шаховского.  
 Окт. 12 М. т-р Пашкова, франц. тр. «*La Petite Iphigénie, ou les Réveries renouvelles des grecs*» («Маленькая Ифигения, или Возрожденные мечты греков»)\*, опера-водевиль («ragodix»). Муз. Х. В. Глюка, текст Ш. С. Фавара.  
 Окт. 27 Спб. Б. т-р «*Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства*»\*, трагич. балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Э. М. Гретри и К. А. Кавоса.  
 Дек. 15 Спб. Эрмит. т-р, франц. тр. «*Фаниска*», опера. Муз. Л. Керубини.  
 Дек. 19 М. т-р Пашкова «*Пятнадцатиминутное молчание*», опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. С. Н. Глинкой.

### 1808

- Янв. 11 М. т-р Пашкова, франц. тр. «*Медея*», трагедия Б. Лонжьера. Муз. из оперы Л. Керубини «*Медея*».  
 Февр. 6 Спб. Эрмит. т-р, франц. тр. «*Le tableau parlant*» («Говорящая картина»), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Л. Ансома.  
 Февр. 7 Спб. Б. т-р «*Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся*»\*, ком. опера. Муз. А. Париса и др., текст пер. с франц. П. Н. Кобяковым.  
 Февр. 11 М. т-р Пашкова «*Новый Вертер*», балет. Пост. И. И. Вальберха. Муз. А. Н. Титова (С. Н. Титова?).

Февр. 15	М. т-р Пашкова	«Дезертир, или Женщина-героиня», балет Дж. Канциани. Пост. И. И. Вальберха
Февр. 16	М. т-р Пашкова	«Деревенская героиня» ком. балет П. Б. Шевалье. Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Париса.
Апр. 13	М. Арбат. т-р	«Боян, песнопевец древних славян», пролог с хорами и балетами на открытие нового Арбатского театра. Текст С. Н. Глинки, муз. Д. Н. Кашина.
Апр. 14	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	« <i>Les voûtures versées</i> » («Опрокинутые повозки»)*, ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Э. Дюплати.
Апр. 15	Спб. Б. т-р	«Три брата-горбуна»*, ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. В. Лукницкого.
Апр. 20	Спб.	«Посиделки, или Следствие Яма», ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Апр. 25	М. т-р Пашкова, франц. тр.	«Две страницы, или Великодушный поступок Фредерика Великого», ком. опера. Муз. Н. Дездеда.
Май 21	Спб. Б. т-р	«Дон-Кихот», балет Ш. Дидло. Муз. К. А. Кавоса.
Авг. 17	Спб. Б. т-р	«Домовые»*, ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст И. Перине, пер. с нем. Н. С. Краснопольского.
Сент. 26	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>Le délire</i> » («Бред»)*, опера. Муз. А. Бертона.
Окт. 1	Спб. Б. т-р	«Новое семейство», ком. опера «с русскими и цыганскими плясками». Муз. Фрейлиха, текст С. К. Вязмитинова.
Окт. 3	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Ambroise, ou Voilà journee</i> » («Амбруаз, или Вот мой день»)*, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.
Окт. 8	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>L'Irato</i> » («Ирато»), опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 12	Спб. Б. т-р	«Маленький матрос», ком. балет (по опере П. Гаво). Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Париса.
Окт. 12	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Orphée et Эвридика</i> », трагич. балет с хорами. Пост. И. И. Вальберха, муз. Х. В. Глюка.
Окт. 12	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Ma tante Aurore, ou Le roman impromptu</i> » («Тетка Аврора»)*, опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Ш. Лоншана.
Окт. 19	М. т-р Пашкова, франц. тр.	« <i>Камилла, или Подземелье</i> »*, опера. Муз. Н. Далеярака.
Ноябрь 16	Спб. Б. т-р	«Американцы, или Счастливое кораблекрушение», балет Дж. Канциани, возобновлен И. И. Вальберхом. Муз. К. Каноббио.
Ноябрь 23	Спб. Б. т-р	« <i>Ирод и Мариамна</i> »; трагедия с хорами. Текст Г. Р. Державина. Муз. С. И. Давыдова.
Дек. 21	М. Арбат. т-р	« <i>Ромео и Юлия</i> »*, опера. Муз. Д. Штейбельта, текст Ж. А. Сегюра, пер. с франц. А. Г. Волкова, балеты И. И. Вальберха.
Б. д.	Спб., франц. тр.	« <i>La dame invisible</i> » («Женщина-невидимка»), опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст А. Доде и Рандона.
Б. д.	Спб., франц. тр.	« <i>La princesse de Babylon</i> » («Принцесса Вавилонская»), опера. Муз. Д. Штейбельта.
1809		
Янв. 8	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	«Амур и Психея», эротич. балет Ш. Дидло. Муз. К. А. Кавоса.
Янв. 14	М. Арбат. т-р	« <i>Ольга прекрасная</i> », героич. опера. Муз. Д. Н. Кашина, текст С. Н. Глинки.
Янв. 23	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>Les Prétendus</i> » («Женихи»), опера. Муз. Ж. Б. Лемуана.
Янв. 27	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>La Melomanie</i> » («Меломания»), ком. опера. Муз. М. С. Шампеня, текст Гренъё.

Апр. 7	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«L'Entrepreneur dans l'embarras» («Содержатель театра в крайности») *, ком. опера. Муз. Д. Чимарозы.
Апр. 8	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«La fausse magie» («Ложная магия»), опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Апр. 12	Спб. Б. т-р		«Девичник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок» *, ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Апр. 24	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Новый Дон-Кихот» *, ком. опера. Муз. М. С. Шампenea.
Май 13	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Мнение публики, или Физиономист в затруднении», ком. опера. Муз. А. Пиччинни, текст А. А. Дезожье.
Май 14	Спб.		«Поликсена», трагедия. Текст В. А. Озерова, муз. А. Н. Титова.
Май 25	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Тоберн, или Шведский рыбак» *, опера. Муз. А. Б. Брюнн, текст Ж. Патра.
Июнь 27	Спб. Б. т-р		«Густав Ваза, или Торжествующая невинность», драма. Текст Е. И. Титовой, муз. А. Н. Титова.
Авг. 16	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Маркиз Тюльпан» *, ком. опера. Муз. Дж. Пазинелло.
Авг. 30	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«Зелиса и Альциндор, или Лес приключений», «феерико-геронико-комический» балет-дивертисмент. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 16	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Le diable couleur de rose» («Черт розового цвета»), опера. Муз. П. Гаво, текст Л. Шамприона (?).
Сент. 24	Гатчина, придв. т-р франц. тр.		«Le Rendez-vous bourgeois» («Свидание буржуа») *, ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст Ф. Б. Гофмана.
Сент. 25	М. Арбат. франц. тр.	т-р	«Пикарос и Диего, или Бурный вечер», опера. Муз. Н. Далеярака.
			«Гюльнара, или Персидская невольница» *, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 4	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«Эльвина, или Изгнанница», опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буйи.
Окт. 11	Спб. Б. т-р		«Тайна», ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с франц. С. Н. Глиники.
Окт. 16	М. Арбат. франц. тр.	т-р,	«La caverna, ou Les bigands» («Пещера, или Разбойники»), опера. Муз. Ж. Ф. Лесюзера, текст П. Дарси.
Окт. 21	Спб. Зимний двор. франц. тр.	т-р,	«L'Épreuve villageoise» («Деревенское испытание»), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри.
Окт. 25	Спб. Б. т-р		«Чудаки, или Сумасброды от стихотворства и музыки», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса и Ш. Майера, текст пер. с итал. П. Н. Кобяковым.
			«Павел и Виргиния» *, опера. Муз. Р. Крейцера, текст пер. с франц. П. Н. Кобяковым.
Ноябрь 2	Спб. Б. т-р		«Ромео и Юлия», трагич. балет с хорами по В. Шекспиру. Пост. И. И. Вальберха, муз. Д. Штейбельта (?).
Ноябрь 10	Спб. Б. т-р		«Электра и Орест» *, трагедия с хорами. Текст А. Н. Грузинцева, муз. С. И. Давыдова.
Ноябрь 14	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«Монтано и Стефания», ком. опера. Муз. А. Бертона.
Ноябрь 21	Спб. Эрмит. франц. тр.	т-р,	«Лажо герцога Вандомского» *, опера-водевиль. Муз. В. Гировеца, текст Н. Жерсена и М. Дельфуа.
Ноябрь 22	Спб. Б. т-р		«Два слова, или Ночь в лесу» *, опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье, пер. с франц. И. И. Вальберха.

- Ноябрь 24 Спб. Эрмит. т-р «Альцеста», франц. опера.  
 Дек. 7 Спб. В. т-р «Добрый Лука, или Вот мой день», опера. Муз. В. Мартин-и-Солера, вольный пер. с франц. П. Н. Кобыкова.  
 Дек. 16 Спб. Б. т-р «Севильский цирюльник», балет, «заимствованный из оперы». Пост. Л. Дюпора, муз. Дж. Паизиелло (?).

1810

- Янв. 17 Спб. Б. т-р «Павел и Виргиния», балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. из одноименной оперы Р. Крейцера.  
 Янв. 24 Спб. Б. т-р «Дебора, или Торжество веры»\*, трагедия с хорами. Текст А. А. Шаховского, муз. О. А. Козловского.  
 Февр. 16 Спб. «Мельник», балет Огюста (по опере «Мельник — колдун, обманщик и сват»). Муз. М. Соколовского.  
 Апр. 30 Спб. Б. т-р «Старый замок», опера. Муз. Д. Делла Мариа, текст А. Дювалаля, пер. с франц. И. И. Вальберха.  
 Май 2 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Избранница из Саланси, или Награжденная добродетель», опера. Муз. А. Э. М. Гретри.  
 Май 23 Спб. Б. т-р «Господин Дешалюмо, или Забавный вечер», ком. опера. Муз. П. Гаво, текст Огюста.  
 Май 23 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Итальянка в Лондоне», ком. опера. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Петроселлини.  
 Июнь 1 Спб. Зимний дворец, франц. тр. «Félix, ou l'Enfant Trouvé» («Феликс, или Найденыш»), опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена.  
 Июнь 2 Спб. Б. т-р «Десять дней женитьбы», ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдые.  
 Июнь 10 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Одна шалость», ком. опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буйи, пер. с франц. В. А. Левшина.  
 Июль 2 Спб. Б. т-р «Mari colèrè» («Сердитый муж»), опера. Муз. П. Гаво, текст Р. Ш. Гильбера де Пиксеркура.  
 Авг. 30 Спб. Эрмит. т-р, «Любовные свидания», ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с франц. Я. И. Лизогуба.  
 Сент. 1 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Лаура и Генрих, или Разбитие мавров», волшебн.-героич. балет Ш. Дидло. Муз. К. А. Кавоса.  
 Сент. 5 Павловск, франц. тр. «Супруги до брака, или Они у себя», опера. Муз. А. Пиччинни, текст М. А. Дезожье.  
 Окт. 3 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Аталла и Терпсихора»\*, опера с балетом. Муз. Ш. С. Кателя.  
 Окт. 14 Спб. Эрмит. т-р, франц. тр. «La Maison isolée, ou Le Viellard des Vosges» («Уединенный дом, или Старик Вожских гор»)\*, опера. Муз. Н. Далеярака, текст Б. Ж. Марсолье.  
 Ноябрь 14 Спб. Б. т-р «Сандрильона»\*, волшебная опера, Муз. Д. Штейбельта, текст М. Г. Этьенна.  
 Ноябрь 14 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Ариадна и Тезей», «дуо-драма с хорами и балетом». Муз. Й. Бенды, балеты И. И. Вальберха, текст пер. с нем. П. Ф. Шапошниковым.  
 Дек. 10 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Новая героиня, или Женщина-казак»\*, героич. балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. А. Н. Титова.  
 Дек. 19 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Sargines, ou l'Élève de l'Amour» («Саржин, или Ученик и любовь»), опера, Муз. Н. Далеярака, текст Ж. М. Монвеля.  
 Дек. 19 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Стратоника»\*, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.  
 Дек. 19 М. Арбат. т-р, франц. тр. «Le Magnifique» («Великолепный»), опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.

Дек. 25	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	« <i>Rien de trop, ou Les deux paravents</i> » («Ничего лишнего, или Две ширмы»), ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст Ж. Пэна.
Дек. 31	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>Major Palmier</i> », опера. Муз. А. Б. Бруни, текст Ш. А. Г. Пиго-Лебрена,
1811		
Янв. 2	Спб. Зимний дво- рец, нем. тр.	« <i>Rohus Pumpnickel</i> »*, ком. опера. Муз. разных авторов, аранжировка И. Зейфрида, текст М. Штегмейера.
Янв. 13	Спб. Эрмит. т-р, франц. тр.	« <i>Vestalka</i> »*, опера. Муз. Г. Спонтини, текст В. Ж. Этьенна.
Июль 26	М. Арбат. т-р	« <i>Хитрая певичка</i> », опера. Муз. Де Доминичиса. Текст пер. с итал.
Сент. 9	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>Le traité nul</i> » («Никаких соглашений»), опера. Муз. П. Гаво, текст Б. Ж. Марсолье.
Сент. 29	М. Арбат. т-р	« <i>Час брака</i> », ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ш. Г. Этьенна, пер. с франц.
Окт. 4	Спб. Нем. т-р	« <i>Эдип-царь</i> »*, трагедия с хорами. Текст А. Н. Грузинцева. Муз. О. А. Козловского.
Ноябрь 13	Спб. Нем. т-р	« <i>Цирцея и Улисс</i> », мелодрама. Текст А. Я. Княжнина, муз. А. Н. Титова, балеты И. И. Вальберха.
1812		
Янв. 4	Спб. Нем. т-р	« <i>Барон Фельсгейм</i> »*, драма с хорами, маршами и балетами. Вольный пер. с франц. П. Н. Титова, муз. А. Н. Титова, балеты И. И. Вальберха.
Янв. 8	М. Арбат. т-р	« <i>Носиф Прекрасный</i> »*, опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст пер. с франц. Л. Брантом, балеты И. И. Вальберха.
Янв. 11	М. франц. т-р	« <i>Габриель д'Эстре, или Влюбленный Генрих IV</i> », опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Сен-Жюста.
Янв. 20	М. Арбат. т-р, франц. тр.	« <i>Les dangers de l'indiscrétion</i> » («Опасная нескромность»), опера. Муз. Л. В. Маурера, текст Кортеса.
Февр. 5	Спб. Нем. т-р	« <i>Старый глупец и молодой хитрец</i> », опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана.
Февр. 21	М. Арбат. т-р	« <i>Эльвина, или Торжество любви и добродетели</i> », опера «рыцарских времен». Муз. Э. Н. Мегюля, текст Ж. Н. Буйи, пер. с франц.
Май 7	М. Арбат. т-р	« <i>Подмосковная девушка</i> », характерный дивертисмент И. М. Аблеца с песнями Д. Н. Кашина.
Май 15	Спб. Зимний дво- рец	« <i>Казак-стихотворец</i> »*, опера-водевиль. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского.
Май 24	М. Арбат. т-р	« <i>Дафнис и Хлоя, или Победа Амура над Дианою</i> », анакреонтический балет. Пост. А. П. Глушковского. Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли.
Май 27	Спб. Нем. т-р	« <i>Прекрасная мельничиха</i> »*, ком. опера. Муз. Дж. Паизиелло, текст пер. с итал. Н. С. Краснопольским.
Июнь 14	М. Арбат. т-р	« <i>Роза и Колин, или Сельская любовь</i> », балет. Пост. А. Глушковского (по опере П. А. Монсиньи?).
Июнь 28	Спб. Нем. т-р	« <i>Легковерные</i> », ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.
Авг. 30	Спб. Нем. т-р	« <i>Ополчение, или Любовь к Отечеству</i> », балет с хорами и плясками. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 13	Спб. Нем. т-р	« <i>Минутное заблуждение</i> », опера. Муз. А. Н. Титова, текст пер. с франц. А. Я. Княжнинным.



Окт. 7	Спб. Нем. т-р	«Русский деревенский праздник», «интермедия-дивертисмент с хорами и плясками». Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. С. И. Давыдова, текст Г. Г. Политковского.
Окт. 17	Спб. Нем. т-р	«Криспин в серале», опера. Муз. Ф. Антониони, текст пер. с франц. А. А. Шаховским.
1813		
Янв. 13	Спб. Нем. т-р	«Старинные святки», опера. Муз. Ф. К. Блимь, текст А. Ф. Малиновского.
Февр. 23	Спб. Нем. т-р	«Масленица», интермедия-дивертисмент. Муз. А. Н. Титова, текст П. Н. Титова.
Май 19	Спб. Нем. т-р	«Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству», балет. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. А. Париса и К. А. Кавоса.
Май 26	Спб. Нем. т-р	«Мнимый невидимка, или Суматоха в трактире», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
		«Солиман второй, или Три султаниши», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст пер. с франц. А. И. Шеллером, балеты И. И. Вальберха.
Авг. 30	Спб. Нем. т-р	«Праздник в стане союзных армий при Монмартре», дивертисмент. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса и Д. Н. Кашина, текст П. А. Корсакова.
Сент. 22	Спб. Нем. т-р	«Две свадьбы и один муж», ком. опера. Муз. П. К. Гульельми. Текст пер. с итал.
Окт. 13	Спб. Нем. т-р	«Казак и черта не боится, или Корчма»*, комедия. Текст пер. с франц. И. И. Вальберхом, муз. С. И. Давыдова.
Ноябрь 3	Спб. Нем. т-р	«Казак в Лондоне», балет-дивертисмент. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса (?).
Ноябрь 10	Спб. Нем. т-р	«Со всем прибором сатана, или Сумбурица-жена»*, ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкиным.
1814		
Янв. 18	М. т-р Апраксина	«Великодушные турецкого паши», балет-дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского. Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли.
Апр. 23	Спб. Нем. т-р	«Волшебное зеркало»*, ком. опера. Муз. Ф. К. Зюсмайера, текст Э. Шиканедера.
Апр. 24	Спб. Нем. т-р	«Казак на Рейне», опера. Муз. К. А. Кавоса (?). «Амбоар и Оранжеб, или Нашествие моголов», трагедия с хорами. Текст П. А. Корсакова, муз. С. И. Давыдова.
Июнь 3	Спб. Нем. т-р	«Торжество России, или Русские в Париже», «аналогический балет с пением и хорами». Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса, текст П. А. Корсакова.
Июнь	Павловск	«Возращение героев», дивертисмент. Муз. Ф. Антониони, текст П. А. Корсакова и Г. Р. Державина.
Авг. 30	Спб. Нем. т-р	«Гений благости, или Распря Аполлона с Марсом», «аллегорико-анакростический балет». Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 15	М. т-р Апраксина	«Праздник в стане союзных армий», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. К. А. Кавоса и Д. Н. Кашина, стихи П. А. Корсакова.

