

Том 3
Band 3

История Русской музыки в десяти томах

Geschichte der russischen Musik in
zehn Bänden



Aus dem Russischen:
THEO SANDER

ALLUNIONSWISSENSCHAFTLICHES
FORSCHUNGSINSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden

BAND DREI

**18. Jahrhundert
ZWEITER TEIL**

Moskau „Musik“ 1984

Autoren des Bandes

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

Rezensenten:

Doktor der Kunstwissenschaft
T. N. LIWANOWA

Kandidat der Kunstwissenschaft,
Professor
A. I. KANDINSKI

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

BEGINN DER RUSSISCHEN OPER

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

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

Die Blütezeit der komischen Oper fand am Vorabend der großen französischen bürgerlichen Revolution statt. Der Wendepunkt in der Entwicklung dieses Genres war bekanntlich die Ankunft der italienischen Truppe Bambini in Paris, die im August 1752 Pergolesis berühmte Oper „Die Magd als Herrin“ aufführte. Von dieser Zeit an nahm der Kampf um eine neue, junge Kunst der Opernbühne einen kämpferischen Charakter an. Vergessen waren, wie die Zeitgenossen sagen, auch die wichtigsten staatlichen, religiösen und politischen Streitigkeiten. „Paris war in zwei Lager gespalten ... - erinnert sich Rousseau. - Die eine, mächtigere, zahlreichere Partei, bestehend aus Adligen, reichen Männern und Frauen, unterstützte die französische Musik; die andere, lebendigere, raffiniertere, enthusiastischere, bestand aus echten Kennern, begabten und talentierten Menschen“ (204, 334).

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

Leute halten die Worte „Buffon-Anhänger“, „Republikaner“, „Vorreiter“, „Atheist“, „Materialist“ für dasselbe“ (144, 529-550).

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

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

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

1.

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

Die komische Oper konnte nur aufgrund der besonderen historischen Bedingungen, die das soziale und kulturelle Leben Russlands in den 70er Jahren bestimmten, eine so herausragende Grenzposition einnehmen. Ihr Erscheinen wurde zweifellos durch jene gewaltigen gesellschaftlichen Veränderungen begünstigt, die einen beispiellosen Aufschwung des Befreiungsdenkens bewirkten. Die Oper entstand in der Zeit des großen Bauernkriegs, als sich die kritische, sozial denunziatorische Literatur und Publizistik rasant entwickelte, und spiegelte auf ihre Weise deren Hauptlinie wider - den Trend zum Realismus. Sie entwickelte sich aus den Sprossen des Realismus, die in der Literatur gegen den klassizistischen Kanon langsam heranreiften, und manifestierte sich schließlich besonders deutlich in den Gattungen der Komödie und

der journalistischen Prosa, die zum ersten Mal den Vorhang der offiziellen Ideologie über der russischen Wirklichkeit lüfteten.

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

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

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

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

Eine große Rolle bei der Entstehung der russischen Alltagskomödie spielte jene Gruppe von Schriftstellern der demokratischen Richtung, die sich sehr aktiv an der Schaffung des Operngenres beteiligte: M. I. Popow, A. O. Ablessimow, M. A. Mitinski. Die Komödie und die komische Oper erhielten ihre schöpferische Kraft von J. B. Knjaschnin und I. A. Krylow¹.

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

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

Die Beteiligung von Schriftstellern, selbst von solchen, die für die Besonderheiten des Musiktheaters sensibilisiert waren, konnte jedoch die Hauptaufgabe, eine nationale Oper zu schaffen, nicht allein lösen. Zu diesem Zweck war eine fundierte musikalische Tradition erforderlich, auf die sich die ersten russischen Komponisten

stützen konnten. Diese Tradition konnten sie nur im Volkstheater und im Volkslied finden.

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

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

Betrachtet man die Entwicklung des russischen Theaters in seiner allmählichen Konvergenz mit der umgebenden Realität, so spricht Berkow vom positiven Einfluss der Volkskomödie, die den Schriftstellern der 60-70er Jahre half, die Traditionen des französischen Klassizismus zu überwinden, die in den Komödien von Sumarokow und seinen Nachfolgern so deutlich zum Ausdruck kamen. Das Bestreben, „die Komödie auf die russischen Sitten zu übertragen“, zeigte sich deutlich im Werk des Schriftstellers und Vertreter des Bürgertums W. I. Lukin, der in seinen freien Übersetzungen ausländischer Theaterstücke charakteristische russische Typen des Bürgertums, der Bauern und der Höflinge einführte. In den Vorworten zu seinen Stücken verteidigte Lukin leidenschaftlich die Bedeutung der volkstümlichen „Spiele“, die, wie er sagte, „das Publikum gleichmäßig trösten können, mit dem Zusatz, dass es in ihnen russische Charaktere sehen wird“ (zitiert in: 201, 16).

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

Das wichtigste Merkmal der Musikdramaturgie der komischen Oper, ihr Liedcharakter, ist zweifellos mit der Volkstradition verbunden. Der Volksgesang in der frühen Alltags-Oper klang so natürlich und organisch wie im Volkstheater, in theatralischen Dialogen, die auf die alte Kunst des Spielmanns² zurückgehen.

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

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

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

Die Librettisten machten auch ausgiebig Gebrauch von Textdokumenten aus N. G. Kurganows „Lehrbuch für das Selbststudium“ (1769)³ und M. D. Tschulikows berühmter „Sammlung verschiedener Lieder“ (1770).

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

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

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

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

Schon die Titel der Opern des 18. Jahrhunderts zeugen von der Fülle dieser öffentlichen Ereignisse: „Abendunterhaltungen, oder Rate, Mädchen, rate“ (1788), „Zauberer, Wahrsagerin und Heiratsvermittlerin“ (Text von W. Jukin, 1789), „Braut

unter dem Schleier, oder Bürgerliche Hochzeit“ (1790), „Alte Weihnachtsfeiertage“ (Text von A. Malinowski, 1799). Diese Tradition wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Opern von A. Titow „Abendunterhaltungen“, „Junggesellenabschied, oder Die Hochzeit des Filatkin“, den Divertissements von S. Dawydow („Pfungstmontag, oder Ausflug in den Marinski-Park“) und anderen Komponisten fortgesetzt.

Der Hochzeitsritus, der komplexeste und dramaturgisch reichste, nahm sofort einen Ehrenplatz auf der Opernbühne ein. Der „Hochzeitsritus“, der sich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hatte, umfasste verschiedene Elemente ritueller Handlungen, die einer strengen Ordnung unterworfen waren: Heiratsvermittlung, Absprachen, Brautwerbung, Brautpreis und die Feier der jungen Leute auf dem Hochzeitsfest. Jede dieser Handlungen wurde von einem traditionellen Zyklus von Liedern und Klageliedern, Scherz- und Prunkliedern, Tänzen und Spielen begleitet. Es ist nicht verwunderlich, dass die Aufgabe der nationalen Identität Dramatiker und Komponisten dazu veranlasste, sich direkt mit diesen rituellen Handlungen zu befassen, die im Grunde genommen bereits eine vollständige „Volksoper“ darstellten.

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

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

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

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

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

eine aussagekräftige Zeile fallen lässt:

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

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

Natürlich war das antikriegerische Thema in der Oper, wie auch in der Komödie, nicht immer mit voller Stimme zu hören. In den 80er Jahren, als sich die russische Oper endlich auf der Theaterbühne etablierte, wehte bereits der Sturm des „Pugatschowaufstands“ über das Land. Jede Sympathiebekundung für die unterdrückte, entrechtete Bauernschaft war unter den Bedingungen der strengen Zensur nicht sicher. Diese Sympathien wurden entweder durch einen unschuldigen Witz kaschiert oder erhielten einen moralisierenden Anstrich als Appell an die humanen Gefühle des Gutsbesitzers (Bauern sind alle gleich!). Das für das Genre der Komödie traditionelle glückliche Ende glättete die scharfen Kanten der Handlung und begeisterte das Publikum mit der Vorstellung von der Existenz einer höheren Gerechtigkeit und dem Triumph der Tugend über das Laster. Der Konflikt wurde unerwartet durch den Träger der Gerechtigkeit gelöst - einen gütigen Gutsbesitzer oder einen Offizier, dem es gelang, einen Bürger vor drohendem Unheil zu bewahren und seine Unterdrücker zu bestrafen.

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

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

⁴ Siehe das Kapitel über „Musiktheater“ in diesem Band.

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

Man kann davon ausgehen, dass die freien Theater, die von den Dissidenten besucht wurden, besonders empfindlich auf die Komödie und die komische Oper

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

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

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

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

Die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, die durch die erste Blütezeit der nationalen komischen Oper gekennzeichnet waren, brachten eine reichhaltigere kritische Würdigung. Das wertvollste Denkmal dieser Epoche war das bereits erwähnte „Dramen Wörterbuch“ von 1787, das von einem unbekanntem Autor verfasst wurde, der offenbar der Moskauer Universitätsintelligenz angehörte ⁵.

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

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

Die russische Presse entwickelte allmählich eine Auffassung von der Oper nicht nur als theatralische Aufführung, sondern auch als synthetische Gattung, bei der wichtige ästhetische Anforderungen auch an die Musik gestellt werden. Die Frage nach dem nationalen Charakter der Oper wird zu einem zentralen Thema, das die weitere

Entwicklung der Opernkritik im 19. Jahrhundert bestimmt. Viele Artikel befassen sich mit dem Vergleich zwischen „dem Eigenen und dem Westen“ und weisen auf zahlreiche Parallelen zwischen der russischen und der italienischen Oper hin.

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

Der Sohn eines Moskauer Kaufmanns, Pjotr Alexejewitsch Plawiltschikow (1760-1812), zeigte schon früh sein vielseitiges Talent als Schauspieler, Schriftsteller, Journalist und Dramatiker. Nach seiner Ausbildung an der Moskauer Universität gab er ab 1782 in St. Petersburg die Zeitschrift „Der Morgen“ heraus, in der er die satirische Richtung Nowikows fortsetzte. In dem Artikel „Diskurs über das Schauspiel“ (1782, August) übt Plawiltschikow scharfe Kritik an der Gattung Oper mit den ihr innewohnenden Konventionen („Eine Arie oder ein Gesang erinnert mich sofort daran, dass ich einer theatralischen Aufführung beiwohne, bei der die Bindung an die Handlung in meinem Herzen völlig verloren ist“). Er kennt nur die italienische Oper, denn in Italien „fliegt das Leben“, und die italienische Gesangsschule kennt keine Gleichen. Aber gleichzeitig gibt der junge Autor ein negatives Urteil über die Opera buffa ab, da er in ihr dieselbe Unnatürlichkeit und Verletzung der Gesetze der Bühnenwahrheit sieht: „Was die komischen Opern betrifft, so opfern die italienischen Dichter in ihnen alles, sogar meinen gesunden Menschenverstand“. Er ist nicht einmal mit der Musik der berühmten russischen Oper „Der Müller - ein Zauberer“ zufrieden, unter der „sein Ohr leidet“. Die Schlussfolgerung des Artikels ist in ihrer Unerwartetheit bemerkenswert: indem er der Komödie und der Tragödie den Vorrang einräumt, muss Plawiltschikow zugeben, dass „eine gut gemachte Oper ihren Preis hat“.

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

Die Ansichten des fortschrittlichen Teils der russischen Gesellschaft über die Aufgaben des nationalen Operntheaters fanden ihren Niederschlag in den berühmten Artikeln der Zeitschrift „Der Zuschauer“, die 1792 in St. Petersburg von I. A. Krylow herausgegeben wurde. Von Beginn seiner literarischen Tätigkeit an nahm der spätere große Fabeldichter regen Anteil an den Geschicken der russischen Nationaloper. Als vierzehnjähriger junger Mann in St. Petersburg angekommen, versuchte er sich enthusiastisch im Operngenie und schuf die Texte der komischen Opern „Die Kaffeekanne“, „Die verrückte Familie“, „Die Amerikaner“ (letztere, vertont von J. I. Fomin, gehört zu den besten Errungenschaften der russischen Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts). 1789 gibt er seine eigene Zeitschrift „Die Geisterpost“ heraus, und drei Jahre später organisiert er eine neue Zeitschrift „Der Zuschauer“, an der der berühmte Schauspieler I. A. Dmitrewski, P. A. Plawiltschikow und der Literat A. I. Kluschin teilnehmen.

Die Zeitschrift wurde mit dem Programmartikel „Etwas über die angeborene Eigenschaft der russischen Seelen“ eröffnet, der die demokratischen Ansichten von Krylows literarischer Truppe offen zur Schau stellte. Der Artikel basiert auf dem „Leitmotiv“ der russischen Kunstkritik des 18. Jahrhunderts - der Vorstellung von der Organizität der russischen Kultur und der schöpferischen Unabhängigkeit des russischen Volkes, seiner Fähigkeit, fremde Einflüsse kreativ zu überdenken. „Wenn

sich das russische Volk von allen Stämmen der Erde nur durch Nachahmung unterscheidet und keine andere Fähigkeit besitzt, was könnte es dann das Universum überraschen, das neidisch auf ihn blickt“ - so der Autor des Artikels. - Ganz Europa, die Hauptstadt der Gelehrsamkeit und des Geschmacks, wird Russland in vielerlei Hinsicht gerecht, indem es seinen Willen ausschüttet - es bewundert seine Tugenden, die es außerhalb Russlands nicht gibt. Wenn lernen nur nachahmen hieße, so wären die Wissenschaften längst untergegangen, denn die Nachahmung ist immer schwächer als das Original: *wo es keinen schöpferischen Geist gibt, gibt es keine Arbeit* (Kursivschrift von mir - O. L.); aber wir sehen es ganz ironisch: die Wissenschaften kommen stündlich zur Vollkommenheit; der Schüler ist sich seines Lehrers unvergleichlich bewusst; woraus hervorgeht, dass, wenn die Russen einige Kenntnisse von Ausländern übernommen haben, dies nicht beweist, dass sie nur nachahmen“ (169, 1) ⁶.