Окт. 29	М. т-р Апраксина	«Развратный, или Вертеп разбойников», героич. балет. Пост. А. П. Глушковского. Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли.
Ноябрь 9	Спб. Нем. т-р	«Завтрак холостых»*, ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст пер. с франц. И. И. Вальберхом.
Ноябрь 17	Спб. Нем. т-р	«Камилла, или Подземелье», балет. Пост. И. И. Вальберха, муз. Ф. Антонолини.
Ноябрь 23	Спб. Нем. т-р	«Крестьяне, или Встреча незваных»*, опера-водевиль. Текст А. А. Шаховского. Муз. аранжирована С. Н. Титовым.
Дек. 10	Спб. Нем. т-р	«Швейцарское семейство, или Тоска по отчизне»*, опера. Муз. И. Вейгля, текст пер. с нем. Н. И. Гречем.
Дек. 10	Спб. М. т-р (бывший нем. т-р)	«Казак и прусский волонтер в Германии», ком. опера. Муз. Т. В. Жучковского (?).
Дек. 31	Спб. М. т-р	«Ломоносов, или Рекрут-стихотворец»*, опера-водевиль. Муз. Ф. Антонолини, текст А. А. Шаховского.
<b>1815</b>		
Янв. 8	М. т-р Апраксина	«Праздник донских казаков»*, дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. К. А. Кавоса.
Янв. 25	М. т-р Апраксина	«Семик, или Гулянье в Марьиной роще», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. С. И. Давыдова и К. А. Кавоса.
Янв. 26	Спб. М. т-р	«Жоконд, или Искатели приключений»*, ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст Ш. Г. Этьенна, пер. с франц. П. А. Корсакова, балеты И. И. Вальберха.
Янв. 30	Спб. М. т-р, нем. тр.	«Фигарова женитьба» («Свадьба Фигаро»), ком. опера. Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте.
Февр. 1	Спб. М. т-р	«Рауль Синяя борода»* опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. В. Лукницким, балеты И. И. Вальберха.
Февр. 8	Спб. М. т-р	«Тщетная предосторожность», балет. Пост. Ж. Доберваля, муз. Г. Гертеля (?). «Желтый Карло, или Волшебница мрачной пустыни», волшебн.-ком. опера. Муз. Ф. Антонолини, текст А. А. Шаховского.
Февр. 13	Спб. М. т-р, нем. тр.	«Саржин»*, опера. Муз. Ф. Паэра.
Февр. 17	Спб. М. т-р	«Откупщик Бражкин, или Продажа села», ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского. «Возвращение ополчения в село Усердово», водевиль. Муз. Ф. Антонолини.
Февр. 22	Спб. М. т-р, нем. тр.	«Новый помещик», опера. Муз. Ф. А. Буальдьё.
Февр. 24	Спб. М. т-р	«Горации и Куриации», опера. Муз. Д. Чимарозы, текст пер. с итал. А. И. Шеллером, балеты И. И. Вальберха.
Май 5	М. т-р Апраксина	«Праздник на морской пристани, или Супружеское примирение», балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. И. Ф. Керцелли.
Май 18	Спб. М. т-р	«Сандрильона», волшебн.-пантомимный балет «из известной оперы» (Д. Штейбельта?). Пост. И. И. Вальберха и Огюста. Муз. аранжирована К. А. Кавосом.
Авг. 23	Спб. М. т-р	«Марс и Венера», анакреонтич. балет. Пост. И. И. Вальберха и Огюста, муз. Ф. Антонолини.

- Сент. 23 М. т-р Апраксина *«Алина, королева Голкондская»*, опера. Муз. А. Бертона, текст пер. с франц. Д. И. Вельяшев-Вольнцевым, балеты И. М. Аблеца.
- Сент. 29 Спб. М. т-р *«Молодые супруги»*\*, комедия с музыкой. Текст А. С. Грибоедова.
- Окт. 19 Спб. М. т-р *«Иван Сусанин»*\*, опера. Муз. К. А. Кавоса, текст А. А. Шаховского.
- Ноябрь 25 М. т-р Апраксина *«Гулянье на Воробьевых горах»*, дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. Д. Н. Кашина, С. И. Давыдова, М. Ф. Керцелли.
- Дек. 9 М. т-р Апраксина *«Казак в Лондоне, или Дань мужеству»*, дивертисмент с хорами. Пост. И. М. Аблеца, муз. М. Ф. Керцелли.
- Дек. 13 М. т-р Апраксина *«Макарьевская ярмарка»*, дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. Д. Н. Кашина, В. А. Пашкевича и др.
- Дек. 17 Спб. М. т-р *«Филатка с Федорой у качелей под Новинским»*, дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. С. И. Давыдова.
- Дек. 17 М. т-р Апраксина *«Физиономист и хиромантик»*\*, комедия «с арями и песнями». Текст Н. И. Ильина, муз. С. И. Давыдова, Ф. Антонолини, Ф. Орланди, К. А. Кавоса и И. Прача.
- Дек. 17 М. т-р Апраксина *«Клара похищенная, или Торжество добродетели над развратностью»*, балет. Пост. И. И. Вальберха и И. М. Аблеца, муз. И. Вейгля.

## 1816

- Янв. 7 М. т-р Апраксина *«Масленица»*, дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. К. А. Кавоса.
- Янв. 14 М. т-р Апраксина *«Смерть Рожера, ужаснейшего атамана разбойников Богемских лесов, или Оправданная невинность несчастного сына его, Виктора»*, трагич. балет. Пост. А. П. Глушковского. Муз. аранжирована М. Ф. Керцелли.
- Янв. 30 Спб. М. т-р *«Лукашка, или Святочный вечер»*, ком. опера. Муз. С. И. Давыдова, текст Я. Люстиха.
- Февр. 4 М. т-р Апраксина *«Прерванное жертвоприношение»*, опера. Муз. П. Винтера, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
- Февр. 7 Спб. М. т-р *«Торжество россиян, или Бивак под Красным»* («Торжество победы»), дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. С. И. Давыдова и М. Ф. Керцелли.
- Апр. 14 Спб. М. т-р *«Прекрасный паж, или Арестант крепости Шпандау»*\*, ком. опера. Муз. Р. Крейцера и Н. Изуара, текст пер. с франц. С. П. Потемкиным.
- Апр. 20 М. т-р Апраксина *«Скитающиеся комедианты»*, ком. опера. Муз. В. Фиораванти, пер. с франц.
- Апр. 28 М. т-р Апраксина *«Мнимый невидимка, или Суматоха в трактире»*, ком. опера. Муз. К. А. Кавоса, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
- Апр. 28 М. т-р Апраксина *«Певец и портной»*, ком. опера. Муз. П. Гаво и Д. Н. Кашина, текст пер. с франц. П. А. Вяземским.
- Май 3 Спб. М. т-р *«Эсфирь»*, трагедия. Текст Ж. Расина, пер. с франц. П. А. Катенина, муз. О. А. Козловского.
- Май 5 Спб. М. т-р *«Интрига в корзинке»*, опера. Муз. С. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина.

Май 12	Спб. М. т-р	«Карачун, или Старинные диковинки» *, волшебнo-ком. представление. Текст А. А. Шаховского, муз. Ф. Антолини, балеты И. И. Вальберха.
Авг. 30	Спб. М. т-р	«Ацис и Галатея», анакронтич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 1	М. т-р Апраксина	«Гулянье первого мая в Сокольниках», дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. С. И. Давыдова.
Ноябрь 4	Спб. М. т-р	«Испытание женской верности, или Вот все какoвы женщины» («Cosi fan tutte»). Муз. В. А. Моцарта, текст Л. да Понте, пер. с итал. Р. М. Зотовым (?).
Ноябрь 5	Спб. М. т-р	«Ярмарка на Урюпинской станции» *, дивертисмент. Муз. К. А. Кавоса, И. А. Ленгарда и др.
Ноябрь 23	Спб. М. т-р. нем. тр.	«Тиролец Вастель», опера. Муз. Ф. Г. Химеля.
Дек. 4	Спб. М. т-р	«Влюбленный баярд, или Рыцарь без страха и упрека», героич. комедия с музыкой. Текст пер. с франц. Ксиландром, муз. И. А. Ленгарда, балеты И. И. Вальберха.
Дек. 6	Спб. М. т-р. нем. тр.	«Чертов камень в Медлингене» *, волшебнo-ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст К. Ф. Генслера.
1817		
Янв. 4	Спб. М. т-р	«Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме» *, опера-водевиль. Муз. И. А. Ленгарда, текст П. Н. Семенова.
Янв. 11	Спб. М. т-р	«Неожиданное возвращение, или Вечер в саду», дивертисмент. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини.
Янв. 25	М. т-р Апраксина	«Поликсена», трагедия с хорами. Текст В. А. Озерова, муз. А. Н. Титова.
Янв. 26	М. т-р Апраксина	«Свадебный сговор при возвращении ратников на родину», дивертисмент. Пост. И. М. Аблеца, муз. С. И. Давыдова.
Апр. 10	Спб. М. т-р	«Молодая молочница, или Нисетта и Лука» *, ком. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антолини.
Апр. 12	Спб. М. т-р	«Титово милосердие» * («Милосердие Тита»), опера. Муз. В. А. Моцарта, текст К. Маццола, пер. с нем. А. И. Шеллера.
Май 1	Спб. М. т-р	«Вот какoвы русские, или Мужество киевлянина» *, ком. опера. Муз. А. Н. Титова, текст А. Я. Княжнина, балеты И. И. Вальберха.
Май 23	М. т-р Апраксина	«Фаниска», опера. Муз. Л. Керубини, текст пер. с нем. А. И. Шеллером.
Июнь 15	Спб. М. т-р	«Макарьевская ярмонка», интермедия. Текст М. Н. Загоскина, муз. Д. Н. Кашина.
Авг. 19	Спб. М. т-р	«Аполлон и музы», дивертисмент. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Авг. 30	Спб. М. т-р	«Дон Карлос и Розальба, или Любовник, кукла и образец», ком. балет «в гишпанском роде». Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Сент. 19	Спб. М. т-р	«Принц Катанский», опера. Муз. Н. Изуара, вольный пер. текста с франц. А. И. Шеллера, балеты Ш. Дидло.
Окт. 5	М. т-р Апраксина	«Казачи на Рейне», дивертисмент с хорами. Пост. А. П. Глушковского, муз. Д. Н. Кашина, К. А. Кавоса и И. А. Ленгарда.
Окт. 11	М. т-р Апраксина	«Суд царя Соломона», драма с хорами. Текст А. И. Клушина, муз. А. Н. Титова, балеты А. П. Глушковского.

Окт. 22	Спб. М. т-р	«Гризельда, или Торжествующая невинность», опера. Муз. Ф. Паэра, текст пер. с итал. П. А. Катениным.
Ноябрь 5	Спб. М. т-р	«Каирский караван, или Торг невольниками», ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. Е. Тимковским, балеты Ш. Дидло.
Ноябрь 12	Спб. М. т-р	«Сентиментальный вояжер в степной деревне», «водевиль с русским дивертисментом». Муз. А. Н. Верстовского (?).
Ноябрь 22	Спб. М. т-р	«Тезей и Арианна, или Поражение Миногавра», трагико-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антонолини.
Дек. 3	Спб. М. т-р	«Мечтательница», ком. опера. Муз. Дж. Катрюфо, текст пер. с франц. И. В. Всеволожским.
Дек. 3	М. т-р Апраксина	«Сильвий и Аминта, или Наказанный циклоп», анакреонтич. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. И. А. Ленгарда.

## 1818

Янв. 24	М. т-р Апраксина	«Амфитрион», опера. Муз. И. А. Ленгарда, текст П. Н. Семенова.
Янв. 26	Спб. Эрмит. т-р	«Зефир и Флора», анакреонтич. балет (2-я ред.). Пост. Ш. Дидло, муз. М. А. Венюа.
Февр. 3	Спб. Б. т-р	«Аполлон и Паллада на севере», пролог на открытие Большого театра. Текст А. И. Шеллера, муз. К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло.
Февр. 11	Спб. Б. т-р	«Семела, или Мицение Юноны» мифологич. представление по поэме Ф. Шиллера. Текст А. Жандра, муз. К. А. Кавоса и Ф. Антонолини, балеты Ш. Дидло.
Февр. 14	Спб. Б. т-р	«Молодая островитянка, или Леон и Тамаида», балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Февр. 18	Спб. Б. т-р	«Праздник в соседней деревне», опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым.
Май 27	М. т-р Апраксина	«Русские качели на берегах Рейна», дивертисмент. Пост. И. К. Лобанова, муз. аранжирована И. А. Ленгардом.
Июль 17	Спб. Б. т-р	«Рохус Пумперникель, или Приехал жениться, да не женился», ком. опера. Муз. аранжирована И. Зейфридом, текст пер. с нем. Р. М. Зотовым, балеты Ш. Дидло.
Июль 29	Спб. Б. т-р	«Жиль-Блаз в вертепе разбойников» * («Пещера»), опера. Муз. Ж. Ф. Лесюэра, текст пер. с франц. Н. В. Всеволожским.
Авг. 30	Спб. Б. т-р	«Калиф Багдадский, или Приключение в молодости Гарун-аль-Рашида» *, балет (по опере Ф. А. Буальдьё). Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антонолини и Ф. А. Буальдьё.
Сент. 23	Спб. Б. т-р	«Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших» *, опера-водевиль. Муз. Л. В. Маурера, текст А. А. Шаховского (по Э. Скрибу).
Окт. 15	М. т-р Пашкова	«Лекарь-самоучка, или Животный магнетизм» *, ком. опера. Муз. Л. В. Маурера, текст А. А. Шаховского.
		«Жанетта и Колин, или Деревенская свадьба», «пейзанский балет». Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковца.

Окт. 24	М. т-р Пашкова	« <i>Волебная флейта, или Танцовщица поневоле</i> », ком. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковецца.
Окт. 28	Спб. Б. т-р	« <i>День богини Лады</i> »*, опера-водевиль. Муз. «из русских песен» аранжирована П. Ф. Туриком, текст Б. М. Федорова. « <i>Чудные встречи, или Суматоха в маскараде</i> »*, водевиль. Муз. О. А. Козловского и Ф. Антонолини, балеты Ш. Дидло. Текст Б. М. Федорова.
Ноябрь 6	Спб. Б. т-р	« <i>Вавилонские развалины, или Торжество и падение Гиафара Бармесиды</i> »*, историч. опера. Муз. К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло. Текст пер. с франц.
Ноябрь 9	Спб. М. т-р, нем. тр.	« <i>Пенелопа</i> », опера. Муз. М. А. Портогалло (Португала).
Ноябрь 22	М. т-р Пашкова	« <i>Персей, освобождающий Андромеду от морского чудовища</i> », геронч. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. И. А. Ленгарда.
Ноябрь 25	Спб. Б. т-р	« <i>Добрыня Никитич, или Страшный замок</i> », волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса и Ф. Антонолини, балеты Ш. Дидло.
Дек. 2	Спб. Б. т-р	« <i>Приключение на охоте</i> », балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса.
Дек. 13	М. т-р Пашкова	« <i>Колосс Родосский, или Землетрясение в Азии</i> », историч. представление. Текст пер. с франц. А. И. Шеллером, муз. И. А. Ленгарда, балеты И. И. Вальберха.
Дек. 13	М. т-р Пашкова	« <i>Невское гулянье</i> », дивертисмент А. П. Глушковского с песнями И. Д. Еропкина. « <i>Чертенок в отпуску</i> »*, волшебнo-ком. опера. Муз. П. Гаво, текст пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкиным.
Дек. 18	Спб. Б. т-р	« <i>Федра</i> », лирич. опера. Муз. Ж. Б. Лемуана и Д. Штейбельта, текст пер. с франц. П. Н. Семановым.
1819		
Янв. 17	М. т-р Пашкова	« <i>Сражение при Канаде, или Англичанин, царь диких</i> », военная драма. Текст Ф. Рамбаха, муз. И. А. Ленгарда и Гонзалеса, балеты И. И. Вальберха.
Апр. 16	Спб. Б. т-р	« <i>Пурсоньяк Фалалей, или Рохус Пумперникель в новом виде</i> »*, святочный водевиль. Текст А. А. Шаховского [по Э. Скрибу], муз. К. А. Кавоса, Л. В. Маурера, Ф. Антонолини, А. Д. Жилина и др., аранжирована Н. Г. Лядовым.
Апр. 26	М. т-р Пашкова	« <i>Юлия и Ромео</i> », опера. Муз. Н. А. Цингарелли.
Май 2	М. т-р Пашкова	« <i>Адская пещера</i> », опера. Муз. И. А. Ленгарда, текст пер. с франц. Черновым.
Май 5	Спб. Б. т-р	« <i>Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов</i> », балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса и Т. В. Жучковского.
Май 15	Спб. Б. т-р	« <i>Принужденная женитьба</i> », ком. опера [по Мольеру]. Муз. и текст А. А. Плещеева.
Май 19	Спб. Б. т-р	« <i>Целый роман, или Весь день в приключениях</i> »*, опера. Муз. Э. Н. Мегюля. Текст пер. с франц.
Июнь 16	Спб. Б. т-р	« <i>Семик, или Гулянье в Марьиной роще</i> », дивертисмент. Пост. Огюста, муз. С. И. Давыдова.

Июнь 25	Спб. Б. т-р	«Жан Калейский, или Мореходец и принцесса Португальская»*, историч. представление. Текст пер. с франц. Ф. И. Шеллером, муз. С. И. Давыдова.
Июль 14	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Цирюльник Шнапс, или Обманутый плут», ком. опера. Муз. В. Мюллера.
Июль 18	Спб. Б. т-р	«Морская победа, или Освобождение пленных», дивертисмент. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антониони и др.
Июль 19	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Жид в бочке»*, ком. опера. Муз. Шнейдера, текст Вундера.
Июль 29	Спб. Б. т-р	«Бабушкины попугаи»*, опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, вольный пер. текста с франц. Н. И. Хмельницкого.
Авг. 16	Спб. Б. т-р	«Красная Шапочка»*, волшебная опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым, балеты Ш. Дидло.
Авг. 28	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Хитрая садовница», ком. опера. Муз. Бианки.
Авг. 30	Спб. Б. т-р	«Хензи и Тао, или Красавица и чудовище», волшебный балет «в китайском роде» [по Ж. Ф. Мармонтелю]. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антониони.
Авг. 30	М. т-р Пашкова	«Любовь Марса и Венеры, или Сети Вулкановы», балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. И. А. Ленгарда.
Сент. 11	М. т-р Пашкова	«Дикая, или Счастливая невинность», «демихарактерный балет». Пост. Ф. Бернаделли, муз. П. Враницкого.
Сент. 25	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Бедный бард и Аттила, царь гуннов», драма с пением. Текст А. Коцебу, муз. капельмейстера Вебера.
Окт. 6	М. т-р Пашкова	«Царица звезд», романтическое представление. Муз. И. А. Ленгарда, балеты Ф. Бернаделли.
Окт. 8	Спб. Б. т-р	«Волшебный колокольчик»*, волшебно-ком. опера. Муз. Л. Ж. Ф. Герольда, балеты Ш. Дидло.
Окт. 13	М. т-р Пашкова	«Путешествие Арлекина, или Волшебный лес», ком. балет. Пост. Ф. Урбани, муз. И. А. Ленгарда.
Окт. 23	М. т-р Пашкова	«Деревня на берегу Волги, или Что встарь, то и ныне», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. Д. Н. Кашина.
Окт. 29	Спб. Б. т-р	«Жан Парижский»*, ком. опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, текст пер. с франц. П. И. Шаликовым.
Окт. 31	М. т-р Пашкова	«Волшебный барабан, или Благодетельный дровиш»*, волшебно-ком. опера. Муз. Шнейдера, К. А. Кавоса и Ф. Антониони, текст пер. с нем. Куняевым, балеты А. П. Глушковского.
Ноябрь 3	Спб. Б. т-р	«Цыганский табор»*, дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова.
Ноябрь 3	М. т-р Пашкова	«Лаура и Генрих, или Трубадур», волшебного-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, Д. Штейбельта, Ф. Е. Шольца.
Ноябрь 10	Спб. Б. т-р	«Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники»*, героико-ком. балет. Пост. Ш. Дидло и А. П. Глушковского, муз. М. А. Венюа.
Ноябрь 22	М. т-р Пашкова	«Проба интермедии», интермедия-водевиль. Текст А. С. Грибоедова.
Ноябрь 22	М. т-р Пашкова	«Всякая хитрость удачна, или Домовые», ком. опера. Муз. Ф. Е. Шольца.
Дек. 8	Спб. Б. т-р	«Мнимые разбойники, или Суматоха в трактире»*, опера-водевиль с дивертисментом. Муз. А. Сапленца, текст Я. Н. Толстого [по Э. Скрибу], дивертисмент Ш. Дидло.