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

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

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

Die Fragen der nationalen Identität werden hier bereits konkret gestellt, und zwar am Material der russischen Musik. Der Autor, der sich offensichtlich auf die kürzlich erschienene Sammlung von Lwow-Pratsch bezieht, bestätigt seinen Gedanken mit einer enthusiastischen Kritik der russischen Volkslieder. „Die einheimische russische Musik hat etwas sehr Bemerkenswertes an sich: die Hochzeits-, Chor-, Feld- und Burlaken-Lieder sind in ihren Melodien so unterschiedlich, dass man ihre Eigenart auch ohne Worte erkennen kann.... Die sanften und raumgreifenden ⁸ Lieder stehen in ihrer Anmut keiner anderen Musik in der Welt nach....

⁸ Das heißt, kammermusikalische, d.h. lyrische „russische Lieder“.

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

In dem Artikel „Theater“, der in der Juni-Ausgabe der Zeitschrift erschien, wird das Problem der Originalität auf die russische Oper übertragen. Trotz ihrer Unreife sieht Plawilwtschikow in ihr eine lebendige Manifestation des Volksgeistes. Seine Sympathien gelten nun ausgerechnet der Oper „Der Müller – ein Zauberer“, über die er sich vor zehn Jahren so abfällig geäußert hat. „Warum hat die Oper Müller mit allen Schwächen der Komposition und Nichtbeachtung der aristotelischen Regeln mehr als

200 volle Aufführungen ertragen und wird immer mit Vergnügen angenommen; während Molières berühmte Komödie 'Der Menschenfeind' („Misanthrop“. - O. L.) auch ohne vollständige Besetzung auskommt? Weil der Müller unser ist; und der Unmensch ist ein Fremder. Es besteht genau derselbe Unterschied zwischen einer Übersetzung und einer Komposition wie zwischen einem Druck und einem Bild, ist da nicht mehr“ (169, 31).

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

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

Die positiven Ideale der Zeitschrift „Der Zuschauer“ werden hier ganz natürlich von der satirischen, denunziatorischen Tendenz überschattet, die schon in den Nowikok-Zeitschriften die soziale Funktion des russischen Journalismus klar definierte. Krylow und seine Mitstreiter setzen dem hässlichen, karikierten „Westentum“, das seit Peters Zeiten im Adel Fuß gefasst hatte, eine vernichtende Kritik entgegen.

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

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

musikalischen Nummern in Lewschins Oper sind, dem literarischen Text nach zu urteilen (die Partitur der Oper ist nicht erhalten), als boshafte Parodie einer epigonalen Oper des „hohen Stils“ konzipiert.

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

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

2.

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

Die russische Oper zeichnete sich jedoch schon zu Beginn ihrer Existenz durch bestimmte Gattungs- und Dramaturgieprinzipien aus, die sich später in den Werken ihrer bedeutendsten und talentiertesten Meister voll entfalten konnten. Ihre wichtigsten Handlungs- und Gattungslinien sind umrissen: Volks- und Alltagsoper, Opernsatire, Opernpastorale und Opernmärchen, die dem magischen Singspiel nahe stehen. Die dramaturgische Struktur ist klar als Opernkomödie mit langen gesprochenen Dialogen und einer effektiven, intensiven Entwicklung der Handlung definiert. Und, was am wichtigsten ist, die volksliedhafte Basis der Musik selbst ist von den ersten Schritten an offensichtlich.

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

Am offensichtlichsten sind die Parallelen zur französischen komischen Oper, die im russischen Theater des letzten Drittels des Jahrhunderts aufkam. Ihre Popularität ist in diesen Jahren besonders groß⁹.

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

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

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

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

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

All diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass es in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts eine eigentümliche, eher organische Verschmelzung verschiedener Traditionen gab. Während im Bereich der Dramaturgie (wie auch im dramatischen Theater) der Einfluss der französischen Schule deutlich zu spüren ist, war auf der rein musikalischen Seite der Einfluss der italienischen Kompositionsschule nicht weniger, vielleicht sogar bedeutender. Es stellt sich die Frage: was hat die russischen Opernkomponisten dazu bewogen, mit der italienischen Tradition zu brechen und die der Opera buffa eigenen Secco-Rezitative durch gesprochene Dialoge zu ersetzen?

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

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

Die Theoretiker des Musiktheaters dieser Zeit sprachen immer wieder von den langen, langweiligen Secco-Rezitativen, die vom Publikum oft als unnötiger Ballast empfunden wurden. Die Erfahrung von Rousseau, dem Verfechter der italienischen Opera buffa, der es riskierte, die Rezitative in seiner unkomplizierten Oper „Der Dorfwahrsager“ beizubehalten, wurde von den französischen Komponisten nicht aufgegriffen. Keiner von ihnen, abgesehen von Grétry, der die musikalischen Formen der französischen komischen Oper stark verkomplizierte, wagte es, diesem Beispiel zu folgen. Keiner von ihnen verzichtete auf den gesprochenen Dialog, da er ihn auf der Bühne für gerechtfertigt hielt und dem nationalen Charakter des Genres entsprach.

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

Der berühmte tschechische Komponist Jiří Benda, der sich intensiv mit der Gattung des deutschen Singspiels beschäftigt hatte, lehnte das Secco-Rezitativ als unnötigen und unnatürlichen Bestandteil der komischen Oper entschieden ab. „Zweifellos hat die italienische Sprache im Vergleich zu anderen europäischen Sprachen große Vorzüge“, schrieb er 1783, „und doch schlafen wir bei italienischen Rezitativen ein; und sollte uns das nicht davor warnen, sie in unser deutsches Singspiel einzuführen? Sollte nicht ein Komponist, dem das deutsche Theater am Herzen liegt, der an das Herz appelliert und nicht an die Vorurteile derer, die alles jenseits der Alpen für schön halten, mit gutem Grund die zweite Gattung der ersten vorziehen?“ rief er mit polemischem Eifer aus und verteidigte die Vorzüge der Oper mit Dialogen gegenüber der italienischen Oper mit Rezitativen (zitiert in: 263, 618).

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

Plawiltschikow, ein Theoretiker des russischen Theaters, schließt sich dieser Meinung voll an. Im letzten Teil seiner Artikel über das Theater schrieb er: „Die Oper oder das Gesangsschauspiel, so scheint mir, unterliegt denselben Regeln, und der Inhalt kann entweder beklagenswert oder amüsant sein, aber wie uns die Italiener versichern, braucht man in der Oper weder gesunden Menschenverstand, noch eine

Handlung, noch ein anständiges Arrangement, die ganze Kraft liegt in der Musik allein, deshalb singen sie von Anfang bis Ende in ihren Opern ununterbrochen. In Russland haben wir dank gesundem Menschenverstand noch keine ermüdenden Rezitative eingeführt, deshalb versichern sie mir, dass es in Russland noch keine echte Oper gibt, obwohl wir unsere Musik den Italienern zur Versklavung überlassen haben: aber der gesunde Menschenverstand wird niemals der Musik versklavt werden; russische Zuschauer in der Oper wollen das Drama richtig und attraktiv sehen, wollen nicht über die Musik sprechen, sondern hören mit Vergnügen der Statue zu, die zwischen die natürliche Unterhaltung des Gesanges gestellt ist“ (169, 85).

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

Dies schloss jedoch nicht aus, dass sich die Komponisten intensiv mit dem Problem der musikalischen Deklamation befassten. Die begabtesten und professionellsten unter ihnen waren eindeutig bestrebt, über die einfache „liedhafte Verkrustung“ hinauszugehen und die Gesangsmelodie näher an die rhythmische Intonation der russischen Umgangssprache heranzuführen.

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

Das Problem der musikalischen Rezitation in der frühen russischen Oper ist eng mit der neuen Entwicklungslinie ihrer Musikdramaturgie verbunden - mit der schrittweisen Bereicherung der Opernformen. Dieser Prozess war sehr intensiv. Die musikalischen Formen, die in der frühen russischen Oper einen sehr bescheidenen Platz einnahmen (nicht mehr als ein Drittel des literarischen Themas), bestanden meist aus Solonummern des Liedtyps. In den Ensembles herrschte das Prinzip des Wechselgesangs vor, und nur in den letzten Episoden wurde die Technik der Kombination von zwei oder mehr Stimmen verwendet. In der Regel ging der Komponist nicht über das Duett hinaus. Eine reichere Besetzung (drei oder vier Solisten, manchmal mit Chor) war dem Finale einzelner Akte oder der Vollendung der gesamten Opernkomposition vorbehalten. Die erste bedeutende russische Oper, „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ (1779) von Ablessimow und Sokolowski, war nach diesem Schema aufgebaut.

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

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

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

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

melodische Muster jeder Gesangsstimme zeichnet sich durch Plastizität, Flexibilität und lebendiges Relief aus.

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

Das einfachste Prinzip der Verwendung musikalischer Volkskunst bestand zunächst darin, authentische Volkslieder mit dem Hinweis des Autors zu zitieren: „zur Stimme“, d. h. zur Melodie dieses oder jenes Liedes. Diese Technik begegnet uns immer wieder in einer Reihe von Werken der 70er Jahre, obwohl sich die Komponisten auch zu dieser Zeit noch nicht nach ihr richteten. So kommen in der ersten uns bekannten Oper „Anjuta“, dem Text nach zu urteilen, Volkslieder nur vereinzelt vor („Weißgesicht, Rundgesicht“ - Filats Lied, „Ach, wenn es nur Blumen und keinen Frost gäbe“ - Anjutas Lied). Und in der frühen Oper „Rosana und Ljubim“, die der Moskauer Kapellmeister I. B. Kerzelli vertonte, fehlen authentische Volksmelodien völlig. Nichtsdestotrotz bildeten Volkslieder in der Alltagsoper die Hauptstütze für die Konstruktion der musikalischen Darbietung, und der Librettist schuf die Texte für die Gesangsnummern in der Regel mit Blick auf bestimmte folkloristische Muster.

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

Ein Beispiel für ein solches gedankenloses, rein mechanisches Zitat ist die kuriose Oper „Der Liebhaber-Zauberer“, die 1772, in den Anfängen des russischen Musiktheaters, geschrieben und viel später (1779) als gedrucktes Libretto veröffentlicht wurde. Diese Veröffentlichung erfolgte anonym: weder der Autor noch der Komponist werden auf der Titelseite genannt¹⁰.

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

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

Rasin erklingt – „Was zur Mutter Wolga gehört“. Solche Beispiele waren zu jener Zeit keine Ausnahme.

Ablessimow und sein Mitarbeiter, der Moskauer Musiker Sokolowski, errangen mit der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ einen unbestreitbaren und brillanten Sieg. Das analoge Liedmaterial (merkwürdigerweise entsprechen die von Ablessimow ausgewählten Lieder in einigen Fällen folkloristischen Mustern aus der soeben besprochenen Oper „Der Liebhaber-Zauberer“) wurde vom Autor in einem sehr bescheidenen Umfang von einem Couplet und Arien verwendet, aber natürlich und einfühlsam interpretiert, ganz im Einklang mit der Natur des Bühnenbildes. Als Kenner des volkstümlichen Lebens gibt Ablessimow jeder Figur genau die richtige gesungene Charakteristik, die ihrem Bühnenverhalten voll und ganz entspricht und gut mit der vom Autor konzipierten Situation harmoniert. Die ausufernden Intonationen jugendlicher Lieder in der Rolle des schlauen, kecken Müllers werden akribisch eingesetzt; das Zitat von Liedern des lyrischen Genres in den kleinen „Arietten“ des Bauernmädchens Anjuta ist berechtigt. Und schließlich wird in den frei erdachten, nicht mehr zitierfähigen, kurzen Zeilen des Müllers sogar der Versuch unternommen, russische Volkssprache zu realisieren: „Raten - nicht müde werden! Auf ein Versprechen - wie auf einen Stuhl!“ Bei aller Komplexität ist diese Oper für die damalige Zeit ein bemerkenswertes Beispiel für eine echte volksliedhafte musikalische Komödie, in der Musik, Text und Bühnenhandlung erstmals zu einer einheitlichen, synthetischen Gattung verschmolzen wurden.

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

¹¹ Eine detaillierte Analyse dieses Werks wurde erstmals in einer Studie von J. W. Keldysch (118, 327-335) gegeben. Derselbe Autor rekonstruierte die interessantesten Fragmente aus Fomins Oper mit Orchesterstimmen.

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

Ein noch ausgefeilterer kreativer Ansatz ist in der nächsten, reiferen Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ zu erkennen, die 1787 nach einem Libretto von N. A. Lwow geschrieben wurde. Im Gegensatz zu „Der Nowgoroder Bogatyr“, wo Ballett- und Pantomimenszenen die Grundlage der Aufführung bildeten, wird das Volkslied hier mit chorischen Mitteln entwickelt. Die gesamte Oper besteht mit Ausnahme einer Solonummer (der Marsch von Timofej dem Kutscher) aus Chor- und Ensemblenummern. In den meisten von ihnen greift Fomin auf authentische volkstümliche Themen zurück und nutzt dieses Material, um Szenen volkstümlicher Loyalitäten zu schaffen, die in ihrer Farbigekeit und Vielfalt bemerkenswert sind. Sowohl die subtile Auswahl der Lieder als auch die Art und Weise ihrer Interpretation erfordern einen ausgeprägten Sinn für die Ausdrucksmöglichkeiten der russischen Volkskunst. In seinen Bearbeitungen macht Fomin ausgiebig Gebrauch von der

Technik der Variation, die für ein bestimmtes Liedgenre - lang, stattlich oder tänzerisch - charakteristisch ist. Manchmal findet er sogar den Weg zur subvokalisierten Darstellung eines Volksthemas. Indem er das Lied in einer großen Chorform entwickelt, entfernt er sich weit von dem ursprünglichen Typus einer einfachen Strophenarie „auf der Stimme“ eines bekannten Liedes.

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

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

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

Von besonderem künstlerischem Wert und für die damalige Zeit selten sind jedoch die drei Hochzeitschöre, die Paschkewitsch für das Stück „Der Regierungsantritt Olegs“ schrieb. Es ist nicht bekannt, ob er in diesem Bild einer üppigen Hochzeitsfeier authentisches Material verwendet hat, aber der kleine Zyklus von Liedern verschiedener Gattungen - lang, stattlich und tanzend -, den er schuf, gibt einen poetischen Volksritus mit einem seltenen Stilempfinden wieder.

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

Es sind nicht diese Werke, die den Weg der russischen Nationalkultur bestimmen. Schon damals wählte die sensible Reaktion des Publikums aus dem Theaterrepertoire die brauchbarsten Stücke aus, die den dringenden Bedürfnissen der russischen Kunst entsprachen. Die besten einheimischen Opern – „Der Müller –

Zauberer“, „St. Petersburg Gostiny Dwor“, „Unglück wegen einer Kutsche“, „Der Geizige“ - haben nicht zufällig viele Jahre auf der Bühne überdauert. Im Foyer des kunterbunten, vielfältigen Bildes des russischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts erschienen sie als die typischsten, kollektiven Phänomene, die die fortschrittlichen, realistischen Bestrebungen der russischen Kunst glänzend widerspiegeln. Versuchen wir, diesen Hintergrund kurz zu definieren - oder besser gesagt, die wichtigsten stilistischen Strömungen, in deren Rahmen die besten Errungenschaften des Musiktheaters entstanden sind.

3.

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

Aus diesem ersten Jahrzehnt ist nur eine verschwindend geringe Anzahl von Opernpartituren und Klavierauszügen erhalten geblieben. Nur fünf Opern¹² sind im Detail überliefert, und nur zwei davon – „Der Müller – Zauberer“ und „Unglück wegen einer Kutsche“ - sind künstlerisch vollständig.

¹² „Wiedergeburt“ von D. Sorin nach dem Text eines unbekanntem Autors (1777), „Rosana und Ljubim“ von I. Kerzelli nach dem Text von N. Nikolew (1778), „Gute Soldaten“ von G. Raupach nach dem Text von M. Cheraskow (1779), „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ von M. Sokolowski nach dem Text von A. Ablessimow, „Unglück wegen einer Kutsche“ von W. Paschkewitsch nach dem Text von J. Knjaschnin (1779).

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

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

All dies gibt dem Forscher die Möglichkeit, die wichtigsten künstlerischen Tendenzen des frühen Operntheaters trotz des vergleichsweise spärlichen musikalischen Materials zu ermitteln. Schon bei einer oberflächlichen Betrachtung wird das Hauptmerkmal der russischen Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts deutlich: ihre volkstümlichen und alltäglichen Themen, die ihre Lebenskraft aus der zeitgenössischen, alltäglichen Realität und den Konflikten des russischen öffentlichen

Lebens schöpfen, werden anschaulich dargestellt. Die berühmten Schriftsteller, die sich als erste dem Operngenre zuwandten, wie Popow, Nikolew, Ablessimow, Cheraskow und Knjaschnin, interpretierten diese Aspekte des Alltagslebens und der Moral unterschiedlich. Aber die Gemeinsamkeit ihrer Bemühungen um ein volksdemokratisches Theater ist unbestritten.

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

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

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

¹³ Dieser Widerspruch wurde, wie oben erwähnt, sogar von Popows Zeitgenossen bemerkt.

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

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

Für die Rechtschaffenen sind die Mächte nicht furchtbar.
Wir sind der zerstückelten Wahrheit unterworfen;
In ihr werde ich Schutz finden,
Ich werde vor der Zarin fallen.

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

Wenn man in den Wald geht, um zu arbeiten,
vergisst man, Lügen zu erzählen,
Selbst ein Soldat kann einen Herrn nicht beruhigen,
Wenn er sich an den Bauernmädchen vergeht.
So behandeln die Herren unsere Brüder,
Wie Hunde.

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

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

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

Unter den Bedingungen der russischen Leibeigenschaft hatte diese sentimentalistische Interpretation der Alltagskomödie ihre eigene positive, humanistische Bedeutung. Die Charakterisierung einer einfachen Bäuerin mit den Ausdrucksmitteln der „tränenreichen Komödie“ unterstreicht die menschlichen Tugenden der Heldin und ihre hohen moralischen Qualitäten.

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

Lassen Sie uns zumindest einige Beispiele anführen. „Anjuta“ - Miron's Arie:

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

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

„Wiedergeburt“, ein Chor der Bauern:

In der Stadt gibt es viel Spaß,
Aber nicht nach unserem Geschmack:
Es gibt eine Art von Einfachheit
Es ist alles nur Schein, es ist alles falsch.

„Rosana und Ljubim“ - heißt es im Chor:

Lass die Vergnügungen der Stadt
Lass sie alle von der Eitelkeit verführt werden;
Dort ist Belustigung ein leerer Klang <...>
Dort gibt es Verrat, Lügen und Schmeichelei,
Wo die Ehre immer im Exil ist.

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

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

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

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

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

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

In das typische Bild einer ländlichen Idylle, die sehr weit von der russischen Realität entfernt ist, konnte Nikolew dennoch das soziale Motiv seiner ersten Oper einbauen - die Verfolgung eines Bauernmädchens durch einen schurkischen Schreiber¹⁵, der dann von einem umsichtigen „Verwalter“ entlarvt wird.

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

Die Oper endet mit einer mahnenden Strophe dieses tugendhaften Sängers:

Ein Schurke ist ungeeignet für ein Amt:
Ein Schurke ist nicht gut bei Hofe:
Fürst, Adliger, Edelmann,
Und Bauer und Bürger,

Wenn sie die Wahrheit vergessen
Und die Gesetze brechen,
Werden sie bald oder spät zugrunde gehen!

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

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

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

Die erste von ihnen - die Idylle, die Pastorale - ist eng mit der allgemeinen Entwicklung des russischen Sentimentalismus schon vor Karamsins Zeit verbunden. Diese Gattung war auch im französischen Musiktheater fest verwurzelt, wo die „Dorfhandlung“ nur in Verbindung mit Hirtenarietten und ländlichen Szenen im Geiste von Rousseaus „Der Dorfwahrsager“ gedacht wurde.

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

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

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

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

Bemerkenswert in ihrer Eigenart ist auch die Liebesgeschichte dieses Stücks, in der die jungen Liebenden - der Bauer Medor, der „sein Zelt mit Blumen schmückt“, und

seine Geliebte Nadeschda - ihre Gefühle in der Sprache der adligen Salons von Sumarokows Zeit ausdrücken:

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

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

In der gleichen Zeit, in den 70er Jahren, entstanden die ersten Märchenoper, die den Weg zur Romantik wiesen. Eine der ältesten russischen Opern, D. A. Sorins „Wiedergeburt“, die 1777 in Moskau und zwei Jahre später in St. Petersburg aufgeführt wurde¹⁶, kann diesem Genre zugeordnet werden.

¹⁶ Wir zitieren einen Kommentar aus dem „Dramen Wörterbuch“: „Diese Oper war eine der ersten originellen Aufführungen im Moskauer Theater mit Musik aus russischen Liedern <...> Vor dieser Oper war noch nie eine Oper im Moskauer Theater aufgeführt worden, und auch nicht, bevor man sich entschlossen hatte, sie zu spielen, da man das Publikum mit einem eigens für diesen Anlass angefertigten Gespräch zwischen der großen Komödie und dieser Oper um Erlaubnis gebeten hatte“ (87, 105-106).

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

Schon das Prinzip der Verbindung von Märchen- und Fantasiemotiven mit russischem Volkskolorit ist bemerkenswert. Bei aller Naivität dieses Versuchs birgt eine solche Lösung die Aussicht auf eine breite Entwicklung bis hin zu den klassischen Opern des 19. Jahrhunderts. Von hier aus führt der weitere Weg zur magischen Oper der Romantik, zu Dawydows „Lesta“, dann zu Werstowski und schließlich zu Glinkas „Ruslan“. Interessanterweise sind Beispiele für das Märchengenre in der Oper des 18. Jahrhunderts immer noch rar. Die Märchenoper auf Libretti von Katharina II. wie „Fewej“, „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ und andere, die nach der „Wiedergeburt“ erschienen, sind eine künstliche

Umwandlung dieses Genres mit einer charakteristischen tendenziösen, offiziell-patriotischen Färbung.

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

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

Diese Oper wurde am 20. Januar 1779 mit großem Erfolg im Moskauer Meddow-Theater uraufgeführt („kaum die erste russische Oper, die so viele bewundernde Interpreten und so viel Aufsehen erregt hat“, schrieb der Autor des „Dramen Wörterbuchs“), dann im freien Theater von Knipper in Sankt Petersburg (1781). In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts umging es alle öffentlichen Theater Russlands, wurde ständig auf Amateurbühnen und in Leibeigenen-Theatern verschiedener Ränge aufgeführt und wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts fast zum beliebtesten Stück eines breiten Theaterpublikums. Belinski, der in seiner Jugend selbst an einer Amateuraufführung von „Der Müller“ teilgenommen hatte, lobte dieses „schöne Volksvarieté“ (22, 123). Auch an Puschkina ging die Oper nicht vorbei.

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

Gleichzeitig erwies sich die Geschichte von Ablessimows gefeierter „Oper“ als recht kompliziert. Der Begeisterungssturm, der die Uraufführung von „Der Müller“ in Moskau begleitete, rief bei den Verfechtern des Klassizismus sofort eine Gegenreaktion hervor. 1781 erschien in Tula eine satirische „Ode zum Lob des Autors des Müllers“, in der ein unbekannter Dichter Ablessimow vorwarf, die hohen Traditionen des Operngenres zu verletzen und das Volksleben grob darzustellen. Es entbrannte eine Polemik. Auf der Seite von Ablessimows Oper war Plawiltschikow in dem oben genannten Artikel über das Theater (169). Derschawin gab in seinem „Diskurs über die Lyrik“ eine lobende Besprechung von „Der Müller“. Der interessanteste Artikel von A. F. Mersljakow schließlich, „Eine Analyse der Oper Der Müller“, der 1817 veröffentlicht wurde, ist fest in die Geschichte eingegangen. Mersljakow behauptet, dass Ablessimows Oper „von allen Klassen geliebt wird, obwohl sie nur nach den Sitten des einfachen Volkes komponiert zu sein scheint“, und hebt ihren demokratischen Charakter, die wahrheitsgetreue Darstellung von Volksbildern und „die Reinheit und Freiheit der Silbe“ hervor (146, 113). Die bekannten Übertreibungen dieses Artikels schmälern nicht seinen großen Wert als erste ernsthafte kritische Abhandlung, die die wahren Gründe für die Lebensfähigkeit des Genres der Opernkomödie aufzeigt.

Die öffentliche Resonanz, die „Der Müller“ hervorrief, beschränkte sich nicht auf die Diskussionen in den Zeitschriften. Die Oper gab Anlass zu zahlreichen Nachahmungen, wie die Zeitgenossen damals zu Recht sagten¹⁷.

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

Zu diesen „Nachfahren“ des „Müllers“ gehört auch die Oper „Sbitenverkäufer“ von A. Bullandt nach einem Text von J. Knjaschnin, die 1785 in St. Petersburg aufgeführt wurde. Das Bild des Volkshelden - des Initiators der ganzen Intrige - erhielt hier eine neue Inkarnation in der Person von Stepan dem Sbitenverkäufer, einem flinken „russischen Figaro“, der mit Leichtigkeit und nicht ohne Gewinn die persönlichen Angelegenheiten seiner Gönner regelt. Die Oper wurde auf einem sehr guten professionellen Niveau geschrieben, in der Tradition der italienischen Opera buffa, voll von einfachen und melodischen Arien und effektiven Ensembles, und fand beim Publikum großen Anklang. Sehr beliebt waren zwei Arien von Stepan dem Sbitenverkäufer, die in alle populären Liederbücher aufgenommen wurden: „Das Glück baut alles in der Welt auf“ und „Es scheint nicht falsch, alles in der Welt kann gekauft und verkauft werden“. Die musikalische Sprache dieser Arien ist trotz einiger schablonenhafter, buffo-artiger Intonationen den Techniken der intonatorischen Charakterisierung in den Opern von Paschkewitsch auffallend nahe (der Grund für diese Nähe liegt wohl in der Dramaturgie von Knjaschnin, dem Lieblingsdramatiker und Mitarbeiter von Paschkewitsch, an den sich auch Bullandt wandte). Angesichts des durchschlagenden Erfolgs des „Sbitenverkäufers“ komponierte und inszenierte Pawiltschikow 1790 eine amüsante parodistische Komödie „Der Müller und der Sbitenverkäufer“, in der er die Vorzüge der bodenständigen, originellen Oper von Ablessimow-Sokolowski gegenüber der etwas eklektischen, französisch inspirierten Oper von Knjaschnin-Bullandt unter Beweis stellte.