Янв. 2	М. т-р Пашкова	« <i>Рауль, король испанский</i> », трагич. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. И. А. Ленгарда.
Янв. 9	Спб. Б. т-р	« <i>Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики</i> », лирич. опера. Муз. Г. Спонтини, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым, балеты Ш. Дидло.
Янв. 16	Спб. Б. т-р	« <i>Граф Ори, или Возвращение из крестовых походов</i> », водевиль. Текст А. А. Шаховского [по Э. Скрибу]. Муз. аранжирована Ф. А. Буальдые.
Янв. 19	Спб. Б. т-р	« <i>Ахтер на родине, или Прерванная свадьба</i> », водевиль. Текст А. А. Шаховского, муз. А. Сапиенца.
Янв. 29	Спб. Б. т-р	« <i>Классные гребцы и козаки, или Праздник на Лысковских берегах</i> », дивертисмент. Муз. С. И. Давыдова.
Янв. 29	М. т-р Пашкова	« <i>Немой в горах Сиерры-Морены, или Таинственный нищий</i> », опера. Муз. Ф. Френция, текст пер. с нем. И. Н. Свечинским.
Янв. 31	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Чертов мост, или Наказанное злодеяние Торальди</i> », опера. Муз. И. А. Ленгарда.
Апр. 15	Спб. Б. т-р	« <i>Гиеронимус Книккер</i> », ком. опера. Муз. Д. фон Диттерсдорфа.
Апр. 29	М. т-р Пашкова	« <i>Елизавета, королева Английская</i> », опера. Муз. Дж. Россини, текст Шмидта, пер. Шеллера.
Июнь 10	Спб. Б. т-р	« <i>Рауль Синяя борода, или Таинственный кабинет</i> », трагич. балет. Пост. И. И. Вальберха и А. П. Глушковского, муз. А. Э. М. Гретри, К. А. Кавоса и Н. Е. Кубишты.
Июль 7	Спб. Б. т-р	« <i>Графиня-крестьянка, или Что в столице, то и в деревне</i> », ком. опера. Муз. Л. Ф. Ж. Герольда, пер. с франц. А. И. Шеллера.
Июль 8	М. т-р Пашкова	« <i>Карл и Лизбетта, или Беллец против воли</i> », «демпхарактерный и военный балет». Пост. Ш. Дидло, муз. П. Ф. Турника.
Июль 12	Спб. Б. т-р	« <i>Тайный брак, или Черный лес</i> », балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. И. А. Ленгарда.
Июль 24	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Колдун, или Театр на театре</i> », ком. опера. Муз. Н. Изуара, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым.
Июль 26	Спб. Б. т-р	« <i>Иосиф в Египте</i> », опера. Муз. Э. Н. Мегюля, текст А. Дюваля.
Июль 31	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Карантин</i> », опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого.
Авг. 23	М. т-р Пашкова	« <i>Цыгане</i> », ком. опера. Муз. В. Мюллера, текст Арресто.
Авг. 30	Спб. Б. т-р	« <i>Похищение пятидесятилетней девицы</i> », ком. опера. Муз. аранжир. И. А. Ленгардом, текст Н. И. Малышева.
Сент. 9	М. т-р Пашкова	« <i>Кора и Алонзо, или Дева Солнца</i> », героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антонолинни.
Сент. 18	М. т-р Пашкова, нем. тр.	« <i>Ревность женщин в серале</i> », героико-пантомимный балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Фельцмана.
Сент. 22	Спб. Б. т-р	« <i>Две лисы, или Чем храбрее, тем лучше</i> », ком. опера. Муз. Э. Н. Мегюля.
Окт. 7	М. т-р Пашкова	« <i>Новая суматоха, или Женихи чужих невест</i> », ком. опера. Муз. К. А. Кавоса и Дж. Россини, текст А. А. Шаховского.
		« <i>Приключение Генриха IV на охоте</i> », балет.



		Пост. Ш. Дидло и А. П. Глушковского, муз. К. А. Кавоса и Д. Штейбельта.
		«Виткиндова башня, или Жидовская капитуляция», опера-водевиль «со старинным дивертисментом». Муз. Гунбина, текст А. А. Шаховского, балеты А. П. Глушковского.
Окт. 18	Спб. Б. т-р	«Баядерки», опера. Муз. Ш. С. Кателя и К. А. Кавоса, текст пер. с франц. А. И. Шеллером, балеты Ш. Дидло.
Дек. 4	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Проказы зимней ночи, или Мертвый жених», ком. опера. Муз. Ф. Затценховена.
Дек. 8	Спб. Б. т-р	«Евтимий и Евхариса, или Победенная тень Либаса»*, трагико-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Жома.
Дек. 21	М. т-р Пашкова	«Час несчастья, или Покровительствуемая невинность», пасторальный балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковца и Ф. Е. Шольца. «Деревенская свадьба», ком. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковца.
1821		
Янв. 3	Спб. Б. т-р	«Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской»*, опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого и Н. В. Всеволожского.
Янв. 8	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Деревенька на Волге», опера. Муз. Ф. Е. Шольца.
Янв. 11	М. т-р Пашкова	«Разбойники Средиземного моря, или Благодарный алжирец», балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.
Янв. 14	М. т-р Пашкова	«Волшебная роза», героико-ком. опера. Муз. Ф. Е. Шольца, текст пер. с нем. А. Ф. Томашевским, балеты А. П. Глушковского.
Янв. 20	М. т-р Пашкова	«Прерванный танец», опера-водевиль. Муз. Гонзалеса и Дж. Россини, текст Гонзалеса.
Янв. 21	Спб. Б. т-р	«Иваной, или Возвращение Ричарда Львиного Сердца»*, «романтическая комедия с пением и танцами» [по роману В. Скотта «Айвенго»]. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса.
Янв. 26	Спб. Б. т-р	«Сорока-воровка»*, опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. И. Н. Свечинским.
Янв. 29	Спб. Б. т-р	«Смотр невест, или Деревенские святки», интермедия-дивертисмент. Муз. К. А. Кавоса и С. И. Давыдова.
Янв. 31	М. т-р Пашкова	«Волшебная флейта», опера-водевиль с балетом. Муз. Ф. Е. Шольца, балет Ф. Урбани.
Февр. 7	Спб. Б. т-р	«Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад», балет. Пост. Ш. Дидло, муз. Ф. Антониолини.
Февр. 14	Спб. Б. т-р	«Старинный русский быт, или Святочное гаданье», «песенный водевиль». Муз. собрана Н. Г. Лядовым, текст А. А. Шаховского.
Апр. 29	Спб. Б. т-р	«Женщина-лунатик»*, опера-водевиль. Муз. аранжирована К. А. Кавосом, текст А. А. Шаховского [по Э. Скрибу].
Апр. 30	М. т-р Пашкова, нем. тр.	«Корабельный капитан», опера-водевиль. Муз. К. Блума.
Май 23	Спб.	«Христоф Колумб, или Открытие Нового света»*, историч. мелодрама. Текст пер. с франц. Р. М. Зотовым, муз. П. Ф. Турика, балеты Ш. Дидло.
Июнь 1	Спб.	«Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах», опера-водевиль. Муз. К. А. Кавоса,

Июль 4	Спб.	А. Н. Верстовского, Ш. Ф. Лафона и Корсакова, текст Н. В. Сушкова. « <i>Волшебный лес, или Спящая красавица</i> », волшебная опера. Муз. Ф. А. Буальдьё, Л. Керубини, А. Бертона и А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. П. Вешняковым.
Сент. 2	М. т-р Пашкова	« <i>Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана, или Привидение убитого им Командора</i> », героико-ком. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца (по опере В. А. Моцарта?).
Сент. 28	Спб.	« <i>Буря и кораблекрушение</i> », «волшебноромантическое зрелище». Текст А. А. Шаховского [по В. Шекспиру], муз. из соч. Л. Керубини и Д. Штейбельта аранжирована К. А. Кавосом. « <i>Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра</i> », опера-водевиль. Муз. Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого.
Окт. 17	Спб.	« <i>Феникс, или Утро журналиста</i> », водевиль. Текст А. А. Шаховского, муз. Ф. Антоноллини.
Ноябрь 4	М. т-р Пашкова	« <i>Альтурно и Ирма, или Неудачный побег</i> », героич. балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. аранжирована Ф. Е. Шольцем.
Ноябрь 12	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Турок в Италии</i> », ком. опера. Муз. Дж. Россини, текст Ф. Романи.
Ноябрь 14	Спб. Б. т-р (?)	« <i>Возвращение из Индии, или Деревянная нога</i> », балет «в шотландском роде». Пост. Ш. Дидло, муз. М. А. Венюа.
Ноябрь 21	Спб.	« <i>Александр Македонский в Индии</i> », героич. опера. Муз. С. Нейкома, текст пер. с нем. Р. М. Зотовым, балеты Ш. Дидло.
Ноябрь 28	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Senepentola</i> » («Ченерентола», «Золушка»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Я. Ферреттини.
Дек. 7	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>She Originale</i> » («Чудаки»), опера. Муз. С. И. Майра, текст Г. Росси. « <i>L'inganno felice</i> » («Счастливыи обман»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Дж. Фоппа.
Дек. 8	М. т-р Пашкова	« <i>Федул с детьми на ярмарке</i> », дивертисмент. Пост. Огюста и А. М. Сабурова, муз. Н. Е. Кубишты, К. А. Кавоса и Гирша.
Дек. 16	М. т-р Пашкова	« <i>Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника</i> », героико-волшебный балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.
Дек. 28	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Клотильда</i> », опера. Муз. Коччия.
1822		
Янв. 11	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Севильский цирюльник</i> », ком. опера. Муз. Дж. Россини, текст Стербинни.
Янв. 28	М. т-р Апраксина, итал. тр.	« <i>Коррадино</i> », опера. Муз. Павези. « <i>Адольф и Клара, или Два арестанта</i> », опера. Муз. Пучитта.
Янв. 30	Спб. Б. т-р	« <i>Отец и дочь</i> » («Агнесса»), опера. Муз. Ф. Пазра, вольный пер. текста с итал. И. Н. Свечинского.
Февр. 3	М. т-р Пашкова	« <i>Хижина на Альпийских горах</i> », опера [по роману А. Коцебу], муз. Ф. Е. Шольца, текст пер. с нем. Гонзалесом. « <i>Хитрость любви, или Завербованный простак</i> », ком. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца.

Февр. 10	М. т-р Апраксина,	«Хитрость против хитрости, или Открытая война», ком. опера. Муз. П. Гульельми.
Февр. 12	Спб.	«Новая шалость, или Театральное сражение»*, опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, текст Н. И. Хмельницкого.
Апр. 15	М. т-р Апраксина,	«Анакреонт и Купидон», «театральное зрелище». Муз. К. А. Кавоса, дивертисмент Ш. Дидло.
Апр. 22	итал. тр.	«L'Italiana in Algeri» («Итальянка в Алжире»), ком. опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Анелли.
Апр. 22	М. т-р Апраксина,	«Торвальдо и Дорлистка», опера. Муз. Дж. Россини, текст Стербини.
Май 4	итал. тр.	М. т-р Пашкова
Май 4	М. т-р Пашкова	«Феникс, или Утро журналиста», водевиль, «взятый с французского» А. А. Шаховским, муз. Д. Шелхова, Ф. Антолини, Э. Н. Мегюля.
Май 31	Спб.	«Дева Орлеанская»*, романтическая трагедия. Текст пер. с нем. Муз. Б. А. Вебера.
Июнь 12	М. т-р Апраксина,	«Il matrimonio segreto» («Тайный брак»), ком. опера. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Бергати.
Июнь 16	итал. тр.	Спб. Б. т-р
Июнь 16	Спб. Б. т-р	«Волшебная флейта», балет. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Маковецца.
Июнь 19	Спб.	«Лунная ночь, или Домовые»*, ком. опера. Муз. А. А. Алябьева, текст П. А. Муханова и П. Н. Арапова.
Июль 12	М. т-р Апраксина,	«Философ», опера. Муз. Моска.
Сент. 11	итал. тр.	М. т-р Пашкова
Сент. 11	М. т-р Пашкова	«Азима и Зюльма, или Две сестры-соперницы», «азиатский балет». Пост. и муз. аранжировка Бодри.
Сент. 25	М. т-р Пашкова	«Маскарад в Краковском редуте», интермедия-дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова, И. А. Ленгарда и Ф. Е. Шольца.
Сент. 26	Спб. Б. т-р (?)	«Принцесса Требизондская, или Остров немых»*, волшебная комедия-балет. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло.
Сент. 27	М. т-р Апраксина,	«La serva padrona» («Служанка-госпожа»), ком. опера. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Федерико.
Окт. 4	итал. тр.	М. т-р Апраксина,
Окт. 4	М. т-р Апраксина,	«Вашмачница», ком. опера. Муз. Женералли.
Окт. 11	итал. тр.	М. т-р Апраксина,
Окт. 11	М. т-р Апраксина,	«Танкред», опера. Муз. Дж. Россини, текст Г. Росси.
Окт. 12	итал. тр.	М. т-р Пашкова
Окт. 12	М. т-р Пашкова	«Венгерский праздник в лесу Кисберга», «национальный венгерский дивертисмент». Пост. И. Лобанова, муз. Книси.
Окт. 16	Спб.	«Дом сумасшедших, или Странная свадьба»*, опера-водевиль. Муз. и пер. текста с франц. А. Н. Верстовского.
Окт. 23	Спб.	«Наина, или Волшебный розан», волшебная опера. Муз. из соч. Ф. А. Буальдьё, Н. Изуара и К. А. Кавоса, балеты Ш. Дидло.
Окт. 29	М. т-р Апраксина,	«Таинственный Карло, или Долина Черного камня», романтическая комедия «в английском роде» [по роману В. Скотта]. Текст А. А. Шаховского, муз. Ж. Ф. Лесюэра, дивертисмент Ш. Дидло.
Окт. 29	итал. тр.	М. т-р Апраксина,
Окт. 29	М. т-р Апраксина,	«Марк Антоний», ком. опера. Муз. Павези.
Ноябрь 6	Спб.	«Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича», волшебная опера. Муз. К. А. Кавоса и Ф. Антолини, балеты Ш. Дидло и Огюста, текст Н. Языкова.

Дек. 11	Спб.	<i>«Граф Альберт, или Преступник поневоле»</i> , историч. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. П. Вешняковым.
Дек. 12	М. т-р Пашкова	<i>«Торжествующий Антонио, или Последствия Графа Альберто»</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст пер. с франц. А. П. Вешняковым.
Дек. 29	Спб.	<i>«Амур на острове Цитере»</i> , балет-дивертисмент. Пост. Ф. Бернаделли, муз. Дж. Россини.
		<i>«Светлана, или Сто лет в один день»*</i> , волшебная опера-баллада [по В. А. Жуковскому]. Муз. Ш. С. Кателя и К. А. Кавоса, текст А. П. Вешнякова, балеты Ш. Дидло.
1823		
Янв. 3	Спб.	<i>«Фанфан Тюльпан, или Давно пора бы догадаться»</i> , героич. опера-водевиль. Муз. П. Ф. Турика, текст П. Н. Арапова.
Янв. 3	М. т-р Пашкова,	<i>«Бал — Лада»*</i> , «шарада в действии», представление «в новом роде». Муз. А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера, балеты Ш. Дидло.
Янв. 8	Спб.	<i>«Продажная одноколка, или Похищенная Европа»*</i> , опера-водевиль. Муз. аранжирована Ф. Е. Шольцем, текст пер. с франц. В. М. Бакуниным.
Янв. 11	М. т-р Пашкова	<i>«Лилия Нарбонская, или Обет рыцаря»*</i> , романтическая комедия-балет. Текст А. А. Шаховского, пост. Ш. Дидло, муз. А. Бертона и К. А. Кавоса.
Янв. 15	Спб. Б. т-р	<i>«Деревенский философ»</i> , опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, текст М. Н. Заоскина.
Янв. 22	М. т-р Пашкова	<i>«Мария, или Черный лес»</i> , драматич. представление. Муз. Л. Керубини.
Янв. 25	Спб.	<i>«Кавказский пленник, или Тень невесты»</i> , «древний национально-пантомимный балет» [по поэме А. С. Пушкина]. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса и Т. В. Жучковского.
Февр. 22	М. т-р Пашкова	<i>«Славянская башня, или Знаменитые венгерцы»</i> , героич. опера. Муз. Н. Далеярака, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.
Февр. 26	Спб.	<i>«Старинные игрища, или Святочный вечер»</i> , интермедия-дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца и А. А. Алябьева.
Март 4	Спб.	<i>«Леон и Тамаида, или Молодая островеритянка»</i> , балет. Пост. Ш. Дидло и А. П. Глушковского, муз. Д. Штейбельта, К. А. Кавоса и Ф. Е. Шольца.
Март 7	М. т-р Апраксина, итал. тр.	<i>«Ярмарка в Бердичеве, или Завербованный жид»</i> , ком. дивертисмент. Муз. Н. Е. Кубишты, С. И. Давыдова и др.
Май 16	М. т-р Пашкова	<i>«Иоанна д'Арк, или Дева Орлеанская»</i> , героич. опера. Муз. М. Э. Караффа, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым, балеты Ш. Дидло.
Май 31	Спб.	<i>«Медведь и паша»*</i> , водевиль. Муз. А. А. Алябьева, текст пер. с франц. П. Н. Араповым.
		<i>«Mosè in Egitto»</i> («Моисей в Египте»), трагич. опера. Муз. Дж. Россини, текст А. Л. Тоттолы.
		<i>«Домашний маскарад»</i> , дивертисмент. Муз. Ф. Сора.
		<i>«Паша турецкий в Италии»</i> («Турок в Италии»), опера. Муз. Дж. Россини, текст пер. с итал. А. И. Шеллером.

Июнь 8	М. т-р Пашкова	«Русские в Германии, или Вечер на ярмарке», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова и К. А. Кавоса.
Июнь 14	М. т-р Пашкова	«Домашний маскарад», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова.
Июль 30	Спб.	«Посещение принца, или Воин и купец»*, опера-водевиль. Муз. П. Ф. Турика, балеты Ш. Дидло, вольный пер. текста с франц. А. А. Шаховского.
Авг. 20	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Коррадино», опера. Муз. Дж. Россини.
Авг. 26	М. т-р Пашкова	«Праздник жатвы», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. С. И. Давыдова.
Сент. 3	Спб.	«Праздник могола, или Торжество Олимара», опера. Муз. А. Н. Титова, текст пер. с франц. А. К. Бьерком.
Сент. 12	М. т-р Пашкова	«Три талисмана — кошелек, рожок и пояс, или Восточный чародей», героико-ком. волшебный балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. Ф. Е. Шольца, Дж. Россини и Л. В. Маурера.
Сент. 19	Спб.	«Александр и София, или Русские в Ливонии», «национальная драма с пением». Текст Р. М. Зотова, муз. К. А. Кавоса. «Алепский горбун, или Размен ума и красоты»*, волшебный водевиль. Вольный пер. текста с франц. А. А. Шаховского, муз. Д. А. Шелихова.
Окт. 10	Спб.	«Семья простаков», пантомимная комич. сцена. Пост. Огюста, муз. А. Париса.
Окт. 10	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Зельмира», опера. Муз. Дж. Россини.
Окт. 18	Спб.	«Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне»*, «русская быль». Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, «татарские игры с стрельбанием из луков» Ш. Дидло.
Окт. 23	М. т-р Пашкова	«Лукавин», комедия. Текст А. И. Писарева, муз. П. А. Булахова.
Ноябрь 1	М. т-р Пашкова	«Женщина-полковник», опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, вольный пер. текста с франц. Е. И. Звалинского.
Ноябрь 5	Спб.	«Гений Итурбиель, или Тысяча лет в двух днях визиря Гаруна», опера. Муз. К. А. Кавоса, Ф. Антониони, Э. Н. Мегюля и Н. Изуара, текст Р. М. Зотова, балеты Ш. Дидло. «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах, или Неожиданное возвращение», интермедия-водевиль. Муз. А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелихова.
Ноябрь 10	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Оселок, или Испытание любви и дружбы» [«La pietra del paragone», «Пробный камень»? — Т. К.], ком. опера. Муз. Дж. Россини.
Ноябрь 26	Спб.	«Пустынный дикой горы»*, романт. опера. Муз. М. Э. Караффа и К. А. Кавоса, вольный пер. текста с франц. А. П. Вешнякова.
Ноябрь 29	М. т-р Пашкова	«И еще дом сумасшедших, или Принц Тирольский», опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, А. Л. Гурилева и др., текст Е. И. Звалинского.
Дек. 15	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Венецианская масленица, или Не обижай женщин», ком. опера. Муз. Брамбилла.
Дек. 17	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«La cambiale di matrimonio» («Брак по векселю»), ком. опера. Муз. Дж. Россини.