Das anhaltende Bühnenleben von „Der Müller“ hat immer wieder die Aufmerksamkeit von Historikern der russischen Literatur auf sich gezogen. Man kann sagen, dass die Debatten über Ablessimows Oper, die im 18. Jahrhundert begannen, bis ins 20. Jahrhundert andauerten. Die bedeutendsten sowjetischen Literaturhistoriker beteiligten sich an ihnen und widerlegten zu Recht die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Meinung über den Nachahmungscharakter von „Der Müller“, als ob er unter dem direkten Einfluss von Rousseaus „Der Dorfwahrsager“ entstanden wäre. Eine tiefgründige und scharfsinnige Einschätzung des Ablessimow-Stücks lieferte P. N. Berkow, der in der unscheinbaren Handlung das Thema der bäuerlichen Hoffnungen und Bestrebungen, die Träume des Volkes von einem „freien Bauern“ aufdeckte.

Auch in der sowjetischen Musikwissenschaft wurde die Oper unterschiedlich bewertet. A. S. Rabinowitsch sieht sie in seiner umfangreichen, für die damalige Zeit bahnbrechenden Studie „Russische Oper vor Glinka“ (1948) dennoch als Kompromiss, als ein unterhaltsames Werk, das erfolgreich auf das breite Publikum zugeschnitten ist: „... Ablessimows Stück ist in ausreichendem Maße eklektisch. Aber es ist gerade sein Eklektizismus, der dem Autor den Sieg gebracht hat: natürlich hat nicht die Methode des Eklektizismus als solche gesiegt, sondern die erfolgreiche

Anwendung derselben“. In dieser „wohlgewählten Auswahl“ könne jeder, so der Kritiker, „etwas nach seinem Geschmack finden“ (185, 52).

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

Die unterschiedliche Bewertung der Musik von „Der Müller“ in der russischen und sowjetischen Musikwissenschaft ist größtenteils auf die textliche Seite ihrer Untersuchung zurückzuführen. Die Partitur der Oper ist uns nicht in ihrer ursprünglichen Fassung überliefert, sondern in späteren Verzeichnissen in Form von Orchesterstimmen aus dem Jahr 1806. Aber auch diese Fassung wurde im 19. Jahrhundert stark verändert: In den 50er Jahren wurde die gesamte Partitur (offenbar von einem der Dirigenten) im Zusammenhang mit einer Neuinszenierung der Oper am Theater von Alexandria neu bearbeitet. Und schon auf der Grundlage dieser Überarbeitung erschien die erste gedruckte Klavierfassung von „Der Müller“ (1884) im Verlag von P. Jurgenson, der sich in der musikalischen Praxis fest etablierte. Diese Ausgabe ist immer noch die einzige weithin bekannte Fassung der Oper von Ablessimow - Sokolowski ¹⁸.

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

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

Um zur Frage der Bühnentauglichkeit von „Der Müller“ zurückzukommen, der in dieser Hinsicht über alle seine „Konkurrenten“ triumphierte, muss man zunächst die Meisterschaft des Komponisten, aber auch des Librettisten bei der Charakterisierung der Liedporträts hervorheben, der die „Stimmen“ der Volkslieder in jeder Nummer genau identifizierte und es schaffte, ihnen Bühnenleben zu verleihen.

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

Dieser „natürliche Plan“ wird auch in der musikalischen Komposition selbst konsequent beibehalten, die von einem bescheidenen, wenig bekannten, aber offensichtlich gut ausgebildeten Musiker mit einem perfekten Gespür für den Bühnencharakter einer Opernaufführung geschaffen wurde. Sokolowski realisiert auf

natürliche und einfache Weise die Exposition jeder Figur in der entsprechenden Liednummer, indem er die Bilder von Müller und Filimon im ersten Akt und von Anjuta und Filimon im zweiten Akt einander gegenüberstellt. Die Entwicklung der Bühnenintrigen in jedem der drei Akte wird gekonnt zum Schlussensemble gebracht. Einer der Höhepunkte ist das Duett zwischen den alten Männern Fetinja und Ankudin am Ende des zweiten Aktes. Eine noch wichtigere semantische Funktion der Auflösung erfüllt der berühmte Vers von Müller über den Bauern - das Ideal des Bauern, des freien Bauern: „Der Gutsbesitzer selbst, der Bauer selbst, der Leibeigene selbst und der Bojar selbst, er selbst pflügt, er selbst schreit und nimmt die Bauernsteuer“.

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

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

¹⁹ Russische Opernlibretti sowie übersetzte Texte französischer komischer Opern nahmen unter den Veröffentlichungen der Moskauer Universität einen herausragenden Platz ein. Dies trug wesentlich zur Popularisierung des Operntheaters bei.

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

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

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

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

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

Das Werk des ältesten von ihnen - Paschkewitsch - ist in seinen künstlerischen Tendenzen einheitlicher und ganzheitlicher. Sein Hauptgenre ist die alltägliche Komödie mit einer ausgeprägten satirischen Tendenz. A. S. Rabinowitsch, der diesen „Vater der russischen komischen Oper“ als erster gewürdigt hat, schätzt ihn richtig als einen Meister der scharfen und treffenden musikalischen Charakterisierung ein. Die Parallelen zur französischen Oper, die er in seinen Analysen von Paschkewitschs Opern „Der Geizige“ und „Unglück wegen einer Kutsche“ anführt, sind absolut gerechtfertigt. Im Gegensatz zu Fomin, der sich in die Sphäre der italienischen Opera buffa begeben hat und mit diesen Vorbildern aufgewachsen ist, orientiert sich Paschkewitsch bei seiner Suche eindeutig am Stil von Philidor, teilweise Monsigny und Grétry. Seine scharfen, eingängigen Gesangsmelodien, die auf kurzen Atemphrasen beruhen, lassen sofort jene realistische Tendenz erkennen, die lebendigen Züge des menschlichen Charakters zu skizzieren, die die Ästhetik der französischen Komponisten in der Ära Diderots prägte. Zugleich hat jede seiner heimischen Opern ihr eigenes stilistisches Erscheinungsbild. Seine drei besten Werke - die Opern „Unglück wegen einer Kutsche“ (1779), „Der Geizige“ (1781) und „Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt“ (1782-1792) - spiegeln sehr ausdrucksvoll den Zustand der russischen Dramaturgie jener Zeit mit ihrer charakteristischen Dreifaltigkeit wider: Sentimentalismus, Klassizismus und kritischer Realismus im Alltagsleben.

Die Züge einer „tränenreichen“, sensiblen Komödie, die an die Menschlichkeit des Publikums appelliert, kommen in der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ zum

Ausdruck, in den von Paschkewitsch geschaffenen Bildern junger Bauern und ihrer treuen Liebe, die den „Machenschaften der Gutsherren“ zum Opfer fallen.

Die zweite uns bekannte Oper, „Der Geizige“, ist noch interessanter und origineller. In ihrer dramaturgischen Entwicklung stützt sie sich auf ein starkes Gerüst der klassizistischen Komödie Molières, das von Knjaschnin in die Atmosphäre des russischen Alltagslebens eingeschmolzen wurde. Die klassizistische Handlung erfährt in der Musik von Paschkewitsch eine einzigartige Interpretation, der es gelungen ist, die Opernform deutlich zu dynamisieren und die Wirksamkeit der Intrige in der lebendigen Entwicklung der Solo- und Ensembleszenen zu verkörpern (siehe: 132, 264).

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

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

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

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

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

Einen besonderen Platz in Paschkewitschs Werk nimmt die Märchenoper „Fewej“ ein, die 1786 auf Befehl und Libretto von Katharina II. entstand. Sie enthält viele wertvolle Erkenntnisse, vor allem über die Interpretation von Volksszenen. Unter den russischen Märchenopern des 18. Jahrhunderts ist dieses Werk das musikalisch gelungenste. Allerdings wird Paschkewitschs Talent hier durch die pseudo-populäre Tendenz des Katharinen-Librettos, die schwache und lockere Dramaturgie und die Üppigkeit des Theaterschauspiels eindeutig unterdrückt. Die Musik, die er

geschrieben hat, wirkt wie eine „Verkrustung“ in „Fewej“, ebenso wie sein späteres Werk, die Hochzeitschöre aus dem Stück „Der Regierungsantritt Olegs“, das wir bereits erwähnt haben.

Das Werk von Paschkewitschs jüngerem Zeitgenossen, Jewstignej Fomin, entwickelte sich in eine andere Richtung. Verschiedene Gattungen der Musikkomödie erhalten bei ihm eine besondere ideologische und künstlerische Ausrichtung. Die Prinzipien der Charakterisierung, der scharfen satirischen Verkörperung des realen Lebens weichen einer allgemeineren und poetisch gefärbten Bildsprache. Fomins musikalische Sprache ist ebenfalls sehr unterschiedlich und tendiert zu plastisch klaren, breiten und abgerundeten Melodien, die sowohl mit russischen Volksmelodien als auch mit der italienischen Belcanto-Technik verbunden sind.

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

Fomins Werke wurden nur für relativ kurze Zeit auf der Theaterbühne aufgeführt, und ihre Popularität war weit geringer als die von „Der Müller“ und „Gostiny Dwor“. Der Grund dafür war zweifellos die prekäre gesellschaftliche Stellung des Komponisten, der nicht mit „königlicher Gunst“ geehrt worden war und nicht zum Hofstaat gehörte. Auch die Zensurbedingungen, die eine Aufführung der Oper „Die Amerikaner“ unmittelbar nach ihrer Entstehung im Jahr 1788 verhinderten, und die wenig erfolgreichen nichtbühnentauglichen Libretti, mit denen sich Fomin auseinandersetzen musste, spielten eine negative Rolle. Nichtsdestotrotz nimmt er mit dem, was von seinem Vermächtnis erhalten geblieben ist, zweifellos einen Ehrenplatz unter den russischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts ein.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In ihrer erzählerischen und bildlichen Struktur stehen Bortnjanskis Opern dem beliebten aristokratischen Genre der Pastorale nahe, obwohl zwei von ihnen, die reiferen, bereits über diese Traditionen hinausgehen. Aber wie stark unterscheiden sie sich von rein äußerlichen, konventionellen „Vergnügungs“-Aufführungen vom Typ „Dorffest“. Hier ist alles dem feinen Geschmack des Künstlers, seinem Geschick und seinem Augenmaß untergeordnet. Bortnjanski unternimmt keinen Versuch, den Text der ihm angebotenen einfühlsamen Stücke von Lafermière zu russifizieren und folgt der französischen Tradition. Doch auch hier bleibt er sich selbst treu. Die Eleganz und

Anmut der französischen Arietta, die Flüssigkeit des italienischen Kantilenenstils, die Bortnjanski von seinen Lehrern gelernt hat - alles verschmilzt hier ganz natürlich und organisch mit dem einfachen, klaren Gesangsstil des russischen Komponisten, der sowohl seiner Kammermusik als auch seinen Chorkonzerten eigen ist. Die exzellente Beherrschung der Opernform, die symphonische Meisterschaft (die Ouvertüre zur Oper „Der Sohn als Rivale“ ist einer der Höhepunkte des frühen russischen Symphonismus) und die klassisch strukturierte Organisation des musikalischen Materials verraten die Hand eines großen Meisters, der mit seiner Professionalität alle russischen Komponisten seiner Zeit deutlich übertraf.

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

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

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

Auf den ersten Blick scheinen alle Operntexte, die Katharina mit Hilfe von Chrapowizki und anderen ihrer Kumpane geschrieben hat, der etablierten Theatertradition zu entsprechen: eine Märchenoper, eine Volksooper aus dem bäuerlichen Leben, eine Ballettoper, die auf einer märchenhaften oder, genauer gesagt, bylinischen Geschichte basiert („Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“). In all diesen aufwendigen Inszenierungen, die auf der Bühne des Hoftheaters der Eremitage aufgeführt wurden, bestand das unmittelbare didaktische Ziel darin, das Russische Reich zu verherrlichen und die Vorstellung von der Unantastbarkeit der monarchischen Grundlagen und der unbesiegbaren Macht der

russischen Waffen zu vermitteln. So wurde in der „historischen Aufführung“ „Der Regierungsantritt Olegs“ (1790), die während des russisch-türkischen Krieges entstand, die Idee der Legitimität des Anspruchs der russischen Regierung auf Konstantinopel geäußert, und in der Oper „Gorebogatyř Kosometovič“ (1789) wurde der schwedische König Gustav III., der es wagte, in Russland einzumarschieren, in der Person eines feigen, unglücklichen Feldherrn dargestellt. In sehr offener und unverhohlener Form enthalten Katharinas Opern auch entsprechende Ermahnungen an den zukünftigen Kaiser, den Thronfolger Paul, mit dem sich die Kaiserin bekanntlich nicht gut verstand. Der eigensinnige und leichtsinnige Zarewitsch in den Opern „Feweř“ und „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ (1787) bezieht sich eindeutig auf Katharinas rebellischen Sohn, der nicht in der Lage war, den weisen Rat seiner Mutter rechtzeitig zu befolgen.

Die Musik der Opern Katharinas der Großen ist uneinheitlich. Neben den von Fomin und Paschkewitsch komponierten Werken (siehe die monographischen Kapitel) ist vor allem die Oper „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ von Interesse, die stärker als alle anderen Opern Katharinas mit den Handlungsmotiven von Volksmärchen in Berührung kommt. Der Autor der Musik - der „Hofpianist“ und Herausgeber der Musikzeitschrift Vančura- hat seine Partitur großzügig mit den Themen russischer Lieder durchtränkt. Bei aller Naivität ihrer Interpretation ist der Wunsch des Komponisten offensichtlich, sich dem allgemeinen Entwicklungsstrom des russischen Musiktheaters anzuschließen und den in der Oper „Der Müller – Zauberer“ vorgezeichneten Weg zu beschreiten. Nicht umsonst wurde die von Vančura komponierte Russische Symphonie über ukrainische Themen²⁰ später oft als Ouvertüre zu Sokolowskis Oper aufgeführt und dem bemerkenswerten Komponisten Fomin zugeschrieben, der aus dem 18. Jahrhundert stammt.

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

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

Noch größere Beliebtheit erlangte bereits am Ende des 19. Jahrhunderts die Oper des tschechischen Komponisten F. Blima nach dem Text von A. F. Malinowski: „Alte Weihnachten“ (1800). Dieses einfache Volksstück, reich an Brauchtumsszenen, gab dem Komponisten Anlass, darin Weihnachts-, Teller- (*Schicksals-*) und Loblieder zu verwenden. Die berühmte E. S. Sandowowa trat in „Alte Weihnachten“ mit großem Erfolg auf und sang das alte Lied „Ehre sei dem hohen Sonnengott“.

In einer Reihe von Fällen können die auf russische Texte komponierten Opern jedoch nur aus formalen Gründen der Geschichte des russischen Operntheaters zugerechnet werden. Attraktiv, aber rein italienisch im Stil, ist die Musik von W. Martín y Solers Opern „Liebeslied“ zu einem Text von A. W. Chrapowizki und „Gorebogatyř Kosometovič“. Die erste von ihnen (1790), die dem aktuellen Thema der

musikalischen „Italianomanie“ gewidmet ist, war nicht weithin bekannt - vielleicht wegen der übertriebenen Polemik der Handlung²¹.

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

Noch weniger erfolgreich war aus offensichtlichen Gründen Martins erste Erfahrung auf der russischen Bühne - die Musik für die Oper „Gorebogatyř Kosometovič“, die er auf Wunsch der Kaiserin unmittelbar nach seiner Ankunft in Russland (1789) schrieb. Unfähig, den lächerlichen Text dieses theatralischen Pamphlets wenigstens einigermaßen zu beherrschen, da er kein Wort Russisch konnte, beschloss der Komponist, wie ein Forscher treffend bemerkt, seine Aufgabe einfach: „Musik zu schreiben, ohne dem Text die geringste Aufmerksamkeit zu schenken“ (185, 80). In der Ouvertüre zu „Gorebogatyř“ führte er jedoch (offenbar auf Anraten von Pratsch) drei russische Volkslieder ein. Aber im Großen und Ganzen gerät der Stil der italienischen Opera buffa, der alle Opern Martins beherrscht, überall in Konflikt mit dem Text. Seine letzte Oper auf ein Libretto von Katharina II., die er gemeinsam mit Paschkewitsch schrieb, ist keine Ausnahme: „Fedul und seine Kinder“ (1791). Die im Geiste einer galanten Pastorale komponierte Musik zu diesem kruden, „bäuerlichen“ Stück kann als eines der kuriosesten Phänomene des russischen Musiktheaters jener Zeit betrachtet werden. Es ist nicht verwunderlich, dass Martins andere Opern, die er vor seiner Ankunft in Russland geschrieben hatte – „Der Baum der Diana“ und vor allem das gefeierte „Eine seltene Sache“ - auf der russischen Bühne viel erfolgreicher waren.

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

Die eigentlichen Errungenschaften der russischen Oper des 18. Jahrhunderts, die mit dem Werk von Paschkewitsch, Bortnjanski und Fomin verbunden sind, kennzeichnen sie als eine wichtige Etappe in der Entwicklung der russischen Kunstkultur, die die fortschrittlichen Tendenzen der russischen Literatur, des Theaters und der Musik vereinte. Es war der Boden, auf dem später die Kunst von Glinka und Dargomyschski wuchs, das solide Fundament, auf dem sich die russische Opernschule bildete - die Kunst herausragender russischer Künstler, „Sänger von großem Format“ (Glinka).

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

besten, fortschrittlichen Tendenzen der russischen Kultur, dem Leben des Volkes und der realen Wirklichkeit näher zu bringen.

W. A. PASCHKEWITSCH

Unter den russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts ist Wassili Alexejewitsch Paschkewitsch neben I. J. Chandoschkin, J. I. Fomin und D. S. Bortnjanski zu den herausragenden Persönlichkeiten zu zählen. Die Rolle dieses Komponisten in der Geschichte der russischen Musik ist sehr bedeutend; man muss sich sowohl das Ausmaß seines Talents als auch die Tatsache vor Augen halten, dass er der älteste unter den russischen Musikern war, der Opernmusik schrieb. Paschkewitschs schöpferischer Weg fiel mit der Zeit der Entstehung, Entwicklung und Blüte der russischen komischen Oper zusammen. Die ersten Werke von Paschkewitsch, die wir kennen, wurden in den späten 70er Jahren geschrieben, während die meisten seiner Opern in den 80er und frühen 90er Jahren erschienen. Für uns ist Paschkewitsch in erster Linie ein Komponist. Gleichzeitig ist es jedoch unmöglich, andere Tätigkeitsbereiche dieses vielseitigen Mannes zu ignorieren. Paschkewitsch war ein sehr guter Geiger, Dirigent, Sänger, Lehrer, er trat auf der Bühne als Schauspieler auf, arbeitete in der Hofkapelle, leitete ein Ballorchester, unterrichtete Gesang an der Akademie der Künste, war an der Organisation des ersten öffentlichen Musiktheaters in St. Petersburg beteiligt. Paschkewitsch arbeitete mit vielen bekannten russischen Schriftstellern, Dramatikern und Schauspielern zusammen. Das Studium seiner Biografie und die Analyse seiner Werke vermitteln uns ein umfassendes Bild eines bemerkenswerten Musikers und bereichern gleichzeitig unser Verständnis der russischen Kultur des 18. Jahrhunderts.

1.

Wir wissen fast nichts über die ersten Jahrzehnte von Paschkewitschs Leben. Selbst vereinzelte Daten und Fakten, die angeführt werden können, sind entweder hypothetisch oder basieren auf heute verlorenen Materialien. So ist z. B. der Bericht des Theaterpflegers K. Knipper nicht erhalten, der Paschkewitschs Vatersnamen bezeugte (vgl. 232, *Anm. 133*), und auch Ort und Zeit der Geburt des Komponisten sowie seine Nationalität sind unklar¹.

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

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

Das Jahr des Eintritts von Paschkewitsch in den Hofdienst - 1756 - wird von N. F. Findeisen (232, 217) angegeben. Der Forscher führt jedoch kein konkretes

Archivdokument an, und es ist unmöglich, die Richtigkeit seiner Angaben in diesem Fall zu überprüfen.

Ein weiteres Datum - Paschkewitschs Aufnahme in den Stab der Hofkapelle am 1. September 1763 - ist im Archiv der Direktion der Kaiserlichen Theater verzeichnet. Auf den ersten Blick lässt der Eintrag in den Akten des Archivs keine zwei Interpretationen zu. Aber auch hier stellt sich bei näherer Betrachtung die Frage, ob das Archivdokument den tatsächlichen Beginn von Paschkewitschs Tätigkeit als Geiger widerspiegelt oder lediglich die Tatsache der formalen Umstrukturierung der Hofdienste nach dem Palastputsch und dem Machtantritt Katharinas II. festhält².

² Das Bild wird noch komplizierter durch die Tatsache, dass die Aufnahme von Paschkewitsch in das Orchester 30 Jahre später, im Register von 1791, vermerkt ist (siehe: 9, II, 379).

Im Jahr 1773 war Paschkewitsch offenbar bereits ein erfahrener und maßgeblicher Musiker, denn er wurde eingeladen, an der Akademie der Künste Gesang zu unterrichten. Der „Fall der Gesangslehrer Paschkewitsch und Gandka“, der in der Sammlung der Akademie aufbewahrt wird, liefert den Forschern das erste recht zuverlässige Material über den Komponisten³.

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

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

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

Paschkewitsch wurde nach der Uraufführung seiner Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ als Komponist bekannt. Die Uraufführung fand am 7. November 1779 in

einem der Säle der Eremitage statt und rief ein breites Echo beim fortschrittlichen Publikum hervor. Reaktionen auf die Uraufführung finden wir im „Dramen Wörterbuch“, im „Kammer-Kurier-Journal“ (siehe: 137,11, 411), in den Erinnerungen der Zeitgenossen und sogar in ihren Briefen. So schrieb beispielsweise der Dichter M. N. Murawjew, der bei der Aufführung anwesend war, an seinen Freund Graf D. I. Chwostow: „Wir amüsieren uns hier über die russische Opernkomik. Sie können sich nicht vorstellen, mit welcher Freude eine Gemeinschaft bei uns diese Geburt eines neuen Schauspiels aufgenommen hat: am siebten Tag dieses Monats wurde zum ersten Mal die komische Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ gegeben, das Werk von Jakow Borissowitsch [Knjaschnin], Herr Paschkewitsch, der Komponist der Musik, war selbst Schauspieler am Theater“⁴.

4 IRLI (*Institut für russische Literatur*), Inventarnr. 322, Einzelstück 59.

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

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

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

Bereits in dem ersten uns bekannten Werk zeigt W. A. Paschkewitsch die ganze Brillanz seines Talents. Was die Professionalität betrifft, steht die Partitur von „Unglück wegen einer Kutsche“ auf einer Stufe mit den Werken von Philidor, Monsigny oder Paisiello. Hinzuzufügen ist, dass Paschkewitschs Meisterschaft in allen Bereichen zu spüren ist: in der melodischen Entwicklung, in der Harmonisierung und in der Orchestrierung. Eine solche Sicherheit in der Komposition konnte nur durch jahrelange harte Arbeit und Studium unter der Anleitung eines bedeutenden Musikers erreicht werden⁵.

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

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

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

perfekt in den Gattungsrahmen von Menuett, Kontertanz, Ländler, Polonaise oder russischen Tänzen passt.

Überliefert sind Liturgien und fünf vierstimmige Chorkonzerte von Paschkewitsch („Nun ist die Zeit angebrochen“, „Kommt, kommt, lasst uns aufstehen“, „Freut euch, o Volk, und seid fröhlich“, „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Höre, o Herr, meine Stimme“). Sie wurden für die Hofsängerkapelle geschrieben, obwohl die Zeit ihrer Komposition unbekannt bleibt⁶.

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

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

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

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

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

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

„Unglück wegen einer Kutsche“ nach einem Libretto von Knjaschnin (nach der Uraufführung am 7. November 1779 in der Eremitage wurde die Oper sofort in das Repertoire von Knippers Theater aufgenommen);

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

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

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

Alle vier Opern gehören zur Gattung der Komödie; gleichzeitig ist jede von ihnen einzigartig. Szenen aus dem Leben der Bauern und Gutsbesitzer in „Unglück wegen

einer Kutsche“, dramatisch-groteske Zusammenstöße in der Familie eines städtischen Wucherers in „Der Geizige“, das ironisch-orientalische Kolorit von „Der tunesische Pascha“ und schließlich die lebhaften Bilder aus dem Kaufmannsleben in „Gostiny Dwor“, - all dies bildet eine große Bandbreite von Gattungen und Themen, die das große Geschick des Komponisten erforderten, die unterschiedlichen Charaktere der Protagonisten zu skizzieren und die verschiedenen Affekte der Bühnensituationen zum Ausdruck zu bringen. Der Komponist musste sowohl die Gattungsvielfalt des betreffenden Werks als auch den Schreibstil des Autors des Librettos berücksichtigen.

Die Aufgaben, die sich dem Komponisten stellten, waren schwierig, aber auch lohnend. Die Handlungen aller vier Opern sind äußerst aktuell und zeitnah, und ihre Handlung spielt in den Jahren, in denen diese Inszenierungen aufgeführt wurden. In einer der Nummern der Oper „Der Geizige“ zum Beispiel nennt die Hauptfigur Skrjagin sogar ein bestimmtes Datum (diktiert eine Quittung):

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

Das vielleicht größte Ereignis im Theaterleben der frühen 90er Jahre war die Wiederaufnahme der Aufführungen der Oper „Gostiny Dwor“, allerdings auf der Hofbühne und in der zweiten Fassung. Die Änderungen gegenüber der ersten Fassung spiegeln sich vor allem in der Überschneidung der Akte I und III wider. In der ersten Fassung spielt der I. Akt in den Handelsreihen des Salons und der III. Akt im Zimmer des Kaufmanns Skwaljgin, während es in der zweiten Fassung umgekehrt ist: der I. Akt spielt in Skwaljgins Zimmer und der III. Akt im Salon.

Literaturwissenschaftlern zufolge verschlechterte diese Umarbeitung die rein literarischen Qualitäten des Stücks; es scheint jedoch, dass die Umgestaltung die musikalische und dramatische Idee vergrößerte, das Finale der Oper bedeutsamer machte, den „Müll aus dem Haus“ auf die Straße brachte und so das Publikum zu breiteren Verallgemeinerungen führte.