- Янв. 8 Спб. *«Путешествующая танцовщица-актриса, или Три невесты»*, комедия-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, вольный пер. текста с франц. П. Н. Арапова.
- Янв. 10 М. т-р Пашкова *«Новый помещик»* \*, ком. опера. Муз. Ф. А. Буальде, текст пер. с франц. А. И. Писаревым.
- Янв. 12 М. т-р Апраксина, итал. тр. *«Супружеская любовь»*, опера. Муз. И. С. Майра.
- Янв. 14 Спб. *«Рожер Сицилийский»*, опера. Муз. А. Бертона, текст пер. с франц., балеты Ш. Дидло.
- Янв. 17 М. т-р Пашкова *«Павел и Виргиния, или Два креола»*, балет. Пост. Ж. Омера, муз. Дарондо.
- Янв. 24 М. т-р Пашкова *«Воспитание, или Вот приданое»*, ком. водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, текст Ф. Ф. Кокошкина.
- Янв. 25 Спб. *«Праздник на Пресненских прудах»*, интермедия-дивертисмент. Пост. Огюста, муз. С. И. Давыдова.
- Янв. 31 М. т-р Пашкова *«Сандрильона»*, волшебный балет. Пост. Ф. В. Гюльен-Сор, муз. Ф. Сора.
- Янв. Спб., нем. тр. *«Freischütz»* («Вольный стрелок») \*, опера. Муз. К. М. Вебера, текст Ф. Кинда.
- Апр. 19 М. т-р Апраксина, итал. тр. *«Aureliano in Palmira»* («Аврелиано в Пальмире»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Ф. Романи.
- Апр. 23 М. т-р Апраксина, итал. тр. *«Водовоз»*, опера, «переведенная с французской лирической комедии». Муз. И. С. Майра.
- Апр. 24 М. т-р Пашкова *«Учитель и ученик, или в Чужом пиру похмелье»*, опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца, вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
- Май 16 М. т-р Апраксина, итал. тр. *«Магильда, или Дикая женщина»*, опера. Муз. Коччна.
- Май 29 Спб. *«Графиня-папушка, или Невеста в двух лицах»*, ком. опера. Муз. Д. Ф. Э. Обера и Л. Керубини.
- Май 29 М. т-р Пашкова *«Бальдонские воды»* \*, водевиль. Текст пер. с франц. П. А. Вяземским, муз. И. Геништы и И. Рейнгарда.
- «Проситель»* \*, водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, М. Ю. Внелгорского и Ф. Е. Шольца, текст А. И. Писарева.
- «Романс и гавот»*, опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты и др., текст пер. с франц. Е. И. Звалинским.
- Июнь 3 М. т-р Пашкова *«Любопытная, или Догадки невпопад»*, комедия с муз. Текст А. А. Шаховского, романс А. Н. Верстовского.
- Июнь 19 М. т-р Пашкова *«Александр и София, или Русские в Ливонии»*, «национальная драма с пением». Текст Р. М. Зотова, муз. К. А. Кавоса.
- Авг. 16 М. т-р Апраксина, итал. тр. *«Otello, ossia il toro de Venezia»* («Отелло, или Венецианский арап»), опера. Муз. Дж. Россини, текст Фр. Берно.
- Сент. 1 Спб. *«Волшебная лампадка, или Кашемирские пирожники»*, волшебн.-ком. опера. Муз. Н. Пиччинни, текст пер. с франц. А. А. Шаховским.
- «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»*, опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, текст А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского.
- Окт. 2 Спб. *«Лейчестер и Елизавета»*, историч. опера (по роману В. Скотта). Муз. Д. Ф. Э. Обера и К. А. Кавоса, текст пер. с франц. Р. М. Зотовым.

Окт. 9	М. т-р Пашкова	«Праздник казаков на Дону», дивертисмент. Пост. И. Лобанова, муз. К. А. Кавоса, В. Кива-курцева и Лузина. «Инесса ди Кастро, или Тайный брак», героико-трагич. балет. Пост. А. П. Глушковского, муз. К. Каноббио, Н. Е. Кубишты и Ф. Е. Шольца.
Окт. 17	М.	«Гулянье на Крестовском острове», дивертисмент. Пост. Огюста, муз. Н. Е. Кубишты и др.
Ноябрь 4	М.	«Хлопотун, или Дело мастера боится»*, опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского, текст пер. с франц. А. И. Писаревым. «Маскарад, или Артисты между собою», интермедия. Муз. Н. Е. Кубишты и др.
Ноябрь 10	М.	«Эсфирь», трагедия. Текст пер. с франц. П. А. Катениным, муз. О. А. Козловского.
Ноябрь 17	М.	«Праздник на Каирском базаре», дивертисмент. Муз. К. Ф. С. Г. [Князя «Фирса» — С. Г. Голицына? — Т. К.].
Ноябрь 25	М.	«Славянская башня, или Знаменитые венгерцы», героич. опера. Муз. Н. Далеярака, вольный пер. текста с франц. Р. М. Зотова.
Дек. 1	Спб.	«Четверть часа молчания», ком. опера. Муз. П. Га-во. Текст пер. с франц.
Дек. 4	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Элиза и Клавдий», опера. Муз. Дж. С. Меркаданте, текст Л. Романелли.
Дек. 8	Спб.	«Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», волшебно-героич. балет. Пост. Огюста и Ш. Дидло, муз. Ф. Е. Шольца.
Дек. 15	Спб.	«Подземелье замка Убальдо», опера. Муз. Ф. Пазера, вольный пер. текста с итал. Р. М. Зотова.
Дек. 19	Спб.	«Ужин одного за двух, или Кукла-соперница», водевиль. Текст пер. с франц. М. И. Вальберхой. Муз. аранжирована Д. А. Шелиховым.
1825		
Янв. 3	М. т-р Апраксина, итал. тр.	«Теобальдо и Изолина», опера. Муз. Ф. Морлакки.
Янв. 6	М. Б. т-р	«Торжество муз», пролог к открытию Большого т-ра. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца, текст М. А. Дмитриева.
Янв. 23	М.	«Вечер артистов, или Кто во что горазд», интермедия-дивертисмент. Пост. А. П. Глушковского, муз. Дж. Россини, Ф. Пеллегрини и Г. А. Рачинского. «Встреча дилжансов», опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца, текст А. И. Писарева, М. А. Дмитриева и П. Н. Арапова.
Янв. 26	Спб.	«Фердинанд, король Арагонский, или Таинственный покровитель», опера. Муз. Р. Крейцера, текст А. П. Вешнякова и А. И. Шеллера, балеты Ш. Дидло.
Янв. 29	М.	«Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери»*, водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
Апр. 9	М.	«Забавы калифа, или Шутки на одни сутки»*, волшебная опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольца, текст А. И. Писарева, танцы А. П. Глушковского.

Апр. 16	М. Б. т-р	« <i>Бочонок пороху</i> », опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, текст пер. с франц. Е. И. Звалинским.
Апр. 23	М.	« <i>Опыт артистов, или Авось удастся</i> », водевиль. Муз. А. Н. Верстовского, Мих. Ю. Внелъгорского и И. И. Геништы, вольный пер. текста с франц. А. М. Сабурова.
Май 4	М.	« <i>Финн</i> », волшебная комедия [из эпизода поэмы « <i>Руслан и Людмила</i> » А. С. Пушкина]. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, балеты и игры А. П. Глушковского.
Май 15	М. М. т-р	« <i>Горбуны в модной лавке</i> », водевиль. Муз. В. А. Панина, текст пер. с франц. Д. Н. Барковым.
Сент. 21	Спб.	« <i>Правдивый лжец, или Никак не дадут солгать</i> », опера-водевиль. Муз. Н. Е. Кубишты, вольный пер. текста с франц. Е. И. Звалинского.
Сент. 24	Спб.	« <i>Прециоза</i> », драма П. А. Вольфа. Пер. с нем. А. В. Ивановым, муз. К. М. Вебера, балеты Ш. Дидло.
Сент. 28	Спб.	« <i>Федра</i> », трагико-героич. балет. Пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, П. Ф. Турика и Д. А. Шелихова.
Окт. 8	М.	« <i>Керим-Гирей, или Крымский хан</i> », романтическая трилогия [по поэме А. С. Пушкина « <i>Бахчисарайский фонтан</i> »]. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, дивертисмент Ш. Дидло.
Окт. 16	Спб.	« <i>Волшебный нос, или Талисманы и финики</i> », волшебная шуточная опера-водевиль. Муз. А. Н. Верстовского и др., вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
Окт. 23	Спб.	« <i>Пьемонтские горы, или Взорванный Чертов мост</i> », опера. Муз. К. А. Кавоса и И. А. Ленгарда, вольный пер. текста с франц. А. И. Шеллера.
Окт. 29	Спб.	« <i>Помещик без поместья</i> », водевиль. Текст пер. с франц. П. А. Вяземским и В. Л. Пушкиным, муз. А. А. Башилова.
Окт. 29	М.	« <i>Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень</i> », комедия-балет. Текст А. А. Шаховского, пост. Ш. Дидло, муз. К. А. Кавоса, Д. А. Шелихова и П. Ф. Турика.
Окт. 29	М.	« <i>Сатана со всем прибором, или Урок чародея</i> », «аналогический волшебный балет». Пост. Огюста, муз. К. А. Кавоса, Д. И. Шелихова и П. Ф. Турика.
Ноябрь 12	М.	« <i>Гулянье в окрестности Парижа</i> », дивертисмент. Пост. Ф. В. Гюллен-Сор и Ж. Ришара, муз. Ф. Сора, Д. Ф. Э. Обера и др.
Ноябрь 19	Спб.	« <i>Господин Пик-Асьет, или Новый искатель обидов</i> », водевиль. Муз. Ф. Е. Шольца, Н. Е. Кубишты и др.; текст пер. с франц. П. Н. Араповым.
Ноябрь 19	М.	« <i>Аристофан, или Представление комедии „Всадники“</i> », историч. комедия. Текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса, танцы Ш. Дидло.
		« <i>Три десятки, или Новое двухдневное приключение</i> », опера-водевиль. Муз. А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского, вольный пер. текста с франц. А. И. Писарева.
		« <i>Жизнь холостого</i> », водевиль. Муз. К. О. [князя В. Ф. Одоевского? — Т. К.], Н. А. М. [Н. А. Мельгунова? — Т. К.] и др.



## Концертная жизнь

1800

Янв. 16	М. Петр. т-р	Концерт скрипача А. Уварова [крепостного А. Столыпина].
Янв. 28	Спб. дом Куше-лева	Концерт певца Вундера с участием скрипача А. Л. Ершова, пианиста И. Г. Пальшау и др.
Март 4 и 18	Спб. Б. т-р	Концерт Дирекции имп. т-ров с участием Придв. певч. капеллы, солистов итал. оперы. Исп.: <i>«Торжество Юдифи»</i> , оратория П. А. Гульельми.
Март 11 и 25	Спб. Б. т-р	Концерт Дирекции имп. т-ров с участием Придв. певч. капеллы.
Март 15	Спб. Б. т-р	Исп.: отрывки «из нового и здесь еще не слыханного Те деум» [Дж. Сартти?].
Март 18	М. Петр. т-р	Дебют скрипичного дуэта сестер Соломони.
Март 21	М. Петр. т-р	Концерт певца Вундера с участием И. В. Гесслера и Ф. К. Блимь.
Март 22	М. Петр. т-р	Концерт 13-летнего скрипача А. Л. Ершова.
Март 29	М. Петр. т-р	Первое исп. оратории Дж. Сартти <i>«Господи воззвах к тебе»</i> силами русских артистов п/у Д. Н. Кашина.
Март	Спб. Б. т-р	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка и гобонста Ф. Червенки с участием Придв. певч. капеллы и итал. певцов.
Апр. 1	Спб. Б. т-р	Концерт Дирекции имп. т-ров. Исп.: «русская ораторию» Дж. Сартти [ <i>«Господи воззвах к тебе?»</i> ].
Апр. 1	М. Петр. т-р	Концерт Е. Сандуновой. Отрывки из оп. Д. Н. Кашина <i>«Наталья, боярская дочь»</i> и «российские арии».
Окт. 1	М. Петр. т-р	Выступление скрипача А. Уварова.
Ноябрь 1	М. Петр. т-р	Выступление скрипача Баранчеева [крепостного А. Столыпина].
Ноябрь 26	М. Петр. т-р	Выступление Е. Сандуновой.
Дек. 10	М. Петр. т-р	Концерт скрипача А. Уварова.
Дек. 17	М. Петр. т-р	Выступление Е. Сандуновой и виолончелиста Волкова [крепостного кн. Волконского].
Дек. 19	Спб. Б. т-р	Первое в Спб. исп. оратории И. Гайдна <i>«Сотворение мира»</i> п/у дирижера Нем. т-ра А. Калливоды <sup>1</sup> .

1801

Янв. 24	М. Петр. т-р	Выступление виолончелиста Татаринова [крепостного А. Столыпина].
Февр. 15	М. Петр. т-р	Первое исп. в Москве оратории И. Гайдна <i>«Сотворение мира»</i> п/у И. Денглера и И. Керцелли <sup>1</sup> .
Февр. 20, 24, 26	Спб. Эрмитаж	Придв. концерты с участием певцов франц. труппы и Придв. певч. капеллы.
Февр. 20,	М. Петр. т-р	Концерт с участием И. В. Гесслера, Ф. Нерлиха и оркестра п/у И. Керцелли.
Февр. 21	М. «Муз. Академия» Лекена	Концерт с участием скрипача Блюма, виолончелиста Н. Зигмунтовского и оркестра.
Февр. 24	М. «Муз. Академия» Лекена	Концерт Е. Сандуновой.
Март 15	М. Петр. т-р	Концерт виолончелиста Н. Зигмунтовского и гитариста А. Сихры.
Март 17, Окт. 21	М. Петр. т-р	Полное конц. исп. оперы Д. Н. Кашина <i>«Наталья, боярская дочь»</i> с участием Е. Сандуновой.

<sup>1</sup> Многократно исполнялась в последующие годы.

Дек. 1	Спб. Б. т-р	Концерт придв. камер-музыканта Ланга. Исп. соч. В. А. Моцарта.
Дек. 8, 15, 22, 28	Спб. зал Лиона	Исп. оратории И. Гайдна «Сотворение мира» силами более 250 русских музыкантов и любителей по инициативе Ю. Вьельгорского.
1802		
Февр. 6	М. Петр. т-р	Выступление крепостного музыканта кн. Цицианова, исп. на гармонике соч. И. Плейеля и др.
Февр. 10	Спб. зал Фельетта	Концерт пианиста К. Цейнера с участием итал. певицы Т. Маджорлетти и др.
Февр. 10	М. Петр. т-р	Выступление сестер Соломони. Исп. скрип. «дуэт-концертант» И. Плейеля.
Февр. 17	М. Петр. т-р	Концерт гобойста Шепелева [крепостного А. Столыпина].
Март 5	М. Петр. т-р	Первое в России исп. Реквиема В. А. Моцарта.
Март 16	М. Петр. т-р	Концерт русских певцов и музыкантов п/у Д. Н. Кашина.
Март 24, 31	Спб. зал Лиона	Начало концертов Филармонич. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и симфонич. оркестра п/у А. Париса. Исп. оратория И. Гайдна «Сотворение мира».
Март 25	Спб. Б. т-р	Концерт Е. Сандуновой.
Апр. 6	Спб.	Исп.: «Моцартова оратория, называемая: <i>Моление о душах</i> » [Реквием? — Т. К.].
Окт. 30	М. Петр. т-р	Концерт гобойста Шепелева (крепостного А. Столыпина).
1803		
Янв. 15—	М. Петр. т.	Серия концертов И. Г. Страссера на «механическом оркестре». Исп. соч. Моцарта и Гайдна.
Апр. 1	М. Петр. т-р	Концерты артистов итал. оперы с участием скрипача Ф. Френцля и др. Исп. соч. Гайдна, итал. ария и др.
Февр. 22, 27, март 1, 5, 8, 12	М. Петр. т-р	Первое исп. в Москве оратории Гайдна « <i>Времена года</i> » [«Четыре времени года»] п/у И. Керцелли.
Февр. 25	М. Петр. т-р	Концерт гобойста Гунбина и кларнетиста Королева с участием Т. Маджорлетти.
Март 20	М. Петр. т-р	Авторский концерт Ф. Френцля с участием И. В. Гесслера и др.
Март 22	М. Петр. т-р	Концерт 12-летнего пианиста М. Керцелли. Исп. соч. Моцарта и Бетховена.
Март 27	М. Петр. т-р	Концерт певицы Е. Сандуновой с участием Т. Маджорлетти и др. Исп. русские песни Д. Н. Кашина.
Март 29	М. Петр. т-р	Концерт п/у И. Денглера с участием И. В. Гесслера и др. Исп. соч. Гайдна, Моцарта и др.
Апр. 13	М. Петр. т-р	Концерты скрипача А. Уварова.
Окт. 5, Ноябрь 2	М. Петр. т-р	Выступление артиста и антрепренера польской труппы М. Кажинского. Исп. ария Моцарта.
Ноябрь 26	М. Петр. т-р	Выступление кларнетиста Верещегина [крепостного Глебова].
Дек. 10	М. Петр. т-р	Выступление гобойста Шепелева.
Дек. 21	М. Петр. т-р	Концерт Е. Старикова [крепостного гр. А. Г. Орлова] на «гармоничелло».
Дек. 23	М. Петр. т-р	

Дек. 23 М. Ун-т На публичном экзамене в университетском пансионе выступили пианисты А. Лизогуб и П. Долгоруков.

### 1804

Янв. 14 Спб. Эрмитаж Концерт франц. скрипача П. Рода.  
 Март 20 М. Петр. т-р Концерт Ф. Л. Вейсгербера [бассет д'амур, кларнет и флажолет] с участием певчих кн. А. М. Голицына и П. И. Бекетова.  
 Март 23 М. Петр. т-р Концерт гобоиста Гладта. Исп. соч. Гладта, симфонич. произв. Гайдна и П. Враницкого.  
 Март 28 М. Петр. т-р Авторский концерт Ф. Френцля.  
 Март 30 М. Петр. т-р Концерт певчих П. И. Бекетова п/у регента А. Русева с участием оркестра А. Столыпина, роговой музыки Шереметевой, итал. певицы Канавасси-Гарние.  
 Март. Спб. Концерты нем. певицы Г. Мары и П. Рода.  
 Март — апр. Спб. Филарм. зал Авторские концерты Дж. Филда.  
 Апр. 10 М. Петр. т-р Авторский концерт П. Рода.  
 Апр. 13 М. Петр. т-р Концерт пианистов И. В. Гесслера и Ф. Нерлиха.  
 Апр. 15 М. Петр. т-р Авторский концерт Гунбина (гобой и англ. рожок).  
 .Апр. 17 М. Петр. т-р Концерт Е. Сандуновой «большую часть из Русской мелодии» с участием Ф. Френцля.  
 Июнь 18 Спб. Исп.: «*Радость российских муз*», кантата. Муз. С. И. Давыдова на сл. М. А. Дмитриева (Концерт по случаю открытия нового здания Российской Академии).

### 1805

Янв. 4 М. Петр. т-р Концерт Е. Старикова [крепостного гр. Орлова] на «гармоничелло» и стеклянной гармонике. Исп. соч. Моцарта.  
 Февр. 3 Спб. М. т-р Концерт гитариста Микше.  
 Февр. 9 М. Петр. т-р Выступление кларнетиста И. Сорокина [крепостного Пашкова].  
 Февр. 26 М. Петр. т-р Торжественный концерт в честь И. Гайдна. Исп.: оратория «*Сотворение мира*».  
 Март 6 М. Петр. т-р Концерт пианистки и певицы Дубле с участием Д. Н. Кашина, хора певчих кн. Голицына, рогового оркестра кн. Трубецкого.  
 Март 10, 26 М. Петр. т-р Концерты Г. Мары.  
 Март 17 М. Петр. т-р Авторский концерт Ф. Френцля с участием Г. Мары.  
 Март 23 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы п/у А. Париса. Исп.: «*Реквием*» Моцарта.  
 Апр. 2 М. Петр. т-р Концерт Е. Сандуновой, в котором дебютировал Г. А. Рачинский.  
 Июнь 23 Спб. Исп.: «*Гимн на заложение новой Биржи*» С. И. Давыдова на сл. И. П. Пинна.  
 Июнь 28 М. т-р Демидова Концерт кларнетиста Ф. Л. Вейсгербера с участием Г. А. Рачинского и др. Исп.: квинтет Моцарта.  
 Дек. 2 М. дом Зарубина Концерт франц. скрипача П. Ф. Байо.  
 Дек. 21 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: оратория «*Te Deum*» Ф. Г. Химмеля.

### 1806

Февр. 18 М. дом Зарубина Концерт певицы Г. Мары.

Февр. 24	М. Танц. клуб	Начало серии еженедельных концертов [по субботам в течение великого поста].
Март 2	М. дом Зарубина	Концерт Дж. Филда.
Март 3	М. Англ. клуб	Чествование П. И. Багратиона кантатой на сл. П. И. Голенищева-Кутузова.
Март 18	М. т-р Демидова	Авторский концерт С. Р. Нейкома.
Март 21	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва. Первое исп. в России оратории Генделя «Мессия» (на лат. яз.) п/у А. Париса с участием Придв. певч. капеллы, итал. певцов.
Март 23	Спб.	Концерт Е. Сандуновой. Исп.: русские песни Д. Н. Кашина, К. А. Кавоса и др.
Сент. 1	Спб. Акад. Художеств	Выступление Придв. певч. капеллы. Исп. хор Д. С. Бортиянского на ст. А. Востокова.
Окт. 7	М.	Открытие концертов в доме Ф. И. Киселева на Б. Тверской.
Окт.	М.	Концерт певчих гр. А. К. Разумовского в «Обществе испытателей природы». Исп. соч. Гайдна.
Дек. 23	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием С. Р. Нейкома, Т. Маджорлетти. Исп.: оратория Д. Сарти «Те Деум».
Дек.	М. Ун-т	На публичном экзамене в университете выступили пианисты А. Лизогуб и С. Соковнин. Исп. соч. Д. Н. Кашина и др.

## 1807

Март 23, 30	Спб.	Концерты для членов Музыкального об-ва.
Март 27	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: кантата Моцарта «Кающийся Давид» и «Те Деум» А. Ромберга.
Март — декабрь	Спб.	Выступления «Общества Пражских музыкантов» (духовые инстр.).
Апр. 4	Спб. Филарм.	Концерт С. Р. Нейкома с участием Придв. певч. капеллы. Исп.: отрывки из оратории Гайдна «Возвращение Товия» и соч. С. Нейкома.
Апр. 5	М. Маскарадный дом	Концерт Е. Сандуновой.
Апр. 17	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка.
Окт. 18	Спб.	Концерт для членов Музыкального об-ва.

## 1808

Февр. 23	М. Танц. клуб	Концерт П. Рода. Исп. соч. Моцарта, Керубини и др.
Март 5	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием певцов В. Самойлова, Ж. Фодор-Менвиель. Первое исп. оратории Гайдна «Сотворение мира» с русским текстом Н. С. Краснопольского.
Март 9	М. Танц. клуб	Концерт пианиста К. Цейнера.
Март 11	Спб. Филарм.	Концерт А. Далль'Окка и его 8-летней дочери пианистки Терезии.
Март 17	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Март 18	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием Придв. певч. капеллы, скрипача П. Байо, виолончелиста Деламара. Исп. ссч. Гайдна, Моцарта, Керубини, С. Нейкома, Байо.
Март 26	М. т-р Пашкова	Концерт Г. А. Рачинского.
Апр. 9	Спб. Филарм.	«Большой духовный концерт» С. Нейкома.
Июль 4	М. Ун-т	Авторский концерт Д. Н. Кашина.

## 1809

Февр. 17	Спб. Б. т-р	Авторский концерт Б. Ромберга.
Февр. 18	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: оратория Гайдна «Сотворёние мира» с рус. текстом.
Февр. 20	Спб. Зимний дворец	Концерт левицы Ж. Филлис-Андрие.
Февр. 21	М. Арбат. т-р	Концерт с участием певцов Е. Сандуновой, Зубова и др.
Март 1	М. т-р Голицына	Концерт К. Цейнера.
Март 9	Спб. Б. т-р	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Март 10	М. Танц. клуб	Концерт скрипача Зубкова.
Март 11	М. Арбат. т-р	Концерт Б. Ромберга.
Март 14	М.	Концерт с участием Е. Сандуновой, Б. Ромберга, братьев Гугель.
Март 19	М. Танц. клуб	Концерт Дж. Филда, его ученицы и невесты Першерон.
Март 21	М. Танц. клуб	Концерт Е. Сандуновой с участием Дж. Филда, Б. Ромберга и др.

## 1810

Март 23	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием Ж. Фодор, В. М. Самойлова, И. Д. Гуляева, Цейбиха и др.
Март 31	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: месса Л. Керубини и фантазия С. Нейкома.
Апр. 6, 21	Спб. Филарм., Б. т-р	Авторские концерты Б. Ромберга.
Апр. 23	Спб. Филарм.	Авторский концерт К. А. Кавоса.
Июль 6	М. Ун-т	Торжественное исполнение музыки Д. Н. Кашина.

## 1811

Март 1	Спб.	Авторский концерт Д. Штейбельта.
Март 9	М. Танц. клуб	Первое исп. оратории С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» силами русских артистов.
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: месса Л. Керубини и фантазия для оркестра С. Нейкома.
Март	Спб.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка и валторниста Фишера. Исп.: концерт Моцарта для валторны.
Март 21	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Апр. 16	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда с участием Д. Штейбельта.

## 1812

Март 10	М. Арбат. т-р	Концерт артистов имп. т-ра с участием Е. Сандуновой, Ж. Фодор-Менвиель, Дж. Филда, Л. Маурера, виолончелиста Ф. Керцелли и др.
Март 14	М. Танц. клуб	Исп. соч. Гайдна, Керубини.
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт Дж. Филда и пианистки Першерон-Филд.
Март 16	М.	Авторский концерт композитора-пианиста Ф. Риса.
Март 18	М. Танц. клуб	Концерт Ж. Фодор-Менвиель.
Март 20	Спб. Филарм.	Авторский концерт Л. Маурера.
		Концерт А. Далль'Окка и его дочери, певицы

		и пианистки Терезии. Исп.: концерт Д. Штейбельта.
Март 20	М. Танц. клуб	Авторский концерт И. В. Гесслера с участием скрипача Л. Маурера.
Март 24	М. Танц. клуб	Авторский концерт Д. Штейбельта. Исп. «Военный концерт в греческом вкусе».
Март 25	Спб. Филарм.	Концерт 11-летнего пианиста Ш. Майера. Исп. соч. Дж. Филда и Я. Дюссэка.
Март 31	М. Танц. клуб	Концерт Г. А. Рачинского.
Апр. 3	М. Танц. клуб	Благотворительный концерт п/у Л. Маурера с участием И. В. Гесслера, И. И. Геиншты и др.
Апр. 5	М. т-р Познякова	Концерт братьев Керцелли.
Апр. 9	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Апр. 10	Спб. Филарм.	Концерт пианиста Ф. Далль'Окка и его 4-летней дочери, певицы Софьи.
Апр. 11	М. Танц. клуб	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием Е. Сандуновой. Исп.: увертюра из оперы «Сельский праздник», хоры, русские песни и фп. соч.
Апр. 14	М. Купеч. собр.	Концерт итал. певца Г. Миссори с участием Д. Н. Кашина, Е. Сандуновой и др. Исп.: симфония Л. Бетховена и др. соч.
Апр. 24	М. Арбат, т-р	Концерт братьев А. и М. Борер (скрипача и виолончелиста) с участием Е. Сандуновой. Исп. соч. Керубини, Д. Н. Кашина, Б. Ромберга и А. Борера.
Апр. 27,	М. Дом Соков-	Концерты шведского органиста Х. Венстера. Исп.:
май	нина	
Июнь 12	М. гост. «Париж»	соч. Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.
Ноябрь 28	М. Арбат. т-р	Концерт Г. А. Рачинского.
Дек. 23	Спб.	Авторский концерт Ф. Риса.
	Спб. Филарм.	Авторский концерт Б. Ромберга.
<b>1813</b>		
Март 4	Спб. Филарм.	Концерт пианиста И. Волкова с участием Дж. Филда. Исп. концертное рондо Филда.
Март 7	Спб.	Концерт флейтиста Ф. Бессера. Исп. его программная пьеса «Освобождение Смоленска, или Сражение при Красном 4 и 5 ноября 1812 года».
Март 26	Спб.	Авторский концерт Д. Штейбельта с участием Е. Сандуновой. Исп.: фп. фантазия Штейбельта «Сожжение Москвы».
Март 27	Спб. Филарм.	Первое исп. оратории Л. Бетховена «Христос на горе Елеонской» [«Христос на Масличной горе»].
Март	Спб.	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка и его дочери Терезии. Исп.: Фантазия Бетховена для фп., хора и орк.
Март 21	Спб.	Авторский концерт Д. Н. Кашина с участием Е. Сандуновой, С. Самойловой, В. Самойлова и П. Злова.
Март	Спб.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка.
Март 25	Спб.	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Апр. 16	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда с участием Д. Штейбельта и Ш. Ф. Лафона.
Ноябрь 15	Спб.	Концерт Филарм. об-ва в пользу инвалидов войны с участием Дж. Филда, Е. Сандуновой, В. и С. Самойловых, П. Злова и др.
<b>1814</b>		
Янв. 7	М. т-р Апраксина	Концерт пианиста И. Рейнгарда с участием певца П. А. Булахова.

Февр. 5	Спб. театр. училище	Концерт в пользу инвалидов п/у С. И. Давыдова с участием учителей и воспитанников театр. уч-ща, студентов Медико-хирургич. академии, любителей.
Февр. 19	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва. Исп.: оратория Генделя «Мессия».
Февр. 22	М. т-р Апраксина	Авторский концерт М. Керцелли с участием П. А. Булахова. Исп.: соч. Моцарта, Б. Ромберга, Д. Сарти и др.
Февр. 28 Март 4	Спб. Филарм. Спб. Филарм.	Концерт Ф. Бёма. Концерт скрипача Шмидеке и флейтиста Ф. Бесера с участием П. Злова. Исп.: «Песнь русских воинов в пределах Франции» С. И. Давыдова.
Март 5, 12	М. т-р Апраксина	Концерт певицы Маркетти-Фантоцци. Исп. «аллегорическая» кантата «Твердость и случай» в честь русских воинов.
Март 8	М. т-р Познякова	«Патриотический концерт» Д. Н. Кашина с участием русских артистов. Исп. русские песни и хоры Д. Н. Кашина.
Март 10	Спб. Филарм.	Авторский концерт А. Д. Жилина с участием Е. Сандуновой и П. Злова, Придв. певч. капеллы.
Март 12	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса. Исп.: оратория Бетховена «Христос на Елеонской горе» [«Христос на Масличной горе». — Т. К.] и оратория А. Ромберга «Песнь о колоколе» [на сл. Ф. Шиллера].
Март 15	М. т-р Апраксина	Концерт фаготиста Л. К. Костина. Исп.: симфония Бетховена.
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт Е. Сандуновой с участием Ф. Бема, певцов С. Самойловой, П. Злова и др.
Март 18 Март 19	Спб. Спб. зал Муз. об-ва (у Полицейского моста)	Авторский концерт Дж. Филда. Авторский концерт Д. Штейбельта с участием Дж. Филда и скрипача Ш. Лафона.
Март 19	М. т-р Апраксина	Авторский концерт Гунбина [гобой и англ. рожок] с участием скрипача Секерина и певца Фролова.
Март 30	Спб. Филарм.	Концерт слепого скрипача А. Фурнье с участием Дж. Филда, А. Ферлендиса, Е. Сандуновой и П. Злова.
Апр. 1	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием Дж. Филда и Д. Штейбельта, Ш. Лафона и Ф. Бема, Е. Сандуновой, П. Злова, Г. Климовского и др. Исп.: соч. Д. Н. Кашина, Д. Штейбельта, Р. Крейцера.
Апр. 4	Спб. Филарм.	Концерт в пользу инвалидов с участием Придв. певч. капеллы и музыкантов Придв. русского оркестра, солисты А. Е. Варламов и Яновский. Исп. соч. Д. С. Бортнянского.
Апр. 10 Апр. 18	М. т-р Познякова Спб. Коммерч. клуб	Авторский концерт Д. Н. Кашина. Концерт по случаю празднования победы (взятия Парижа русскими войсками) с участием П. Злова и В. Самойлова. Исп. патриотич. песни.
Июль 27	Павловск	Концерт по случаю празднования победы с участием Ф. Антолини и К. А. Кавоса, Е. Сандуновой, П. Злова, В. и С. Самойловых.
Ноябрь 12 Ноябрь 19	М. т-р Апраксина Спб. Б. т-р	Выступление скрипача Ф. Л. Костина. Празднество в честь прибывших в столицу воинов-победителей с участием «военной музыки», П. Злова и др.
Дек. 22	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участи-

ем Придв. певч. капеллы, нем. певцов. Исп.: «*Te Deum*» А. Ромберга, «*Отче наш*» Ф. Химмеля, «*Heilig*» Э. Баха, фантазия С. Нейкома.

1815

- Янв. 14—28 Спб. Филарм. Серия концертов [2 раза в неделю] братьев Шерцингер на изобретенном ими «механическом оркестре».
- Февр. 13 М. т-р Апраксина Концерт И. Рейнгарда с участием Г. А. Рачинского и певицы Любочинской. Исп.: увертюра Бетховена, соч. Дж. Филда, Д. Н. Кашина и др.
- Март 8 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием Придв. певч. капеллы, Д. Штейбельта, Дж. Филда, нем. певцов.
- Март 16 Спб. Филарм. Концерт виолончелиста Л. Керцелли.
- Март 18 Спб. Филарм. Концерт слепого скрипача А. Фурнье в пользу инвалидов.
- Март 20 Спб. Филарм. Концерт 7-летней певицы и пианистки Софьи Далль'Окка с участием Е. Сандуновой, Г. Климовского, В. Самойлова, П. Злова.
- Март 25 М. т-р Апраксина Концерт музыкантов моск. т-ра. Исп.: увертюры и отрывки из опер Моцарта, соч. П. Рода, И. Плейеля.
- Март 27 Спб. Филарм. Авторский концерт Ф. Бема.
- Март 28 М. Благор. собр. Концерт Г. А. Рачинского с участием И. Рейнгарда и Любочинской. Исп.: Симфония Моцарта, соч. Г. А. Рачинского, Д. Н. Кашина, Дж. Филда и др.
- Март 31 Спб. Филарм. Авторский концерт К. Цейнера.
- Март 31 М. т-р Апраксина Концерт флейтиста Ф. Бессера с участием Е. А. Насовой. Исп.: увертюра Моцарта, соч. К. А. Кавоса, Ф. Бессера.
- Апр. 2 Спб. Филарм. Авторский концерт Дж. Филда.
- Апр. 5 Спб. М. т-р Концерт А. Далль'Окка и его дочери пианистки Терезии с участием Ф. Далль'Окка, Дж. Филда и К. Цейнера.
- Апр. 7 и 11 М. т-р Апраксина Авторские концерты С. И. Давыдова.
- Апр. 20 Спб. Филарм. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием С. Далль'Окка, певцов рус. и нем. труппы, скрипачей братьев Яблочкиных, пианиста И. Волкова.
- Апр. 21 М. Благор. собр. Авторский концерт Д. Н. Кашина. Исп. русские песни, хоры и фп. соч.
- Окт. 24 Спб. «Патриотическое празднество» в зале Преображенских казарм с участием певцов П. Злова и Г. Климовского.
- Дек. 21 Спб. Филарм. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием пианистки Т. Далль'Окка и др.

1816

- Янв. 22 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва в пользу «разоренных от пожара жителей Казани» с участием Дж. Филда и певцов рус. т-ра.
- Март 3 М. т-р Апраксина Концерт кларнетиста Бендера и певицы Ш. Бендер. Исп.: симфония Гайдна, увертюра Моцарта и др.
- Март 8 и 12 М. т-р Апраксина Концерт В. М. Самойлова с участием М. Керцелли, фаготиста Л. К. Костина, певцов моск. т-ра.
- Март 14 Спб. Филарм. Авторский концерт А. Д. Жилина с участием Придв. певч. капеллы и певцов русской труппы.



Март 17	Спб. Филарм.	Концерт 8-летней певицы и пианистки С. Далль'Окка с участием Е. Сандуновой и скрипача И. И. Семенова.
Март 17	М. т-р Апраксина	Концерт П. Злова с участием В. М. Самойлова, виолончелиста Л. Керцелли, скрипача Ф. Л. Костина.
Март 23	Спб. Филарм.	Авторский концерт Ф. Бема.
Март 27	М. Танц. клуб	Концерт пианиста Ф. Шольца.
Март 28	Спб. Филарм.	Авторский концерт К. Цейнера.
Март 30	Спб. Филарм.	Авторский концерт Дж. Филда.
Апр. 13	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва в пользу «разоренных от пожара жителей Казани» с участием Дж. Филда и певцов рус. т-ра.
Май 2	М. Нескучный сад	Праздник в пользу инвалидов Отечественной войны с участием певчих и рогового орк. П. П. Бекетова.
Окт. 29	Спб.	Исп. концерта для ф-п № 5 Дж. Филда автором.
Дек. 21	Спб. Филарм.	Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием певцов Е. Сандуновой, Г. Климовского, П. Злова, ансамбля трубочей, рогового орк.
<b>1817</b>		
Февр. 16	Спб. М. т-р	Авторский концерт Дж. Филда.
Февр. 22	М. т-р Апраксина	Концерт пианиста М. Керцелли
Февр. 23	Спб.	Концерт С. Далль'Окка с участием Е. Сандуновой, Н. Семеновой, И. Рупина, Андреевского, П. Злова и др.
Февр. 26	Спб.	Концерт виолончелиста А. И. Мейнгарда с участием Дж. Филда, Ф. Бема, братьев Гугель, певцов Н. Семеновой, Г. Климовского и др.
Март	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда. Исп.: 4-й фп. концерт и др. соч.
Март 8	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва п/у А. Париса с участием певцов нем. труппы. Исп. кантата Моцарта « <i>Кающийся Давид</i> » и оратория Бетховена « <i>Христос на горе Елеонской</i> ».
Март 9	М. дом Долгорукова	Концерт скрипача И. И. Семенова с участием певца П. А. Булахова и пианиста Эрнста. Исп. увертюры Моцарта и др. произв.
Март 15	М. т-р Апраксина	Концерт флейтиста Лемана с участием пианиста М. Керцелли, виолончелиста Л. Керцелли, скрипача И. И. Семенова, певца П. А. Булахова. Исп. соч. Гайдна, Моцарта, Керубини и др.
Март 28	Спб. Филарм.	Концерт Женского патриотического об-ва в пользу бедных с участием Дж. Филда, К. А. Кавоса. Исп. кантаты С. И. Давыдова « <i>Аполлон и Адмета</i> » на торжественном собрании Об-ва любителей российской словесности.
Июнь 15	М. Ун-т	
Сент. 22	М. т-р Апраксина	Концерт певицы Франк с участием пианиста И. А. Ленгарда, скрипача А. П. Полякова и др. Исп. интермедия Гайдна « <i>Ариадна на острове Наксосе</i> ».
Ноябрь 10	М. т-р Апраксина	Авторский концерт А. Д. Жилина.
Дек. 1 и 15	М. зал Иогеля (Бронная)	Концерты Л. Маурера.
Дек. 21	Спб.	Концерт Имп. человеколюбивого об-ва в пользу бедных с участием Дж. Филда, Ф. Бема, А. И. Мейнгарда, С. и В. Самойловых, К. А. Кавоса.