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

Eine weitere Gruppe von Paschkewitschs Opern, die auf Texte der Zarin Katharina II. geschrieben wurden, stammt aus den späten 80er und frühen 90er Jahren. Es handelt sich um die Opern „Fewej“ (1786), „Fedul und seine Kinder“ (1791; zusammen mit Martín y Soler) sowie die Musik zur Aufführung „Der Regierungsantritt Olegs“ (1790; zusammen mit Canobbio und Sarti). Im Gegensatz zur ersten Etappe der Arbeit des Komponisten (dort mussten wir uns mit Annahmen und Vermutungen begnügen), hat es der Forscher hier sogar mit einem gewissen „Überschuss“ an dokumentarischem historischem Material zu tun. Die Partitur der Oper „Fedul und seine Kinder“ ist in zwei Exemplaren erhalten (eines davon ein Autograph), wobei die Orchesterstimmen nicht mitgezählt wurden. Ein Kopist fertigte eine kalligraphische

Abschrift der Partitur der Oper „Feweј“ an; außerdem wurde 1789 der Klavierauszug dieser Oper in der Druckerei der Bergbauschule gedruckt. Was „Der Regierungsantritt Olegs“ betrifft, so wurde die Musik dieses Stücks 1791 sogar in Form einer Partitur veröffentlicht. Das mit zahlreichen Vignetten, Stichen und zwei Titelblättern geschmückte Werk ist nach Ansicht von Fachleuten ein wahres Meisterwerk der polygraphischen Kunst. Die Kosten für die Ausgabe betragen 7000 Rubel bei einer Auflage von 600 Exemplaren (siehe: 49, 137). Die Produktion des gleichen Stücks kostete etwa 10.000 Rubel.

Die Kulissen für „Feweј“ und „Der Regierungsantritt Olegs“ wurden von P. Gonsaga gemalt; ihre Skizzen, die in der Eremitage aufbewahrt werden, sind bis heute erhalten geblieben. Das Tagebuch des Sekretärs der Kaiserin, A. W. Chrapowizki, Tagebücher von Kammerjournalisten, Briefe und Erinnerungen von Zeitgenossen ermöglichen es, nicht nur die Aufführungstermine, sondern sogar die Tage und Stunden der Proben im Großen Steinernen Theater und in der Eremitage sowie die Reaktion des Publikums auf die Aufführung und auf einzelne Bühnen- und Musikeffekte zu ermitteln (siehe: 238; 6; 40, 82). So ist beispielsweise ein Brief des französischen Gesandten Graf Esterhazy, der einer der Aufführungen von Paschkewitschs Oper „Feweј“ beiwohnte, in der wissenschaftlichen Literatur wiederholt zitiert worden. „...Gestern war ich in einer russischen Oper, deren gesamte Musik aus alten lokalen Melodien besteht. Die Begleitungen werden weggesungen, darunter einige sehr schöne, aber auch einige ziemlich ausgefallene.... Die Kulisse ist großartig. Die Handlung findet im alten Russland statt. Alle Kostüme sind mit dem größten Luxus aus türkischen Stoffen hergestellt, genau wie sie damals getragen wurden. Es tritt eine Botschaft von Kalmücken auf, die im tatarischen Stil singen und tanzen (Paschkewitschs Kalmückenchor ist allen in Erinnerung geblieben - *E. L.*), und Kamtschadalen, die in Nationaltrachten gekleidet sind und ebenfalls die Tänze Nordasiens tanzen. Das Ballett, das die Oper abschließt, wird von Pik, Madame Rosy und anderen guten Tänzern aufgeführt. Es stellt die verschiedenen Nationen dar, die das Reich bewohnen, jede in ihrer eigenen Tracht. Ich habe nie ein abwechslungsreicheres und prächtigeres Spektakel gesehen; es waren über fünfhundert Personen auf der Bühne! Doch im Zuschauerraum. waren wir alle zusammen weniger als fünfzig Zuschauer: so hartnäckig war die Kaiserin in Bezug auf den Zugang zu ihrer Eremitage“ (zitiert in: 185, 74).

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

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

Die klangvollen Vögelchen haben sie gefangen
Und fangen an, sie mit der Hand zu drücken.

Statt zu zwitschern, piepst das arme Ding,
Und sie sagen zu ihm: „Sing, Vögelchen, sing!“

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

⁸ ZGIA, Inventarnr. 469, Bestand 4, 1798, Einzelstück 2229.

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

Im Jahr 1789 wurde der Komponist in den Rang eines Kollegialassessors befördert, was dem militärischen Rang eines Obersts entsprach. Von allen Komponisten, die im 18. Jahrhundert am russischen Hof tätig waren, wurde nur Sarti dieser Rang verliehen. Die Tatsache, dass ein russischer Komponist gleichberechtigt mit einem Ausländer geehrt wurde, war für die damalige Zeit beispiellos. Paschkewitsch wurde mit den wichtigsten Aufgaben betraut; bei der Vorbereitung eines großen „Theaterfestes“ anlässlich des Geburtstages von Katharina (24. November 1780) wurde die Musik bei Paschkewitsch (zusammen mit F. Torelli und Comaschino) in Auftrag gegeben. Der Komponist schrieb auch die Chormusik für die Feier der Verlobung des Großfürsten Alexander Pawlowitsch mit Prinzessin Louise von Baden am 10. Mai 1793; der Text des Chors stammte von Derschawin (siehe: 80, 523). Paschkewitsch erhielt immer höhere Summen für die Komposition von Musik für Katharinas Opern: 1000 Rubel für die Musik von „Fewej“, 1600 Rubel für die drei Chöre in „Der Regierungsantritt Olegs“ (siehe: 9, I, 71). Paschkewitschs Opern wurden buchstäblich in ganz Russland aufgeführt - in St. Petersburg, Moskau, Pensa, Charkow, Kaluga, Kasan, Jaroslawl, Saratow, Woronesch, Wologda, Kostroma, Schklow, Irkutsk, aber auch in Theatern in den Provinzen Wladimir, Tambow und Kursk, zu dieser Zeit wurde dem Komponisten selbst die „Ehre“ zuteil, Geigenlehrer der Enkelinnen Katharinas zu sein. Ein gewisser Gefolgsmann Baschilow erzählt in seinen Memoiren, wie die Kaiserin „den Wunsch hatte, sich das Vergnügen zu machen, ihren Enkelinnen, den Großfürstinnen, Unterricht in russischen Tänzen zu geben, begleitet von zwei Geigen. Paschkewitsch spielte die erste Geige. Er hatte den Rang eines Oberst (Kollegialassessor), trug eine große gepuderte Perücke, eine zeremonielle Uniform mit Gallonen und einen Degen an der Seite“ (zitiert in: 265, 56). Es ist schwer zu sagen, ob sich Paschkewitsch der Demütigung seiner Position bewusst war oder ob er vielleicht sogar stolz darauf war. Aber das ist nicht der wesentliche Punkt. Viel wichtiger ist, dass der Komponist, dessen Opern überall aufgeführt wurden, sich selbst von der Öffentlichkeit, von fortschrittlichen und talentierten Schriftstellern isoliert sah.

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

⁹ ZGIA, Inventarnr. 469, Bestand 4, 1798, Einzelstück 2229.

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

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

2.

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

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

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

Der Autor des Librettos übernahm die traditionelle Handlung, die schon dutzendfach verwendet worden war, von Plautus' Stück „Der Topf“ bis zu Molières Komödie. Doch selbst beim „Sticken“ auf der Leinwand der westeuropäischen Komödie „russifiziert“ Knjaschnin die Handlung, die Details des Alltagslebens, die Figuren usw., da er versucht, die Sitten seines eigenen Volkes satirisch darzustellen und dadurch zu korrigieren. Vergleichen wir zum Beispiel die Bilder von Molières „Der Geizige“ und dem Fürsten Skrjagin. Die Figur des Geizigen hat etwas Majestätisches und Gigantisches - etwas, das später Puschkin in „Der geizige Ritter“ brillant verkörperte. Skrjagin ist die Verkörperung von Kleinlichkeit und Geiz, der Prototyp des späteren Pljuschkin. Er trägt nur die Anzüge, die man ihm aus Sparsamkeit verpfändet hat, und wenn die Kunden Wechsel unterschreiben, bittet er sie: „Um Gottes willen, setzt keine Punkte und Kommas: Sie haben keinen anderen Nutzen als eine Menge Tinte und Papier.“ Auch die Namen der Figuren der Oper sind typisch für den Stil des russischen Klassizismus: der Geldverleiher Skrjagin, der Diener Prolas und der hübsche Milowid.

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

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

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

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

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

Die Arien von Ljubima und Milowid stehen in der gleichen Tonart, was aber nicht bedeutet, dass die Bilder der lyrischen Helden der Oper eindimensional sind. Nein, die hochfliegenden Träume von der glücklichen Liebe hindern Ljubima keineswegs daran, einen Moment vor der inspirierten Arie sorgfältig die Zinsen für sein Einkommen zu berechnen. Sowohl lyrische als auch komische Anfänge sind bei Dienern und Herren gleichermaßen zu finden. Nur die Art und Weise, wie sie ihre Gefühle ausdrücken, ist unterschiedlich: die Diener singen über das Geschäft und sprechen über die Liebe, während die Herren über die Liebe singen und über das Geschäft sprechen.

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

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

Doch Marfa macht sich nichts vor - die Zeit wird kommen, sie wird Ljubima helfen, sich mit Milowid zu vereinigen, und dann werden sie ihre unschätzbaren Dienste allmählich vergessen. Das Bedürfnis, ein raffiniertes und gefährliches Spiel zu spielen, das Bewusstsein, dass sie heute die volle Macht hat und morgen machtlos ist, und schließlich der Gedanke an ihren enormen, wenn auch eingebildeten Reichtum und ihre wahre Armut - all das führt Marfa zu einem psychischen Zusammenbruch. Im unpassendsten Moment wird sie ziellos und unberechenbar frech zu Ljubima (Nr. 6).

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

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

Eine der größten Errungenschaften der russischen Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts war das von Knjaschnin und Paschkewitsch geschaffene Bild von Skrjagin. Die musikalische Charakterisierung dieses Bildes erfolgt in komischer, lyrischer und dramatischer Form. Wenn Skrjagin im ersten Trio auftritt, ist er pathetisch und lächerlich. Er fleht die Gräfin an: „Habt Erbarmen! Habt Erbarmen, seid nicht böse“, dann schreit er den Diener ängstlich an: „Du lügst, du Narr! Woher soll ich Geld bekommen?“ Skrjagin sieht aus wie ein typischer Possenreißer.

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

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

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

Der Komponist stand vor der äußerst schwierigen Aufgabe, die beiden Pläne in der Musik zu vereinen. Paschkewitsch löste das Problem mit orchestralen und

polyphonen Mitteln. Marfas Gesang wird von Geigen begleitet, während Skrjagins Gesang von Fagotten und Bratschen begleitet wird. Es bilden sich zwei farbige Schichten, die wie unabhängig voneinander existieren. Die Stimmen von Marfa und Skrjagin setzen zunächst abwechselnd ein, verflechten sich dann kontrapunktisch (die Themen unterscheiden sich in der Richtung der melodischen Bewegung und in ihren Höhepunkten) und kommen gegen Ende zu einem „Duett des Einklangs“ mit Bewegung in parallelen Terzen.

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

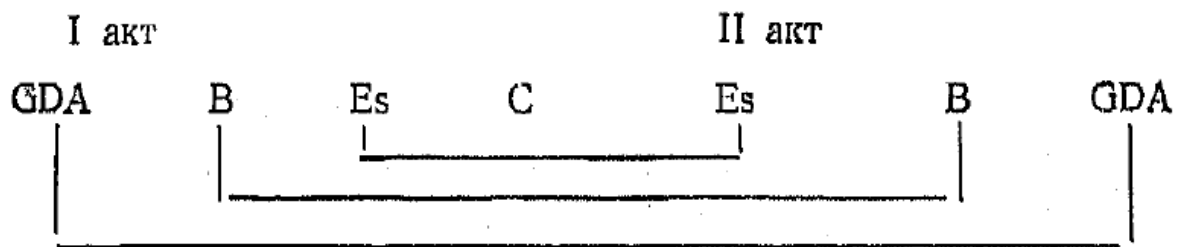
Der Schauplatz der Oper ist unter einem anderen Gesichtspunkt interessant. Anstelle der Situation der „außergewöhnlichen Helden in außergewöhnlichen Umständen“ - wenn sich die Figuren in den unvorstellbarsten Situationen wiederfinden und sich ein unglaubliches Ereignis an das andere reiht - treffen wir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

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

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

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

Tonplan des zweiten Teils der Overtüre ist symmetrisch zum ersten: von der Tonika zur Dominante und von der Dominante zur Tonika. In gewisser Weise nehmen die Struktur und das Tonschema der zweiteiligen Overtüre die Struktur und das Tonschema der gesamten zweiaktigen Oper vorweg. Das Klangschemata des zweiten Aktes der Oper ist symmetrisch zum ersten:



Der elastische Rhythmus des Hauptthemas wird zum Hauptimpuls der gesamten Overtüre und erscheint in den Bässen in Form einer Sequenz, dann in den Violinen und Flöten. In der Reprise führt Paschkewitsch eine Episode zwischen dem Haupt- und dem Seitenteil ein. Die Melodie der Episode unterbricht die „wirbelnde Bewegung“ und hebt mit ihrer Melodie den lebhaften, tänzerischen Charakter der übrigen Musik wunderbar hervor.

Die Oper beginnt in leuchtenden Farben. Lukjans Gefühl des grenzenlosen Glücks kommt in seiner Arie zum Ausdruck. Die Melodie entspricht in bester Weise der schwärmerischen Geschichte des Liebenden: sie tendiert nach oben, kehrt immer wieder zu derselben Phrase, demselben Gedanken zurück.