Дек. 23 Спб. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием кларнетиста Тушинского, певчих А. М. Дубенского.

1818

- Февр. 20 М. Благор. собр. Исп. оратории С. А. Дегтярева «*Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы*» по случаю открытия памятника Мартоса Минину и Пожарскому.
- Март 3 М. т-р Апраксина Концерт фаготиста Л. К. Костина.  
Март 4 Спб. Филарм. Концерт венгерских музыкантов Э. Вейдингера (на инструменте «чакан»), Гучека и Келлера (бас-сетгорн).
- Март 6 М. т-р Апраксина Концерт Л. Маурера.  
Март 13 М. т-р Апраксина Концерт пианиста Евсташно. Исп.: 6-й фп. концерт Д. Штейбельта «*Путешествие на гору Сен-Бернар*».
- Март 14 Спб. Филарм. Авторский концерт Ф. Бема и его жены (скрипичный дуэт).
- Март 17 М. т-р Апраксина Концерт скрипача А. П. Полякова.  
Март 20 М. т-р Апраксина Концерт П. А. Булахова.  
Март 29 Спб. Филарм. Авторский концерт Л. В. Маурера.  
Апр. 1 и 19 М. зал Иогеля Концерты А. Д. Жилина с участием П. А. Булахова и др.
- Апр. 5 Спб. Филарм. Концерт контрабасиста Д. Далль'Окка с участием арфистки Сент-Пре, гитариста М. Т. Высоцкого, певчих А. М. Дубенского и др.
- Апр. 5 и 27 М. т-р Апраксина Концерты Дж. Филда.  
Дек. 22 Спб. Филарм. Концерт Д. Далль'Окка с участием Дж. Филда, Ф. Бема, певцов М. Сесси, В. Самойлова, певчих гр. Шереметева.
- Дек. 23 Спб. Филарм. Концерт Филарм. об-ва с участием Дж. Филда. Исп.: «*Stabat Mater*» Дж. Перголези, фп. концерт И. Крамера.

1819

- Янв. 4 М. зал Иогеля Исп. оратории Гайдна «*Сотворение мира*» в память М. Керцелли.
- Янв. 17 М. т-р Пашкова Выступление скрипача И. И. Семенова.  
Янв. 25 М. т-р Апраксина Концерт П. А. Булахова.  
Февр. 26 М. т-р Пашкова Концерт виолончелиста И. О. Лобкова.  
Март 25 М. т-р Пашкова Концерт скрипача А. П. Полякова.  
Март 30 М. зал Иогеля Авторский концерт валторниста Г. Гугеля. Исп.: увертюры Моцарта, Фантазия для фп., хора и орк. Бетховена и др. соч.
- Апр. 9 Спб. Филарм. Концерт Женского патриотического об-ва в пользу бедных с участием Дж. Филда, Е. Сандуновой, Придв. певч. капеллы и др. Исп. соч. Моцарта, Гайдна, Бортнянского.
- Ноябрь 30 М. Ун-т Концерт воспитанников университетского пансиона с участием пианистов В. Ф. Одоевского и А. Рахманова. Исп. соч. Дж. Филда, В. Одоевского и др.
- Дек. 8 Спб. Б. т-р Выступление Дж. Филда.  
Дек. 23 Спб. Б. т-р Концерт Д. Далль'Окка с участием Ф. Бема, итал. и рус. певцов.

Февр. 19	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и певцов нем. т-ра. Исп.: Реквием Л. Керубини (первое исп. в России).
Февр. 22	М. т-р Пашкова	Концерт виолончелиста И. О. Лсбокова.
Февр. 23	Спб. Филарм.	Концерт скрипачей Ф. Бема и его супруги.
Март 1	Спб. Б. т-р (?)	Концерт Дирекции имп. т-ров в пользу инвалидов с участием хоров певчих — придв., театр., Преображенского и Измайловского полков, оркестров гвардейских полков, артистов и любителей.
Март 9	Спб. Б. т-р	Концерт Д. Далль'Окка с участием Дж. Филда, Н. Семеновой, П. Злова и др.
Март 11 и 16	М. Благор. собр.	Концерты итал. певицы Боргондио. Исп.: симфония Моцарта, увертюры Бетховена и Россини.
Март 16	Спб. Филарм.	Авторский концерт Д. Штейбельта. Исп. ф-п. концерт с «вакханальным рондо, сопровождаемым большим хором», и рондо для фп. и арфы.
Март	Спб. Б. т-р	Пять концертов Дирекции имп. т-ров. Исп.: оратории Гайдна «Сотворение мира», «Победа Веллингтона, или Сражение при Ватерлоо» Бетховена и др. соч.
Апр. 19	Спб. Б. т-р	Концерт Дж. Филда и Д. Штейбельта.
Май—Июль	Спб.	Концерты итал. певицы Анджелики Каталани.
Июль—Авг.	М. Благор. собр.	Концерты Андж. Каталани.
1821		
Февр. 28	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва. Первое исп. в России оратории К. Г. Грауна «Смерть Иисуса».
Март 4	Спб. Филарм.	Концерт пианиста И. К. Черлицкого.
Март 9	Спб. Филарм.	Авторский концерт Ф. Бема.
Март 9	М. т-р Пашкова	Концерт скрипача И. Геринга и арфиста К. Шульца с участием И. Геништы и П. А. Булахова.
Март 12, 26, 29	М. Благор. собр.	Серия концертов по подписке.
Март 18	М. т-р Пашкова	Исп. оратории А. Ромберга «Колокол» (на ст. Ф. Шиллера) п/у Фельцмана.
Март 19	Спб. Б. т-р	Концерт Дирекции имп. т-ров в пользу инвалидов с участием 400 музыкантов гвардейских полков, хоров придв., полковых и театр. певчих и др.
Март 20	М. т-р Пашкова	Концерт П. А. Булахова.
Март 25	Спб. зал Д. А. Державиной	Благотворительный концерт любителей музыки п/у Л. В. Маурера с участием оркестров В. А. Всеволожского и П. И. Юшкова, хора певчих А. М. Дубенского; солисты: Е. С. Уварова и А. П. Титова (фп. дуэт), певица Р. М. фон Бландова, кн. Н. Б. Голицын (виолончель), А. Ф. Львов (скрипка). Исп.: соч. Моцарта, Гайдна, Л. Шпора и др.
Март 28	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием 200 музыкантов гвардейских полков п/у А. Дерфельда. Исп.: симфония Бетховена и др.
Март 28	М. зал Иогеля	Авторский концерт скрипача Н. Е. Кубишты.
Март	Спб.	Авторский концерт Д. Штейбельта.
Март	Спб.	Авторский концерт Дж. Филда с участием Д. Штейбельта.
Апр. 1	М. Благор. собр.	Авторский концерт Дж. Филда с участием скрипача И. И. Семенова и певца Дюмушеля. Исп.: 6-й фп. концерт Филда и др. соч.
Апр. 14, 17, 30	М. т-р Пашкова	Авторские концерты Дж. Филда.

Апр. 15 Дек. 13	М. зал Иогеля М. дом К. М. Полторацкого	Авторский концерт Н. Е. Кубишты. Концерт скрипача И. Геринга с участием Дж. Филда, австр. гитариста Форбрингера. Исп.: увертюра из оперы «Фиделио» Бетховена, соч. Л. Шпора, Г. Спонтини, Филда, И. Гуммеля и др.
Дек. 23 1822	М. Благор. собр.	Последний авторский концерт И. В. Гесслера.
Янв. 17	М. дом Полторацкого	Концерт скрипача И. Шуппанцига.
Янв. 18	Спб. Филарм.	Концерт И. Гуммеля.
Янв. 25	Спб. дом кн. Лобановой-Ростовской	Концерт певицы С. Далль'Окка.
Февр. 5, 10 и 20	М. Благор. собр.	Концерты И. Гуммеля с участием скрипача И. Шуппанцига, виолончелиста Гирша, Дж. Филда, П. А. Булахова и хора. Исп.: увертюры Моцарта, соч. Гуммеля (в т. ч. «Полимелос») и Маурера.
Февр. 22, 25	М. т-р Апраксина	Концерты артистов итал. труппы. Исп.: симфонии Моцарта, соч. Керубини, Мегюля, Россини, Майра и др.
Февр. 27	М. дом Полторацкого	Концерт пианиста А. Ф. Димлера. Исп.: симфония Бетховена, увертюра Моцарта. соч. Филда, Россини и др.
Март 2	М. дом Полторацкого	Концерт арфиста К. Шульца с участием пианиста И. Рейнгагарда и др. Исп.; симфония Бетховена и др.
Март 6 и 23	Спб. Филарм.	Концерт пианистки М. Шимановской с участием И. Гуммеля.
Март 6	М. Благор. собр.	Авторский концерт Дж. Филда. Исп.: 7-й фп. концерт Филда, соч. Д. Штейбельта и Россини.
Март 10	М. т-р Пашкова	Авторский концерт Ф. Шольца с участием Дж. Филда, скрипача А. П. Полякова, певца П. А. Булахова.
Март 16	Спб. Б. т-р	Концерт И. Гуммеля.
Март 19	М. т-р Пашкова	Концерт в пользу инвалидов с участием Л. В. Маурера, П. А. Булахова, Ж. Филлис, фаготиста Л. К. Костина и др. Исп.: соч. Бетховена, Моцарта, Керубини и др.
Март 20	М. Благор. собр.	Концерт И. Шуппанцига с участием Дж. Филда, П. А. Булахова, пианиста Д. Шпревица, арфиста К. Шульца. Исп.: «Победа Веллингтона в битве при Виттории» Бетховена.
Март 23	М. т-р Пашкова	Концерт скрипача А. П. Полякова. Исп.: соч. Моцарта, Керубини и др.
Март 24	М. дом Полторацкого	Концерт скрипача А. М. Аматова с участием Дж. Филда и др.
Март 26	М. т-р Пашкова	Концерт П. А. Булахова.
Апр. 5	Спб. Б. т-р	Концерт Д. Далль'Окка с участием Е. Сандуновой, Н. Семеновой, Г. Климовского и др.
Апр. 7	М. дом Полторацкого	Авторский концерт Л. В. Маурера. Исп.: симфония Моцарта и др. соч.
Апр. 8	Спб. Филарм.	Концерт И. Гуммеля.
Апр. 28	М. т-р Пашкова	Выступление скрипача Карасева. Исп.: русская песня с вариациями А. П. Полякова.
Май 2	М. Благор. собр.	Концерт М. Шимановской с участием итал. певцов. Исп.: увертюры Моцарта и Россини, соч. Шимановской, И. Гуммеля и др.
Июнь 21	Спб. Сад Малого танц. об-ва	Концерт камер-музыканта А. Вагнера с участием роговой и «янычарской» музыки, хора певчих.

Авг. 3 Спб. Дача Мало- Концерт Штейна (труба и «сигнальный рожок») с участием пианиста И. К. Черлицкого, скрипача Амосова и др.

## 1823

- Февр. 27 Спб. Торжественный концерт по случаю выпуска в училище благородных девиц ордена св. Екатерины. Исп.: хоровые соч. Д. С. Бортнянского, итал. арии, гимн К. А. Кавоса на сл. В. А. Жуковского.
- Март 11 М. Благор. собр. Концерт скрипача А. Буше.
- Март 14 Спб. Концерт слепого музыканта Э. Вейдингера (фагот и «чакан»).
- Март 14 М. т-р Апраксина Концерт артистов итал. труппы. Исп.: произв. Моцарта и Спонтини.
- Март 17 М. Благор. собр. Начало сезонных еженедельных концертов (по вторникам).
- Март 19 Спб. Б. т-р (?) Концерт Дирекции имп. т-ров в пользу инвалидов с участием 400 музыкантов гвардейских полков, хоров придв., полковых и театр. певчих и др.
- Март 19 М. т-р Пашкова Концерт в пользу инвалидов с демонстрацией «живых картин».
- Март 21 Спб. Филарм. Концерт Ф. Бема с участием Л. В. Маурера.
- Март 26 М. т-р Пашкова Концерт Ф. Червенки с участием И. Рейнгарда, певицы Бартолуччи. Исп.: увертюры Моцарта и Россини, соч. Л. Маурера, И. Гуммеля.
- Март 30 М. т-р Пашкова Авторский концерт Ф. Шольца с участием Дж. Филда и др.
- Апр. 2 М. т-р Пашкова Концерт Н. Е. Кубишты с участием Дж. Филда и др.
- Апр. 6 М. т-р Пашкова Концерт скрипача А. П. Полякова.
- Апр. 9, 13 М. Благор. собр. Благотворительный концерт в пользу бедных с участием Д. Н. Кашина, Ф. Шольца, И. Семенова, Н. Кубишты, Дж. Филда, И. Рейнгарда, «благородных любителей музыки».
- Апр. 10 Спб. Филарм. Концерт Женского патриотич. об-ва в пользу бедных п/у К. А. Кавоса с участием Ш. Майера, Ф. Бема, Л. В. Маурера, С. Далль'Окка, артистов имп. т-ра, хора придв. певчих. Исп.: соч. Гайдна, Россини, Буальдьё.
- Апр. 12 М. т-р Пашкова Авторский концерт Г. А. Рачинского. Исп.: квартет Дица, ансамбли Нейдинга, Рода.
- Апр. 25 М. т-р Пашкова Выступление скрипача А. П. Полякова.
- Окт. 4 М. т-р Пашкова Выступление скрипача А. Аматова.
- Окт. 21 Спб. Филарм. Концерт с участием артистов франц. труппы в пользу малолетнего сына умершего капельмейстера и композитора Штейбельта. Исп.: «самые лучшие пьесы» Д. Штейбельта.

## 1824

- Янв. 10 М. т-р Пашкова Первое исп. «кантаты» А. Н. Верстовского на ст. А. С. Пушкина «Черная шаль» П. А. Булаховым.
- Февр. 4 М. дом Кологривова Концерт семейств А. И. Кологривова и Девиtte с участием виолончелистов Матв. Ю. Виельгорского и Д. Н. Сатина, скрипачей А. П. Полякова и И. И. Семенова и др.
- Февр. 24 М. т-р Пашкова Концерт с участием певцов П. А. Булахова и Соколовой, скрипача Н. Е. Кубишты и кларнетиста П. Титова. Исп.: соч. А. Н. Верстовского, Д. Штейбельта, Ф. Паэра, Г. Бермана, Д. Виотти.

Март 3	Спб. Филарм.	Концерт Ш. Майера. Исп.: концерт Д. Штейбельта для фп. с хором и новое рондо И. Гуммеля.
Март 3	М. т-р Апраксина	Концерт арфиста К. Шульца с участием Дж. Филда и др. Исп. две увертюры и «большой финал» Бетховена, 6-й фп. концерт Филда, арии Россини и др.
Март 10	Спб. Филарм.	Концерт пианиста Ф. Шоберлехнера с участием певцов С. Далль'Окка и Бриса.
Март 14	М. дом Юсупова	Концерт А. И. Мейнгарда с участием Дж. Филда и др. Исп.: увертюра из оперы К. М. Вебера «Вольный стрелок», симфония Мих. Ю. Виельгорского, арии Моцарта и Россини и др.
Март 20	Спб. Филарм.	Авторский концерт К. Цейнера с участием Ш. Майера (фп. дуэт).
Март 25	Спб. Филарм.	Концерт Е. С. Сандуновой.
Март 26	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием певцов нем. т-ра. Первое исп. Торжественной мессы Бетховена.
Март 27	Спб. Филарм.	Концерт Д. Далль'Окка и его ученицы, контрабасистки Ш. Брюсс.
Март 27	М.	Концерт скрипача А. П. Полякова и кларнетиста П. Титова.
Март 28	Спб.	Концерт музыкантов и певчих гвардейских полков (около 550 человек).
Март 28	М. т-р Апраксина	Концерт Дж. Филда с участием певцов итал. труппы и др.
Март 29	Спб. Филарм.	Концерт Женского патриотич. об-ва в пользу бедных с участием Ф. Шоберлехнера, гобоиста Ф. Червенки, Ц. и А. Буше, Придв. певч. капеллы, певцов Т. Далль'Окка, Н. Семеново и др. Исп.: соч. Вебера, Россини, Гайдна и др.
Апр. 10	Спб. Филарм.	Концерт Ф. Шоберлехнера с участием Ф. Бема и др.
Авг. 9	М. т-р Апраксина	Концерт артистов итал. труппы. Исп.: две симфонии и арии Моцарта, арии Россини, С. Майра и др.
Ноябрь 11	М. М. т-р	Исп. баллады А. Н. Верстовского «Черная шаль» П. С. Мочаловым (мелодекламация?).
Дек. 7	М. Благор. собр.	Концерт «благородных любителей музыки» в пользу пострадавших от наводнения в Петербурге с участием А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, братьев Виельгорских, З. А. Волконской, Ф. И. Бартеновой и др., оркестров С. С. Апраксина и Теплова. Исп.: увертюра из «Волшебной флейты» Моцарта, увертюра и хор из «Вольного стрелка» Вебера, отрывки из опер Вебера, Моцарта и Россини и др. соч.
Дек. 22	Спб. Филарм.	Концерт супругов Ф. Шоберлехнера и С. Шоберлехнер (урожд. Далль'Окка).
Дек. 22	М. т-р Апраксина	Выступление итал. певца Този. Исп.: баллада А. Н. Верстовского «Черная шаль» (на рус. яз.).

## 1825

Янв. 18	М. Благор. собр.	Концерт Б. Ромберга.
Янв. 25	М. Б. т-р	Выступление П. А. Булахова. Исп.: две баллады, шотландская песня и др. соч. Ф. Е. Шольца.
Февр. 16	М. Благор. собр.	Концерт Б. Ромберга.
Февр. 20	М. Б. т-р	Концерт пианиста В. Лемоха с участием итал. певцов Този и Рота. Исп.: увертюра Бетховена, соч. И. Гуммеля, Ф. Риса, Россини.
Февр. 23	Спб. Филарм.	Авторский концерт Ш. Майера.

Февр. 24	Спб. Филарм.	Концерт вианиста Н. И. Морейского. Исп.: фп. концерты Вебера и Калькбреннера, соч. Моцарта, Мейнгарда и др.
Февр. 25	Спб. Филарм.	Концерт Ф. Бема.
Февр. 26	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы и нем. певцов. Первое исп. мессы И. Гуммеля и псалма А. Ромберга.
Февр. 26	М. Б. т-р	Концерт Н. Е. Кубишты с участием Ж. Филлис и Н. В. Лаврова. Исп.: симфония Мих. Ю. Виейльгорского, баллада «Три песни» и др. соч. А. Н. Верстовского, соч. Дж. Мейербера, Н. Е. Кубишты, И. И. Геништы и др.
Март 1	М. Б. т-р	Концерт Г. А. Рачинского.
Март 6	Спб. Филарм.	Концерт А. Е. Варламова с участием придв. певчих. Исп.: соч. К. М. Вебера, Д. Штейбельта, Д. С. Бортнянского и др.
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт Ф. Шоберлехнера и С. Шоберлехнер (Далль'Окка).
Март 14	Спб. Филарм.	Концерт Б. Ромберга с участием его дочери-певицы. Исп.: соч. Россини, романс Мих. Ю. Виейльгорского и др.
Март 16	Спб. Филарм.	Концерт Женского патриотич. об-ва с участием Придв. певч. капеллы п/у К. А. Кавоса, Ш. Майера, Ад. Каталани, П. А. Булахова, В. М. Самойлова. Исп.: Фантазия для фп. с хором Бетховена, увертюра Вебера, соч. Россини, Кавоса и др.
Март 19	Спб. М. т-р	Концерт в пользу инвалидов с участием более 400 музыкантов гвардейских полков, хоров придв., полковых и театр. певчих, солистов-певцов и инструменталистов. Исп.: увертюры «с военною музыкою» Л. Керубини, хоры Д. С. Бортнянского и К. А. Кавоса и др. соч.
Март 22	М. Благор. собр.	Авторский концерт скрипача К. Липинского.
Март 31	Спб. Филарм.	Концерт Филарм. об-ва с участием Придв. певч. капеллы, С. Шоберлехнер (Далль'Окка) и др. Исп.: Реквием Моцарта.
Апр. 1, 26	Спб. Филарм.	Концерты Б. Ромберга с участием его сына-виолончелиста К. Ромберга и дочери-певицы. Исп.: соч. Б. Ромберга, В. А. Моцарта и др.
Апр. 11	М. Благор. собр.	Концерт К. Липинского.
Май 4, 25	М. Б. т-р	Выступление певцов Ж. Филлис, П. А. Булахова, Н. В. Лаврова. Исп. соч. А. Н. Верстовского и А. Л. Гурилева, Н. Е. Кубишты.
Июнь 14	Спб. зал Биржи	Концерт К. Липинского.
Сент. 3	М. дом И. Н. Римского-Корсакова	Концерт с участием музыкантов-любителей и итал. певцов.

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 15  
 Аблец И. М. 64, 85, 162  
 Аделунг Ф. П. 274  
 Азадовский М. К. 11  
 Азеев Е. С. 198  
 Аксенов С. Н. 18, 246  
 Александр I 5, 99, 148, 214, 242, 255  
 Алексеев А. Д. 244, 280  
 Алексеев М. П. 217, 219  
 Алексеева Т. В. 12  
 Алпатов М. В. 205  
 Алябьев А. А. 14, 17, 27, 39, 40, 89,  
 90, 192, 212, 214, 215, 220, 226—  
 228, 231, 232, 234, 235, 238—240,  
 248, 250, 251, 270, 271, 279, 280  
 Амосов 265  
 Анджелини Г. 63, 65  
 Антонолини Ф. А. 32, 65, 67, 77, 79,  
 141, 143, 260, 266, 299  
 Апде М. Б. 127  
 Апраксин С. С. 26, 261, 273, 280  
 Арайя Ф. 144  
 Аракчеев А. А. 8  
 Арапов П. Н. 26, 37, 43, 47, 50, 52,  
 54, 114, 135, 141, 142  
 Асафьев Б. В. 41, 42, 93, 94, 114,  
 168, 176, 212, 236, 279  
 Асенкова В. Н. 39  
 Астаритта Дж. 124  
 Астафьев 262  
 Ауман К. 242  
 Ашанин (Ошанин) 245  
  
 Байо П. 20, 276  
 Балашов А. И. 64  
 Баранчева 269  
 Баратынский Е. А. 210, 233, 278  
 Барков Д. Н. 263  
 Баркова 262  
 Барсов А. Е. 57  
 Барсов М. Е. 57  
 Бартенева Ф. И. 279  
 Барятинский И. 238  
 Батюшков К. Н. 210, 287  
 Бах И. С. 245, 247, 272, 300  
 Бах И. X. 245  
  
 Бах Ф. Э. 244  
 Бахман Д. 274  
 Бахметьев 25  
 Бекетов П. П. 256  
 Белинский В. Г. 8, 60, 252, 288, 303  
 Белосельский-Белозерский А. М. 104  
 Бельмонти 169  
 Бендер Ф. 266  
 Бервальд И. Ф. 253  
 Березовский М. С. 122, 200, 201  
 Берилова Н. П. 64  
 Бернар А. 267  
 Бернард М. И. 18  
 Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. 42  
 Бестужев-Марлинский А. А. 9, 22,  
 228, 229, 284, 287  
 Бетховен Л. 20—23, 42, 103, 107, 109,  
 121, 249, 252, 256, 263, 265, 269—  
 271, 275, 276, 278, 300  
 Бём Ф. 265, 267  
 Бибииков Г. И. 221  
 Бландова Р. М. 277  
 Бланк Б. 214  
 Блима Ф. 33, 180, 222  
 Блох Г. 125  
 Бове О. И. 27  
 Богданович И. Ф. 75  
 Богуславский В. 59  
 Бокса Р. Н. 266, 279  
 Болина Д. 53, 181  
 Болтин И. Н. 294  
 Болховитинов Е. А. 283, 295  
 Бондаренко Н. А. 191  
 Боргондио 264, 267  
 Бородин А. П. 181  
 Бортнянский Д. С. 14, 92, 122, 146,  
 147, 187, 188, 195, 198—201, 210,  
 222, 252, 253, 265—267, 271  
 Боткин В. П. 289  
 Брие 265  
 Буальдые Ф. А. 38, 40, 41, 52, 58,  
 214, 263, 264, 268, 269  
 Буденброк М. И. 26, 54  
 Булахов П. А. 33, 39, 54, 261, 263,  
 266, 269—271  
 Булгарин Ф. В. 44, 300, 304



- Булгарис Е. 282  
 Булич С. К. 170  
 Булландт (Бюлан) А. 144, 274  
 Бурбоны 138  
 Бурдаев 61  
 Буше А. 252, 269  
 Буше П. 265, 269  
 Бьерк А. К. 175  
 Бьянки Ф. 123  
 Бэлза И. Ф. 9, 43, 94  
 Бюлов Г. А. 41, 42  
 Бюргер Г. А. 229
- Вальберх И. И. 26, 64—72, 74, 78, 86, 90, 91, 148, 149  
 Ванденсберг 265  
 Варламов А. Е. 14, 17, 90, 210, 220, 224, 226, 227, 230, 259, 266  
 Васина-Гроссман В. А. 228, 229, 231  
 Вебер К. М. 43, 46, 47, 125, 252, 256, 266, 271, 276, 279, 280, 291, 293, 300—302  
 Ведель А. Л. 195, 200, 201  
 Вельяшев-Волынец Д. И. 216  
 Веневитинов Д. В. 249, 278, 287, 292, 293  
 Венка 77  
 Венстер Х. 255  
 Венцель К. 236  
 Верни 261  
 Верстовский А. Н. 14, 17, 27, 33, 40, 43, 47, 89, 180—182, 214, 226, 227, 230—232, 238, 251, 270, 271, 273, 279, 280, 298  
 Вертков К. А. 148  
 Вигель Ф. Ф. 53, 116  
 Виельгорские 22, 23, 237  
 Виельгорский Матв. Ю. 22, 270, 276, 277, 279, 280  
 Виельгорский Мих. Ю. 17, 21—23, 214, 228, 231, 232, 237—240, 248—250, 270, 276—279, 280  
 Виельгорский Ю. М. 254, 274  
 Виланд Х. М. 30  
 Виотти Д. В. 247, 269  
 Витгенштейн П. Х. 242  
 Витковский 278  
 Воеводни 262  
 Воейков А. Ф. 160, 262  
 Войцехович И. П. 289  
 Волков А. Г. 175  
 Волков И. 260  
 Волков М. Н. 54  
 Волконская З. А. 278, 279  
 Волконский П. М. 25  
 Вольман Б. Л. 154  
 Вольпер Н. А. 168, 171, 173  
 Воробьев Я. С. 128, 131, 133, 135, 157  
 Воробьева-Петрова А. Я. 123  
 Воробьева Е. Я. см. Сосницкая (Воробьева) Е. Я.
- Воронихин А. Н. 12  
 Воронцов А. Р. 185  
 Востоков А. X. 10, 294  
 Вотроцинская 269  
 Враницкий П. 30  
 Вронченко А. 171  
 Всеволожский В. А. 20, 278  
 Высоцкий М. Т. 240, 246, 263  
 Вяземский П. А. 61, 86, 105, 276, 278, 287, 292
- Гаво П. 40  
 Гайнд Я. 20, 21, 45, 188, 191, 204, 236, 252—254, 257, 263, 265, 269, 271, 274—276, 278  
 Галич А. И. 15, 16, 288, 292, 298  
 Гальяни П. 245  
 Гартман Г. 258  
 Гебель К. Ф. 239  
 Гевлич А. П. 289, 293, 294  
 Гегерман Е. Ф. 259  
 Гедеонова Н. П. 279  
 Геллер 269  
 Гельд И. 239, 246  
 Гендель Г. Ф. 260, 275, 278, 283  
 Геништа И. И. 89, 227, 228, 231, 232, 250, 271, 278  
 Генслер К. Ф. 30, 32  
 Георги И. Г. 283, 294  
 Георгиевский П. Е. 15, 289  
 Герольд Ф. 41  
 Герстенберг И. Д. 96, 240, 283  
 Герцен А. И. 5, 6, 55  
 Геслер И. В. 239, 267, 268  
 Гесс де Кальве Г. Г. 285, 286, 289, 293, 297  
 Гёте И. В. 67  
 Гильфердинг Ф. 63  
 Гиммель Ф. 275  
 Гинзбург Л. С. 22, 248  
 Гинзбург С. Л. 178, 202  
 Гинрихс И. X. 282  
 Глаголев А. Г. 294  
 Гладков В. Г. 58—60  
 Гладков Г. В. 58—60  
 Гладт 255  
 Глазунов А. К. 89, 249  
 Глинка М. И. 14, 16—18, 21, 23, 24, 41, 42, 52, 84, 87—89, 91, 110, 122, 125, 145—146, 155, 159, 180—182, 209, 211, 212, 216, 220, 221, 226—228, 231—235, 245, 250, 273, 278, 279  
 Глинка С. Н. 34, 171, 173, 174, 205, 221—224, 262  
 Глумов А. Н. 159  
 Глушковский А. П. 16, 36, 52, 64, 74, 77, 82, 85—87, 90  
 Глюк Х. В. 67, 104, 188  
 Гоголь Н. В. 288  
 Гозенпуд А. А. 15, 65, 88, 127, 139, 142, 177  
 Голицын Н. Б. 238, 248, 277, 280, 300

- Голицын С. 214  
 Гольтинсон М. 198  
 Гонзага П. 27, 46, 75, 108, 128, 148  
 Горновский И. А. 217  
 Горчаков В. Н. 56  
 Горчаков Д. П. 30, 203  
 Горчаков Н. Д. 191, 192, 202, 203, 259  
 Горяинов Ю. С. 185  
 Госсек Ф. 121, 188  
 Гофман Ф. Б. 174  
 Грамматин Н. 294  
 Грачев П. В. 94, 99, 101, 111, 116, 117, 149, 154—156  
 Грашенковский Е. 262  
 Греве 257  
 Гретри А. Э. М. 40, 41, 59, 67, 80, 81, 158, 186, 188, 189  
 Греч Н. И. 41, 264  
 Грибоедов А. С. 13, 39, 62, 237, 243  
 Григорович В. И. 289  
 Григорьев П. Г. 198  
 Гросси 263  
 Гроссман Л. П. 16  
 Грузинцев А. Н. 117, 159  
 Гугель Г. 263, 267  
 Гуковский Г. А. 8, 9  
 Гульельми П. 279  
 Гуммель И. 244, 251, 264, 265, 268, 270, 273, 279, 280  
 Гунниус 45  
 Гурилев А. Л. 17, 210, 220, 221, 224, 226, 227, 245  
 Гурилев Л. С. 17, 18, 200, 221, 239, 243, 244  
 Давид Л. 237  
 Давыдов С. И. 14, 16, 28—30, 36, 37, 42, 65, 67, 85, 90, 91, 124, 127, 133, 145, 146—157, 159—168, 171, 174, 175, 182, 199—201, 214, 221, 222, 251, 259, 261, 271  
 Далеирак Н. 40, 42, 49, 258  
 Даль'Окка А. 263  
 Даль'Окка Д. 253  
 Даль'Окка Т. 272  
 Даль'Окка Ф. 272  
 Дальмас Ж. 236, 245  
 Дальхауз К. 31, 32  
 Данилевский Т. 259  
 Данилов К. 10  
 Данилова М. И. 64, 75, 76, 84  
 Даргомыжский А. С. 224, 232, 234, 279  
 Девиtte Н. П. 279  
 Дегтярев А. 185, 186, 189  
 Дегтярев Д. С. 191  
 Дегтярев Е. А. 185, 189  
 Дегтярев И. С. 191  
 Дегтярев С. А. 121, 173, 180, 183, 184—208, 214, 221, 222, 258, 259, 271  
 Дегтярева (Кохановская) А. Г. 191, 193, 194  
 Дегтярева-Кавос С. 195  
 Дегтярева С. А. 185, 186  
 Дезед Н. 187  
 Делла Мариа Д. 40  
 Дельвиг А. А. 13, 210, 229, 233—235, 278  
 Демаре А. 265  
 Державин Г. Р. 9, 95, 97, 98, 156, 159, 191, 192, 203, 206, 207, 210, 218, 276, 278, 296  
 Джулиани М. 245, 265  
 Дидло Ш. Л. 16, 64, 74—83, 84, 86, 87, 89—91, 126, 135, 141  
 Дитмар Ф. 236, 240  
 Диттерсдорф К. 59  
 Дмитриев И. И. 16, 27, 178, 210, 216, 219, 220  
 Дмитриев М. А. 270  
 Дмитриевский И. А. 51, 154  
 Доброхотов Б. В. 114  
 Долгоруков И. М. 54, 216  
 Долгоруков П. И. 18, 238, 241, 242, 260  
 Долгоруков Ю. В. 263  
 Донецкий Т. 198  
 Дранше О. И. 75  
 Дружинин А. В. 262  
 Друскин М. С. 37  
 Дубенский А. М. 278  
 Дубле 257  
 Дубянский А. М. 170  
 Дубянский Д. М. 170  
 Дубянский Ф. М. 215  
 Дуни Э. 186  
 Дюбюк А. И. 245, 273  
 Дюпати Э. 38  
 Дюпор А. А. 75  
 Дюр Н. О. 39  
 Дюссек (Дусик) Я. Л. 254, 259, 263, 269, 277  
 Евсевьев 266  
 Елизарова Н. А. 185, 187, 189  
 Екатерина II 13, 30  
 Енгальчев П. Н. 18  
 Ершов А. Я. 60  
 Есаулов А. П. 212, 214, 232  
 Есипов П. П. 56  
 Ефремов А. Г. 54, 267  
 Жемчугова (Ковалева) П. И. 193  
 Живокни В. И. 39  
 Жилин А. Д. 14, 16—18, 154, 212, 214—221, 240, 243, 251, 254, 257, 260, 261, 263  
 Жихарев С. П. 26, 45, 46, 49, 51, 54, 127, 128, 133  
 Жуков Н. П. 278  
 Жуковский В. А. 8, 16, 17, 32, 33, 61, 62, 86, 113, 129, 210, 211, 213, 216, 219, 228—231, 266, 271, 276

- Жучковский Т. В. 226  
 Джулиани см. Джулиани М.  
 Завидов Я. 60  
 Загоскин М. Н. 39, 285  
 Замбони 57  
 Замбони Г. 57, 268, 273  
 Захаров А. Д. 12  
 Зеа-де-Бермудец Г. 278  
 Зигмунтовский Н. 248  
 Злов П. В. 42, 45, 46, 49, 50, 141, 160, 258, 260, 263, 265, 276  
 Зонтаг Г. 224  
 Зотов Р. М. 43, 46, 48, 52, 53, 54, 123, 124, 126, 127, 140  
 Зубов М. Н. 54, 269  
 Зук 255  
 Изуар Н. 40, 41, 214, 268  
 Истомина А. И. 64, 84  
 Истомина А. И. 64, 84  
 Кавос К. А. 14, 15, 28, 29, 31—35, 52, 53, 65, 67, 73, 75, 77, 80, 81, 83, 84, 90, 123—130, 132—139, 141—144, 150, 153, 162, 168, 173, 179, 180, 182, 183, 191, 254, 256, 259, 260, 261, 265—268, 299  
 Калайдович К. Ф. 10  
 Калиновский О. И. 57, 58  
 Каменский С. М. 55, 177, 247  
 Канавасси 256  
 Канн-Новикова Е. И. 154, 164  
 Каноббио К. 247  
 Каноппи 27, 141  
 Капнист В. В. 156  
 Карайкина Е. см. Лебедева (Карайкина) Е.  
 Карамзин Н. М. 9, 34, 66, 113, 283, 284  
 Каратыгин А. В. 148, 159, 266  
 Каталани Ад. 266, 270  
 Каталани Андж. 251, 264, 265, 267, 273  
 Катель С. С. 33  
 Катенин П. А. 14, 37, 96, 118  
 Кауэр Ф. 30, 127, 128, 150  
 Кашин Д. Н. 14, 16—18, 29, 30, 34, 36, 154, 162, 163, 164, 173, 183, 210, 212, 214, 221, 222, 223, 225—227, 235, 239, 240, 244, 251, 253, 254, 256, 257, 260, 262, 263, 299  
 Квитка-Основьяненко Г. Ф. 59, 60  
 Келдыш Ю. В. 94, 100, 240  
 Кемпфер И. 253  
 Керубини Л. 21, 41, 42, 49, 71, 93, 121, 139, 255, 257, 263, 267, 268, 269, 270, 275, 297  
 Керцелли И. И. 53, 187  
 Керцелли И. Ф. 28, 36, 163, 255, 257, 263  
 Керцелли М. Ф. 256, 257, 261, 263  
 Кипренский О. А. 12  
 Киреевский И. В. 288  
 Клапаред 175  
 Клементи М. 245, 271  
 Кленгель 268  
 Климов 56  
 Климовский (Иваницкий) Г. Ф. 39, 53, 142, 265  
 Клушин А. И. 67, 148, 149, 174  
 Княжнин А. Я. 15, 33—35, 37, 96, 113, 114, 170, 171, 175, 177  
 Княжнин Б. Я. 170  
 Ковалева П. И. см. Жемчугова (Ковалева) П. И.  
 Козлов И. И. 278  
 Козловский М. П. 206  
 Козловский О. А. 37, 68, 80, 92—108, 111—122, 160, 164, 168, 171, 174, 195, 206, 210, 212, 239, 243, 257, 259, 261, 266  
 Кологривов А. И. 277  
 Колосова Е. И. 64, 74, 75, 84, 112, 170  
 Колычев В. 187  
 Кондратьев 27, 141  
 Кони Ф. А. 48  
 Контский Ант. 273  
 Корнилович А. 284  
 Корсаков Н. А. 17, 228, 229  
 Корсини Д. 75, 128  
 Костин Л. К. 262, 269, 270  
 Костин Ф. Л. 262  
 Котляревский И. П. 57  
 Кохановская А. Г. см. Дегтярева (Кохановская) А. Г.  
 Кошвара Ф. 242  
 Кошелев А. И. 288  
 Краснопольский Н. С. 31, 32, 131, 150, 151, 156  
 Крейцер Р. 42, 49, 259  
 Кремлев Ю. А. 46  
 Кронеберг И. Я. 289  
 Крумбмиллер А. 267  
 Крылов И. А. 32, 129, 130, 196, 282, 284, 299  
 Крюковский М. В. 9, 173, 191  
 Кубарев А. М. 294  
 Кубишта Н. Е. 39, 270  
 Кузнецов К. А. 201  
 Кулакова Л. И. 114  
 Курпинский К. 303  
 Кутузов М. И. (Голенищев-Кутузов Смоленский) 98, 260  
 Кушенов-Дмитревский Д. Ф. 18, 237  
 Кюи Ц. А. 234  
 Кюхельбекер В. К. 8, 9, 13, 192, 284, 287, 289  
 Лавров Н. В. 54, 271  
 Лагунов М. А. 198  
 Ланг Ф. 253  
 Ландэ Ж. Б. 63