Das Gefühl heiterer Freude beherrscht auch die Arie Anjutas. Hier kann man von einer Rückkehr zu demselben glücklichen Gedanken sprechen, und dies wird durch die Form der musikalischen Nummer verkörpert. Paschkewitsch wollte offenbar einen gattungsmäßigen und strukturellen Unterschied zur gewöhnlichen Arie hervorheben und schrieb in die Partitur: „Rondo“. Es handelt sich in der Tat um ein Rondo mit zwei Episoden - in der Dominant-Tonart und in der gleichnamigen Molltonart.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

menschlichen Kummers zu einem negativen künstlerischen Ergebnis führen könnte. Paschkewitsch vermeidet taktvoll den starken Ausdruck von Gefühlen und neigt eher zu sentimentaler Erhabenheit als zu romantischem Melodrama.

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

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

Forscher, die sich mit der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ befasst haben, haben zu Recht die Originalität, die Unerwartetheit und gleichzeitig die logische Gültigkeit ihrer Auflösung hervorgehoben, im Gegensatz zu vielen anderen Werken eines ähnlichen Genres, in denen das Happy End meist künstlich wirkt. In seiner Verzweiflung greift der Narr Afanassi zum letzten Mittel: wenn es sinnlos ist, an die guten Gefühle seines Herrn zu appellieren, können wir dann nicht mit seinen Lastern spielen? Anjuta und Lukjan kennen jeweils ein französisches Wort: Madame und Monseigneur. Das reicht aus, um sie zu retten. „Bin ich nicht in Frankreich?“ - wunderte sich Firjulin. „Ach! Mon coeur! Er kann Französisch, aber gehemmt! Es geht nicht!“, ruft seine Frau entsetzt aus.

Die Oper endet in einem scherzhaften Ton, als ob alles, was geschehen ist, eine Kleinigkeit gewesen wäre. Im finalen „Vaudeville“ kehrt die Musik zum ironisch-pastoralen Stil zurück.

Die Dramaturgie des „Unglücks wegen einer Kutsche“ wird durch die Gesamtheit der Gesprächs- und Musikszenen bestimmt. Aber selbst wenn wir uns auf die Analyse der musikalischen Nummern beschränken, wird der Einfluss neuer ästhetischer Ideen deutlich spürbar sein. Unter den Arien und Ensembles der Oper gibt es keine einzige reine Possenreißernummer. Lyrische, lyrisch-sentimentale und pathetische Szenen nehmen einen großen Raum ein (10 von 13 Nummern). Auch die übrigen drei Nummern sind nicht nur komödiantisch, sondern scharf satirisch. In den Melodien tauchen neue Intonationswendungen auf, und der Anteil der Moll-Tonarten nimmt zu (insbesondere die beiden Kulminations-Szenen der Oper - die zweite Arie von Lukjan und die zweite Arie des Narren - sind in Moll geschrieben). Wichtig ist auch die häufige Verwendung von Unisoni für alle Streicher (in dieser Hinsicht ist Paschkewitschs Suche eine Parallele zu Gluck selbst). Schließlich bleiben die

musikalischen Bilder der beiden Protagonisten im Gegensatz zu den meisten italienischen Opera buffa jener Zeit nicht statisch.

Die Entwicklung von Lukjans musikalischer Charakterisierung ist ein einheitlicher Prozess - von Lyrik zu Drama, von Zögern und Verzweiflung zu einem Ausdruck des Protests. Auch das musikalische Bild des Narren entwickelt sich, vor allem durch die allmähliche Dynamisierung seiner Gesangsstimme. Zu Beginn steht der Narr ein wenig abseits des Geschehens, dann kämpft er gemeinsam mit Lukjan und Anjuta. Und am Ende der Oper, nachdem er sein Versprechen eingelöst hat, tritt Afanassi wieder „zur Seite“ und kommentiert ironisch das Geschehen, als ob er die Position der Autoren mit klugen, tiefgründigen und bissigen Umschreibungen zum Ausdruck bringen würde.

Dramatiker und Schriftsteller, Romanciers und Dichter mussten in Russland auf die äsopische Sprache zurückgreifen. W. W. Kapnist, I. A. Krylow und G. R. Derschawin balancierten in ihren subtilen und bedeutungsvollen Allegorien oft am Rande des Akzeptablen. Aber im Genre der russischen Oper waren die Autoren vom „Unglück wegen einer Kutsche“, Knjaschnin und Paschkewitsch, die ersten, die es wagten, „in einer amüsanten russischen Silbe... den Zaren mit einem Lächeln die Wahrheit zu sagen“ (Derschawin).

4.

Vor der Analyse von Paschkewitschs bestem Werk - der zweiten Auflage der Oper „St. Petersburger Gostiny Dwor“ - ist es notwendig, auf seine Musik für Opern und dramatische Aufführungen zu Libretti von Katharina II. einzugehen.

Es ist ziemlich bezeichnend, dass von den sechs musikdramatischen Stücken der Kaiserin – „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ (Fomin), „Gorebogatyr Kosometović“ (Martín y Soler), „Fewej“ (Paschkewitsch), „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ (Vančura), „Der Regierungsantritt Olegs“ (Sarti, Canobbio, Paschkewitsch), „Fedul und seine Kinder“ (Martín y Soler, Paschkewitsch) - in drei von ihnen begegnet uns der Name Wassili Alexejewitschs, und diese Opern waren erfolgreich. Katharina, trotz ihrer, wie sie selbst sagte, Unmusikalität, spürte wahrscheinlich, wie nützlich Paschkewitsch für sie war.

Man kann sich kaum unbequemere Libretti als die von Katharina II. vorstellen. Andererseits war es kaum möglich, einen Komponisten zu finden, der diese Libretti in größerem Maße „retten“ konnte als Paschkewitsch. Als Beispiel sei hier die Oper „Fewej“ genannt. Trotz der literarischen Amorphie des Werkes bemüht sich der Autor der Musik, zumindest dem musikalischen Teil des Stückes eine schlanke Form zu geben. Er vermeidet Monotonie und schafft sogar ein gewisses Gefühl der Verhältnismäßigkeit, indem er Arien und Chöre verschiedener Gattungen geschickt abwechselt.

Ein sehr interessanter Aspekt der musikalischen und dramaturgischen Entwicklung ist mit der regelmäßigen Wiederholung bestimmter melodischer Intonationen in „Fewej“ verbunden, und Paschkewitsch zeigt eine besondere Hingabe an die Melodien dreier russischer Volkslieder: „Unter dem Steinchen, unter dem weißen“, „Soll ich ans Flussufer gehen?“, „Wie auf der Mutter Newa“.

Die Intonationen des Tanzliedes „Unterm Steinchen“ werden im Hauptteil der Ouvertüre eingeführt; zum zweiten Mal erklingen sie im Finale des ersten Aktes (in Feweys Szene mit den Hofdamen bei den Worten „Höre, Freude“). Schließlich

verwendet der Schlusschor der Oper den Rhythmus desselben Tanzes („Spiel, o Herz, mit deinem Herzen zärtlich“). Somit erfüllt das Lied „Unterm Steinchen“ bis zu einem gewissen Grad die Funktion der Rahmung (Beispiel 5).

Mehrere andere Melodien gruppieren sich intonatorisch um das Lied „Soll ich ans Flussufer gehen?“. Dieses Thema ist in seiner „reinsten“ Form im Refrain von „alle Herrinnen und Fräuleins“ aus dem zweiten Akt zu hören (auf den Worten „Höher als alle und fröhlicher“). Melodien desselben Typs sind uns aber auch schon vorher begegnet, zum Beispiel in den ersten Takten des Hauptteils der Ouvertüre im Bass. Das Duett zwischen dem Zaren und der Zarin aus dem ersten Akt ähnelt auch dem Lied „Soll ich ans Flussufer gehen?“ (Beispiel 6).

Auch die Melodie des Stadtliedes „Wie auf der Mutter Newa“ taucht immer wieder auf, manchmal als exaktes Zitat (in Feweys Arie „Ich weiß nicht, wie ich es sagen soll“ aus dem ersten Akt), meist aber in abgewandelter Form. Die a-Moll-Episode aus der Ouvertüre und vielleicht sogar der lyrische Höhepunkt der Oper - Feweys Arie aus dem zweiten Akt, „Der Anblick von Mitleid und Tränen“ - basieren auf verschiedenen Versionen dieses Liedes. Manchmal verschmelzen seine Intonationen untrennbar mit denen anderer Volksweisen, z. B. „Wie ein Pfau im Hof spazieren geht“. Eine solche Intonationsverschmelzung ist charakteristisch für Feweys Arie „Wie du im Traum gesagt hast“ und das Duett der Hofdamen Mia und Nai „Oh du strahlender Mond“ (Beispiel 7).

So bilden die drei genannten Liedrefrains die Hauptthemen der Ouvertüre und halten die musikalische Struktur der gesamten Oper zusammen.

Ein weiterer bemerkenswerter musikalischer und dramaturgischer Kunstgriff ist die Gegenüberstellung von „russischer“ und „östlicher“ Musik, und diese Gegenüberstellung wird auf der Ebene ganzer Akte angewendet. Akt II ist „russisch“, Akt III ist „kalmückisch“.

Der II. Akt basiert auf russischen Liedern, Spielen und Tänzen. Im Mittelpunkt der Handlung steht Ledmers Lied, das in Form von Variationen über ein Thema geschrieben wurde, das dem Volkslied „In den Pfützen ging ich“ nahe kommt. Der Gesang wird von einem russischen Tanz begleitet.

Im III. Akt findet der Empfang der kalmückischen Botschafter und die Übergabe der Geschenke statt. Im Mittelpunkt der Handlung steht ein kalmückischer Chor, der in Form von Variationen geschrieben ist. Der Gesang wird von einem kalmückischen Tanz begleitet. Dies ist ein eindrucksvolles Beispiel für die bewusste Gegenüberstellung der Musik zweier Völker in zwei Akten.

Die Ähnlichkeit des Themas des „Kalmücken-Chores“ mit einer der Varianten des russischen Liedes „Über die tatarische Gefangenschaft“ fällt auf. Es könnte die Grundlage des Chors gewesen sein. Auf jeden Fall ist der „Kalmückenchor“ das erste Beispiel dafür, dass sich ein russischer Komponist orientalischen Musikthemen zuwendet.

In diesem Fall war Paschkewitsch mit einer undankbaren und scheinbar völlig aussichtslosen Aufgabe konfrontiert. Die Vertrautheit mit dem Text des Refrains ist bestenfalls verwirrend:

Die Kalmücken essen traditionell Kaimak,
Süljak und Turmak,
Rauchen Tabak,
Kochen Kumys.

Die Worte „Kaimak, Süljak, Turmak, Tabak, Kumys“ werden in allen acht Strophen wiederholt, wobei viele von ihnen völlig bedeutungslose „exotische“ Wortschöpfungen sind.

Der Komponist löste das Problem mit ungewöhnlichem Witz. Er legte die Musikakzente etwas anders als die Wortakzente, und in den Vokalpartien entstand ein leichter „kalmückischer“ Akzent, die Ungelenkheit des Textes wurde etwas betont. Natürlich handelt es sich weder um eine Satire noch um eine Parodie (der Text stammt von der Kaiserin selbst), sondern um ein verschmitztes Lächeln in Verbindung mit einer subtilen Poesie. Man kann sich die Figuren der Tänzerinnen und Tänzer in prächtigen kalmückischen Gewändern vorstellen, die zu den Klängen dieser außergewöhnlichen Musik anmutig den „Pas“ des französischen Balletts aufführen (die Ballettmeister waren der Italiener Canziani und der Franzose Le Pic).

Interessant sind einige andere Techniken, mit denen der Komponist den Effekt des „echten kalmückischen Gesangs“ erzielte. Zum Beispiel wird während der gesamten 28 Takte (!) nur eine einzige Tonika-Harmonie ohne Veränderung durchgehalten. Sie wird als leere „Dudelsack“-Quinte wiedergegeben, die von zwei Hörnern und Bratschen auf den leeren Saiten von G und D gespielt wird, wobei die Klangnähe zum „Osten“ durch die Riturnellen zweier hoher Oboen verstärkt wird (siehe: 107).

Ein anschauliches komisches Element ist kurios: ein junger kalmückischer Mann spricht ein kalmückisches Mädchen an, und sie antwortet ihm unerwartet im Bass (die Rolle ist einer tiefen Männerstimme zugewiesen).

Für den Höhepunkt des „russischen“ Aktes - Ledmers Lied - verwendet der Komponist die Form von Variationen über ein volkstümliches Thema. Dies ist das erste bekannte Beispiel für ein russisches Werk dieser Art, das ein sehr entfernter, aber dennoch direkter Vorläufer von Glinkas „Kamarinskaja“ ist.

Das Thema des Liedes wird zuerst vom Tenorsänger vorgetragen. Die ersten Geigen verdoppeln es in der Oktave, die zweiten Geigen haben eine melodisierte Figuration. Die Bässe und Fagotte spielen die Unterstimme (man könnte sogar sagen, keinen Bass, sondern eine typische Nebenstimme). In den folgenden Variationen erscheint das Thema des Liedes dem Sänger nicht in seiner reinen Form. Es findet im Orchester statt, während der Tenor die Melodie singt, die eine Nebenstimme ist. Die Zahl der unabhängigen Nebenstimmen im Orchester nimmt allmählich zu und erreicht sechs, um dann allmählich wieder abzunehmen. Das Thema wird nacheinander von Violinen, Flöten, Oboen, Fagotten und Klarinetten gespielt. Bemerkenswert ist die Verwendung von Flöten im Oktavabstand und die gleichzeitige Verwendung von Oboen und Klarinetten. Es ist auch bezeichnend, dass die Klangfarbe der Fagotte hier nicht als komische, sondern als lyrische und vielleicht sogar leicht melancholische Nuance behandelt wird (was die Prinzipien von Glinkas Behandlung der Klangfarbe dieses Instruments vorwegnimmt). Die 5. und 6. Variation sind eine Wiederholung des Themas und der 1. Variation in Klangfarbe und Struktur, während die 7. - die letzte Variation - synthetisch ist: sie vereint die Merkmale der 3., 4. und 5. Variation. Wie man sieht, wird hier die Form der eigentlichen Variationen mit der dreiteiligen Form kombiniert.