- Ласковский И. Ф. 245, 250, 273  
 Лафон Ш. 20, 170, 248, 251, 258, 276, 277  
 Лебедев М. С. 53, 142, 143  
 Лебедев Н. Д. 198  
 Лебедева (Карайкина) Е. 53, 134  
 Левашева О. Е. 94, 97, 99, 164  
 Ленгольд К. 236  
 Ленин В. И. 6  
 Лентовский 58  
 Ле Пен А. 237  
 Ле Пик Ш. 63, 69  
 Лепская Л. Я. 185  
 Лермонтов М. Ю. 246  
 Лесажа А. Р. 69  
 Лесков Н. С. 55  
 Лесюэр Ж. 71, 93  
 Ливанова Т. Н. 94  
 Лизогуб А. И. 277  
 Лизогуб И. И. 241, 248  
 Липиньский К. 270  
 Лирин В. Л. 198  
 Лиснер К. 236  
 Лисицын М. А. 198  
 Лисицына А. И. 26, 54  
 Лифанов Е. 127  
 Лобанов И. К. 85  
 Лобачевска С. 100  
 Лобков И. О. 269, 270  
 Ломакин Г. Я. 207  
 Ломоносов М. В. 118, 218  
 Лопухин С. И. 64  
 Лузин 262  
 Лукницкий А. 217  
 Лунин И. С. 22, 279  
 Львов А. Ф. 277  
 Львов Н. А. 95, 136, 154, 162, 211, 248, 276, 282, 283, 295  
 Львов Ф. П. 276  
 Львова Е. Н. 278  
 Любачинский 262  
 Лядов А. К. 248  
 Лядов Н. Н. 248
- Магницкий М. Л. 5  
 Маджорлетти Т. 257  
 Мазель Л. А. 212  
 Мазнер 274  
 Майер Ш. 239, 251, 265, 266, 267, 272, 273  
 Майр И. С. 300  
 Майседер 277  
 Макаров М. Н. 11  
 Малиновский А. Ф. 33  
 Мамонтов Г. 188, 189  
 Мандини 257  
 Манфредини В. 101, 187, 190, 191, 201, 205  
 Мар 255  
 Мара Г. 253, 255  
 Марсель 267  
 Маркетти-Фантоцци М. 257, 261
- Мартин-и-Солер В. 43, 48, 50, 58, 67, 150, 220, 223  
 Мартос И. П. 191, 205  
 Мартынов 27, 141  
 Маурер Л. 21, 39, 239, 263, 266, 268, 269, 277  
 Мегюль Э. 21, 40, 54, 71, 93, 257, 258, 263, 268, 277  
 Медведева Н. М. 262  
 Медведь В. 185  
 Меддокс (Медокс) М. Е. 169  
 Мейнгард А. И. 277  
 Мельгунов Н. А. 288, 289  
 Менвиль 52  
 Мерзляков А. Ф. 10, 16, 29, 159, 164, 165, 210, 216, 217, 287, 298, 299  
 Миллер О. Ф. 255, 275  
 Милорадович М. Л. 262  
 Минин К. 191, 203  
 Миссори Г. 256  
 Михель 274  
 Мицкевич А. 278  
 Молебнов М. Н. 58, 59, 61  
 Монсиньи П. А. 40, 41, 152, 187  
 Морейский 267  
 Морини 261, 280  
 Морков В. И. 246  
 Морлакки Ф. 300  
 Мормыль Л. 195  
 Москвичев Д. 60  
 Москвичева Л. Г. 60  
 Моцарт В. А. 20, 21, 44, 45, 46, 58, 100, 101, 103, 127, 129, 149, 178, 236, 245, 252—256, 261—265, 268, 269, 271, 275, 277—279, 280, 300, 301  
 Мошелес И. 266, 270, 280  
 Музалевский В. И. 18, 180, 280  
 Муромцева Е. А. 20  
 Мускетти П. 226
- Надеждин Н. И. 288  
 Наполеон I 9, 35, 116, 124, 129, 136, 242  
 Нарышкин Л. А. 95  
 Нарышкина А. Л. 25, 95, 148, 157  
 Насова Е. А. 26, 54  
 Натансон В. А. 244, 280  
 Науман 252, 254  
 Неверов А. 289  
 Нейком С. Р. 45, 46, 252, 253, 255, 276, 279  
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 10, 16, 95, 98, 210, 216, 219  
 Никитенко А. В. 184, 185  
 Николаев А. А. 271, 273, 280  
 Николев Н. П. 15, 98  
 Никольский А. В. 198  
 Нирш 268  
 Новерр Ж. Ж. 63, 86  
 Новиков Н. И. 252, 289  
 Новицкая А. С. 75, 170

- Ободовский Н. 217  
Огиньская Ю. 94  
Огиньские 94  
Огиньский М. К. 94, 100  
Огюст *см.* Пуаро О.  
Одоевский А. И. 8  
Одоевский В. Ф. 17, 18, 33, 44, 45, 232, 237, 238, 266, 269, 270, 273, 276, 277, 281, 284—291, 298, 300, 301, 304  
Оже И. 22  
Озеров В. А. 9, 14, 37, 79, 96, 105, 108, 114, 117, 159, 171, 173, 266  
Озерова Е. П. 280  
Окунева 262, 269  
Оленин А. Н. 276  
Оссиан 108  
Очкин А. Н. 300
- Павел I 5, 148, 169, 187, 190  
Паганини Н. 247, 276  
Панзиелло Дж. 43, 48, 52, 58, 95, 100, 101  
Панченко С. В. 198  
Парис А. 73, 74, 275  
Пашкевич В. А. 14, 23, 30, 177, 187, 188  
Пашков А. И. 26, 254, 255  
Паэр Ф. 51, 214, 264  
Пеллегрини Ф. 51  
Первошников В. М. 289  
Перро Ш. 81  
Перуцци 268  
Першерон 272  
Пестель П. И. 228  
Петров О. А. 123  
Петров П. 189  
Петрова А. Я. *см.* Воробьева-Петрова А. Я.  
Пец И. 216, 236  
Писарев А. И. 39  
Пиччинни Н. 188  
Плавильщиков П. А. 105, 106, 282, 289  
Плейель И. 100  
Плещеев А. А. 17, 228, 229, 230, 276  
Пнин И. П. 28, 151  
Погодин М. П. 288  
Погожев В. П. 26  
Пожарский Д. М. 191, 203, 259  
Позняков П. А. 26, 59, 257, 261  
Полевой Н. А. 222, 300  
Поляков А. П. 269  
Полянский А. 241  
Померанцев В. П. 237  
Померанцев М. 187, 237  
Поморский Н. Г. 274  
Пономарев А. Г. 54, 134  
Понятовский С. А. 101  
Попов М. И. 282  
Попугаев В. 67
- Портогалло (Португал) М. 57, 263, 277  
Потемкин Г. А. 92, 94  
Потемкин П. 94  
Прач И. В. 95, 136, 154, 162, 225, 248, 260  
Преймар 255  
Приклонский П. Н. 138  
Прокофьев В. А. 94, 114, 168  
Прусаков 269  
Пуаро О. 75, 82  
Пушкин А. С. 11—13, 16, 17, 23, 32, 33, 45, 57, 61, 62, 82—84, 86, 87, 126, 210, 214, 222, 228—230, 232—234, 271, 276, 278, 288
- Рабинович А. С. 128, 143, 144, 145, 148, 152, 154, 160, 161  
Радищев А. Н. 192, 283, 289, 291  
Раевский В. Ф. 8  
Раевский Н. Н. 11  
Ракоци Ф. 80  
Раль А. А. 274  
Раль Ф. А. 276  
Рамниц И. 241  
Расин Ж. 116, 118  
Распутин 56  
Раупах Г. 63  
Рахманова К. А. 133, 279  
Рачинский Г. А. 18, 21, 240, 247, 255, 263  
Регини 255  
Рейнгард И. 261, 273  
Рейхардт И. Ф. 97, 229  
Репина Н. В. 39  
Ридловский 255  
Риччи 279  
Рогов Т. О. 289  
Род (Роде) П. 29, 248, 253—255, 259, 263, 269  
Ромберг А. 261, 275  
Ромберг Б. 19—21, 170, 238, 252—255, 258, 266, 270, 277, 279  
Росси К. И. 12  
Россини Дж. 43—47, 52, 57, 100, 264—268, 270, 279, 300, 301  
Рудерсдорф 263, 267  
Рукин А. 256  
Рупин И. А. 210, 226  
Русов А. 256  
Рутини Дж. 187  
Рылеев К. Ф. 8, 9, 13, 284, 287, 288
- Саккини А. 43  
Салтыков Д. 238, 260  
Сальери А. 43, 48  
Самойлов В. М. 29, 42, 46, 50, 51, 53, 123, 128, 131, 134, 135, 141, 142, 154, 157, 160, 170, 260, 263, 265, 266, 275, 276  
Самойлова Н. В. 39

Самойлова (Черникова) С. В. 29, 50, 51, 128, 129, 135, 138, 141, 157, 252, 258, 260, 276  
Сандунов С. Н. 26  
Сандунова Е. С. 29, 34, 39, 40, 42, 43, 45—49, 53, 54, 142, 160, 187, 210, 222, 224, 225, 251, 253, 255—257, 260, 265, 272, 276  
Сапиенца А. 187  
Саренко В. С. 246  
Сарти Дж. 63, 67, 95, 146, 147, 149, 150, 198, 200, 206, 221, 258, 265  
Семенов И. И. 277  
Семенова Е. С. 29, 52, 105, 106, 128, 141, 142, 266  
Семенова Н. С. 52, 53, 142, 170, 265  
Семеновы 53  
Сенакур Э. П. 31  
Серов А. Н. 220  
Сесси М. 263  
Сихра А. О. 18, 237, 246  
Скалон А. Ф. 278  
Скоков П. А. 201  
Скрёбков С. С. 201  
Слонимский Ю. И. 62, 65, 76, 77, 79, 82  
Смоленский С. В. 194, 195, 208  
Соболевский С. А. 12  
Соковнин 255  
Соколов П. А. 201  
Соколов Я. Я. 26, 29, 54, 270  
Солдатов В. П. 56  
Сомов О. М. 8, 9, 51, 231, 287  
Сор Ф. 245  
Соренс 266  
Сорокин Н. 255  
Сосницкая (Воробьева) Е. Я. 53  
Сосницкий И. И. 39  
Софокл 105, 117  
Спонтини Г. 43, 49, 51, 263  
Стабингер М. 30  
Стамиц Я. В. 188  
Станкевич Н. В. 288  
Стариков Е. 256  
Старцер И. 63  
Степанов А. А. 148, 289  
Стефани Я. 59  
Столыпин А. 54, 67, 255, 256  
Столыпин Д. Е. 26  
Строганов А. С. 274  
Строганова Н. 237  
Струйский Д. Ю. 300  
Сулейманов Г. 61  
Сумароков А. П. 10, 63, 105, 165, 282, 299  
Сусман 265  
Сушков М. 67  
Танеев С. И. 249  
Тарквинио 257  
Татаринов 255

Телешова Е. А. 64, 84  
Теплов А. Г. 21  
Теплов Г. Н. 21, 280  
Теппер В. 21  
Тирольский А. 20, 286  
Титов А. Н. 14, 15, 20, 29, 30, 35, 37, 50, 58, 65, 67, 72, 157, 162, 168—183, 269  
Титов М. А. 169, 170  
Титов Н. А. 18, 20, 169, 171, 212, 214, 215, 234  
Титов Н. Н. 171  
Титов Н. С. 169, 214, 215, 232, 233  
Титов С. Н. 29, 34, 67, 68, 69, 72, 169  
Титова А. П. 277  
Титова Е. И. 171  
Титовы 29, 30, 67, 90  
Тихомиров Д. П. 237  
Тиц А. Ф. 21  
Тоши 268  
Толстой Ф. П. 76  
Треднаковский В. К. 152  
Трубецкая А. И. 279  
Трубицын Н. 95  
Трутовский В. Ф. 95, 154, 295  
Тукманова А. И. 64  
Тургенев А. И. 10  
Тургенев И. С. 170  
Тургенев Н. И. 6, 10  
Тышко С. В. 168  
Уваров А. 255  
Уварова Е. С. 277, 279  
Улыбышев А. Д. 47, 73, 281, 286, 291, 293, 300—302, 304  
Урусов П. В. 169  
Ушаков В. А. 300  
Фаминцын А. С. 237  
Фаринелли 268, 277  
Фацциус И. Г. 188  
Федоровская Л. А. 145, 146, 151, 157, 159, 160, 199  
Филд Дж. 19, 239, 243—245, 250, 251, 253—255, 258, 260, 266—269, 271—273, 276, 277, 285  
Филидор (Даникан) Ф. А. 41, 188  
Филипповская А. 256  
Филлис-Андріе Ж. 49, 54  
Филлис Ж. 54, 224, 264, 265, 268—270  
Филомафитский Е. М. 285  
Финдейзен Н. Ф. 276  
Фиораванти В. 43, 48, 59, 263, 264  
Фоглер Г. И. 255  
Фодор И. А. 52  
Фодор-Менвиель Ж. 29, 52, 251  
Фомин Е. И. 14, 29, 37, 68, 96, 104, 106, 114, 122, 124, 148, 155, 171, 172, 177, 183  
Фонвизин Д. И. 299  
Фортулатов Ю. А. 114

- Фотий 8  
Френцль И. 21, 257, 259  
Фуанье Ф. 127  
Фукс И. 190
- Хандошкин И. Е. 14, 18, 95, 247  
Хвостов А. С. 276  
Херасков М. М. 2, 16, 216, 282, 299  
Хмельницкий М. И. 39  
Хорват 177  
Храповицкий А. В. 15
- Цебриков Р. М. 298  
Цейнер К. 239, 272  
Цертелев Н. А. 294, 299  
Цингарелли Н. 263  
Цинтль 279  
Цумштег И. Р. 97, 229
- Чаадаев П. Я. 293  
Чайковский П. И. 89, 90, 91, 99, 206, 241  
Чапов 190  
Чаянова О. Э. 25  
Червенка Ф. 265  
Черкашина-Губаренко М. Р. 168  
Черлицкий А. 273  
Черникова С. В. см. Самойлова  
(Черникова) С. В.  
Чернышевский Н. Г. 6  
Чимароза Д. 43, 49, 53, 100, 101, 263, 268  
Чинти 169  
Чулков М. Л. 282
- Шаликов П. И. 34, 44, 57, 223, 269, 285, 300, 304  
Шаховской А. А. 14, 15, 35, 37, 39, 50, 116, 117, 126, 131, 133, 134, 135, 138, 139, 157, 159, 169, 299  
Шаховской Н. Г. 55—60  
Шевырев С. П. 288, 293  
Шеллинг Ф. В. 291  
Шемаев В. А. 54  
Шепелев 255  
Шереметев Д. Н. 14, 36, 193  
Шереметев Н. П. 184—186, 189, 190, 193  
Шереметев П. Б. 185, 186  
Шереметева 256
- Шереметевы 185, 187  
Шиллер Ф. 275, 296  
Шимановская М. 264, 265, 268, 273  
Шипов 259  
Ширяев 262  
Шихматов 260  
Шнишков А. С. 276, 287  
Шмелев О. 262  
Шмидеке 267  
Шоберлехнер С. 224  
Шоберлехнер Ф. 264, 265, 270  
Шольц Ф. Е. 16, 28, 36, 39, 65, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 269, 270, 280  
Шопен Ф. 101, 245  
Шотен А. К. 279  
Шпор Л. 277  
Шпревин Д. 239  
Штейбельт Д. 19, 42, 51, 58, 170, 239, 242, 251, 254, 260, 261, 266, 269, 272, 273, 279, 285  
Штейн И. Ф. 57—59  
Штейн Ф. 259  
Штейнсберг К. 45, 51  
Штейнпресс Б. С. 40  
Штелин Я. 63, 282  
Шуберт Ф. 152  
Шубин А. П. 56  
Шульц К. 266, 269, 272, 273  
Шуппанциг И. 268  
Шушерин Я. Е. 105, 106, 187
- Щедрин С. Ф. 12  
Щепкин М. С. 54, 57
- Эмнн Ф. А. 282  
Энгельс Ф. 6  
Эрнст 263
- Юргенсон П. И. 146, 198, 202  
Юсупов Н. Б. 273  
Юшков П. И. 21, 226, 276, 278
- Яблочкин И. Ф. 265  
Язовицкая Э. Э. 185  
Языков Н. М. 142, 278  
Якоб Л. Г. 289, 298  
Яковлев А. С. 29, 170, 210, 303  
Яковлев М. Л. 17, 105, 106, 131, 214, 228, 229, 234, 235  
Ямпольский И. М. 237, 248

# СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (Ю. В. Келдыш) . . . . .	5
ОПЕРНЫЙ ТЕАТР (Ю. В. Келдыш) . . . . .	25
БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР (А. М. Соколова) . . . . .	62
О. А. КОЗЛОВСКИЙ (А. М. Соколова) . . . . .	92
К. А. КАВОС И РУССКАЯ ОПЕРА (Ю. В. Келдыш) . . . . .	123
С. И. ДАВЫДОВ (Ю. В. Келдыш) . . . . .	145
А. Н. ТИТОВ (Л. А. Орлова) . . . . .	168
С. А. ДЕГТЯРЕВ (Е. М. Левашев) . . . . .	184
ВОКАЛЬНАЯ КАМЕРНАЯ МУЗЫКА (О. Е. Левашева) . . . . .	209
КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА (Л. М. Бутыр) . . . . .	236
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ (А. М. Соколова) . . . . .	251
МЫСЛЬ О МУЗЫКЕ (Т. В. Корженьянц) . . . . .	281
Список сокращений . . . . .	306
Нотные примеры . . . . .	307
Использованная литература . . . . .	348
Хронологическая таблица . . . . .	354
Указатель имен . . . . .	407



ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том четвертый

1800—1825

Редактор В. Мудьюгина. Худож. редактор Ю. Зеленков  
Техн. редактор В. Кичоровская. Корректор Г. Федяева

ИБ № 3432

Подписано в набор 8.07.85. Подписано в печать 23.07.86. Формат 60×90<sup>1/8</sup>.  
Бумага офсетная № 1. Гарнитура «Литературная». Печать офсет.  
Объем печ. л. 26,5 включая иллюстрации. Усл. п. л. 26,5. Усл. кр.-отт.  
26,5. Уч.-изд. л. 30,43. Тираж 20 000 экз. Изд. № 13165. Заказ № 4.  
Цена 2 р. 50 к.

Издательство «Музыка», Москва, 103031, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.