In seinem Buch „Glinkas „Kamarinskaja“ und ihre Traditionen in der russischen Musik“ nennt V. A. Zuckerman das Lied Ledmers „das interessanteste unter den uns bekannten Beispielen von Variationen in der vorglinkinischen Oper“ (241, 757).

Paschkewitschs Hochzeitschöre für „Der Regierungsantritt Olegs“ sollten ebenfalls als eine bemerkenswerte künstlerische Leistung angesehen werden.

Katharina II. konzipierte dieses Stück als „eine Nachahmung von Shakespeare, ohne die üblichen Festival-Regeln zu beachten“ (so der Untertitel auf dem Titel),

wobei die Handlung frei von Moskau nach Kiew und sogar nach Konstantinopel verlegt wurde. Rein dramatische Nummern wechselten sich mit Opernchören und Ballett ab; Bilder von Hochzeitszeremonien wurden durch Schlachten, olympische Spiele und echte Pferderennen ersetzt.

Die Musik wurde für die Komposition wie folgt aufgeteilt: Canobbio schrieb die Ouvertüre, den Marsch für Blechbläser allein und die Zwischenspiele für alle fünf Akte, Sarti übernahm die pompösen Chöre des letzten Aktes und zusätzlich das Melodram als Begleitung der griechischen Tragödie (ein Theater-im-Theater-Mittel); Paschkewitsch hatte die Hochzeitsszene aus dem III. Akt.

Die Aufführung war übermäßig üppig und eklektisch, und die „höchst maßgebliche“ Mitautorenschaft der drei Komponisten verstärkte ihren Eklektizismus. Canobbios Musik sollte nur als historisches Kuriosum erwähnt werden. Seine Zitate russischer Volkslieder wie „Was unterhalb der Stadt Saratow war“, „Hase, tanze“ und vor allem „Kamarinskaja“, neu interpretiert in der Gattung des Menuetts, können nur noch mit Humor betrachtet werden. Sartis Musik ist in ihrer Gesamtheit majestätisch und spektakulär, aber emotionslos. Ihre kalte Brillanz ruft eine Analogie zu Gonzagas Bühnenbildern für dieselbe Aufführung hervor.

Die Musik Paschkewitschs ist unvergleichlich kammermusikalischer und bescheidener. Aufgrund ihrer Lyrik, ihres aufrichtigen Ausdrucks und ihres subtilen Gespürs für die Stilistik volkstümlicher Riten ist sie die einzige, die die Aufführung überlebte und zu einer bestimmten Etappe in der Herausbildung einer spezifisch russischen Art von Musikdramaturgie wurde. Die drei Hochzeitschöre „bilden einen einzigen Zyklus, der auf dem Nebeneinander von Volksliedgattungen beruht: ausgedehnt, chorisch und tänzerisch“, schreibt J. W. Keldysch und bemerkt weiter, dass „die Chorsuite im ersten Akt von Dargomyschskis Rusalka ähnlich aufgebaut ist, obwohl sie vom Umfang her wesentlich größer ist als die obige Szene aus „Der Regierungsantritt Olegs““ (118, 311).

In dem Stück folgten alle drei Frauenchöre praktisch ohne Unterbrechung aufeinander (nur zwischen dem ersten und zweiten wurde eine kurze gesprochene Phrase des Bojaren Trijan eingefügt). Die Chöre sind klanglich und harmonisch einheitlich. Der erste Chor steht in d-Moll, der zweite in der gleichnamigen Dur-Tonart, und der Schlusschor ist in der Tonart ihrer gemeinsamen Dominante - A-Dur - geschrieben. Der erste Refrain endet nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominante, die ihn gleichzeitig mit dem zweiten und dem letzten Refrain verbindet.

Die Melodien der Chöre, die auf den Intonationen russischer Volkslieder basieren, sind sehr schön. Die vollständige Übereinstimmung der musikalischen Form jedes Chores mit seinem Genre ist bezeichnend.

Der erste Chor - im Geiste des russischen langen Liedes - schreitet in einem gemäßigten Tempo voran. Seine Form ist multifunktional: sie kann als freier dreistrophiger Refrain, als zweistimmiger ungeprobter Refrain mit einer genauen Wiederholung des ersten Teils vor dem Beginn des zweiten und als Couplet mit zwei Couplets und einer dritten Strophe mit leicht rezitativischem Charakter interpretiert werden (Beispiel 8 a, b).

Der zweite Chor, ein Rundgesang, ist in einer freien Vers-Rondo-Form mit Variationselementen geschrieben.

Auch hier ist die musikalische Form synthetisch, multifunktional. Wir finden in ihr Merkmale von Versen, Variationen und dreiteiligen Formen. Das Rondo-Prinzip ist jedoch vorherrschend, mit einem interessanten Muster - einer fortschreitenden Abnahme der Tonleiter des Refrains mit jedem folgenden Abschnitt, gleichzeitig mit einer Zunahme der Tonleiter der Episoden (Beispiel 9).

Der letzte Chor ist von der Form her am einfachsten - ein Couplet, obwohl er auch einige Variationselemente aufweist. Auch hier entspricht die Form dem Tanzgenre (Beispiel 10).

Bei der Komposition der Musik für die letzte Oper Katharinas II., „Fedul und seine Kinder“, arbeitete Paschkewitsch mit dem begabten spanischen Komponisten Martin y Soler zusammen. Hier wurden die Dienste von zwei Meistern in Anspruch genommen, weil einer nicht rechtzeitig fertig geworden wäre, während die Partitur innerhalb von zwei Wochen geliefert werden sollte.

Die Ouvertüre und der erste Chor, komponiert von Paschkewitsch, erwiesen sich als die besten Nummern der Oper. Die Ouvertüre, die von russischen Tanzrhythmen durchdrungen ist, besticht durch ihren leichten, verschmitzten Humor und ihre sympathischen, von der Volksmusik inspirierten Themen. Eine interessante und bedeutende Tendenz in der Orchestrierung macht auf sich aufmerksam - der Wunsch, die Technik der subvokalen Polyphonie anzuwenden. So wickeln sich zum Beispiel schon in den ersten Takten die Flöten wie eine Schnur um die Hauptmelodie, die eine Oktave von den Violinen entfernt verläuft (Beispiel 11).

Im Chor „Mädchen springen“ (über das Thema des Liedes „Weißgesicht, Rundgesicht“) verzichtet Paschkewitsch bewusst auf die Variation des Themas im Orchester, um die Choralvariation selbst stärker zu betonen.

In anderen Nummern von „Fedul“ (Nr. 5, 7 und 8) bemühte sich Paschkewitsch vor allem darum, in der Musik echte und lebendige Gesprächsintonationen wiederzugeben. In einigen Fällen ist ihm dies auch gelungen, so z. B. bei den Worten „Ah, wie unser Fedul seine Lippen schmollte“ (Nr. 5). An anderer Stelle schreibt der Komponist sogar eine spezielle Anweisung in Klammern: „Die Worte „Eh“ und „Ah“ sollen nicht gesungen, sondern nach der Musik ausgesprochen werden, wobei die Karikatur dieses Wortes erhalten bleibt“. Doch trotz der Fülle an intonatorischen Erkenntnissen können all diese Studien leider nur von historischem Interesse sein, denn der Text selbst ist selten lächerlich.

Infolge der Arbeit des Komponisten an „Fewej“, „Oleg“ und „Fedul“ wurde die russische Musik um Ouvertüren des Volksgenres, einen Hochzeitschor-Zyklus und mehrere hervorragende Chöre bereichert. Die Rolle rein musikalischer Faktoren in der Operndramaturgie nahm zu, und man fand eine ganze Reihe künstlerisch überzeugender Methoden zur Bearbeitung von Volksliedern, insbesondere Chor- und Orchestervariationen, Harmonisierung und subvokale Polyphonie. Zwar unter schöpferisch ungünstigen Umständen, aber objektiv betrachtet hatte Paschkewitsch Anfang der 90er Jahre den Höhepunkt seines kompositorischen Könnens erreicht und war bereit, ein Werk zu schaffen, das zum Abschluss seines Oeuvres wurde.

5.

Die Oper von W. A. Paschkewitsch nach einem Text von M. A. Matinski trug zwei Titel: „Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt“ und „St. Petersburger Gostiny Dwor“.

Diese beiden Titel, die sich gleichzeitig ergänzen und kontrastieren, konzentrieren die beiden wichtigsten dramaturgischen Ideen eines bemerkenswerten Werks mit einer sehr einfachen Handlung.

Der reiche und gierige Kaufmann Skwalygin arbeitet mit dem Verlobten seiner Tochter, dem skrupellosen Schreiber Krjutschkodei, zusammen. Gemeinsam versuchen sie, Menschen verschiedener Klassen - vom armen Mann bis zur adligen Dame - zu betrügen, zu täuschen oder zu erpressen. Eine solche dramaturgische Gestaltung ermöglichte es, dem Publikum eine ganze Galerie bunter Charaktere vorzustellen und, wie so oft, Fragen aufzuwerfen, die weit über die einfache Handlung hinausgehen.

Die Bedeutung von „Gostiny Dwor“ für die Geschichte der russischen Literatur, des Dramas und der Musik ist sehr groß. Die Forscher nähern sich der Untersuchung dieses Werks von verschiedenen Standpunkten aus. Literaturwissenschaftler analysieren die Besonderheiten des Textes und ziehen Analogien zwischen Matinski und Ostrowski (Bibliographie siehe: 26). Volkskundlerische Musiker bemerken die Szene eines Volksrituals, das zum ersten Mal vollständig in das Genre der Oper eingeführt wird; sie vergleichen die Themen der Lieder des zweiten Akts mit den authentischen Volksmelodien jener Zeit (siehe: 33).

Es besteht kein Zweifel an der tiefen Verwandtschaft von „Gostiny Dwor“ mit anderen russischen Opern der damaligen Zeit. Aber es wäre falsch, die äußerst wichtigen Merkmale zu ignorieren, die „Gostiny Dwor“ aus dem Kreis der für diese Gattung typischen Werke herausheben.

Matinski-Paschkewitschs Werk gehört zweifellos zu den innovativsten; vieles wurde in ihm zum ersten Mal gemacht: zum ersten Mal wurde das Leben russischer Kaufleute auf der Bühne reflektiert, die Theaterkunst entdeckte „einen neuen sozialen Kontinent“, ein Bild eines Volksritus wurde in die Oper eingeführt; der Entwicklung der Handlung wird fast keine Bedeutung beigemessen: die Oper „ist eine Sammlung von Szenen, Bildern des Kaufmannslebens“ (106, 293-294).

Mehr als zwanzig Personen (den Chor nicht mitgerechnet) wirken in dieser komischen Oper mit, und die Gesangsensembles dominieren die musikalischen Nummern der Oper (von den 27 Nummern von „Gostiny Dwor“ gibt es 12 Ensembles, 8 Chöre und 7 Arien).

Der Librettist und der Komponist weichen kühn vom Kanon der klassizistischen Dramaturgie ab. Von Exposition, Kulmination, Expositions- und Entwicklungsabschnitten kann man hier nur mit großer Übertreibung sprechen. Es ist kein Zufall, dass die Autoren bei der Vorbereitung der zweiten Fassung der Oper (1792) die ersten und letzten Akte ohne Beeinträchtigung des Inhalts vertauscht haben.¹⁰

¹⁰ Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Musik der ersten und der zweiten Ausgabe sowie nach dem Autor der Musik von „Gostiny Dwor“ wurde in einer Reihe von Studien behandelt (siehe: 177; 118, 315-324; 133; 131).

Eine solche Umstellung wäre in keiner der komischen Opern des 18. Jahrhunderts undenkbar gewesen.

Es ist auch notwendig, das wichtigste Merkmal der Dramaturgie von „Gostiny Dwor“ hervorzuheben, das sie von allen russischen und westeuropäischen Opern des 18. Jahrhunderts unterscheidet: Die Oper ist völlig frei von Liebesintrigen.

Die Oper hat eine schlanke Form. Die Autoren haben viele traditionelle Methoden der Dramaturgie aufgegeben, aber neue Prinzipien für die Organisation der Handlung gefunden, die in einigen Fällen die Entdeckungen des folgenden Jahrhunderts vorwegnehmen. Ein reicher Kaufmann, ein armer Kaufmann, ein Schreiber, eine adlige Frau, eine arme Witwe und ein Offizier - jede der Figuren zeichnet sich durch ihre eigenen Wendungen und ihr eigenes Vokabular aus. Die künstlerische Gegenüberstellung verschiedener sozialer Gruppen wird zum Dreh- und Angelpunkt, auf dem die Form sowohl der poetischen Musiknummern als auch der Prosadialoge, jedes Aktes und der Oper als Ganzes beruhen.

„Gostiny Dwor“ ist ein Triptychon: der zentrale Akt der Oper ist eine Szene eines Volksrituals, die Akte I und III sind Bilder aus dem Alltagsleben der Kaufleute. Die Struktur der Akte I und III ruft eine Assoziation mit der musikalischen Form des Rondos hervor, wobei die Nummern, die den Protagonisten, den Kaufmann Skwalygin, betreffen, die Funktion eines semantischen und figurativen Refrains zu erfüllen scheinen; die anderen Nummern - die Geschichte eines Bauern, die Bitte der Witwe, das Feilschen der Kaufleute mit den Kundinnen - können in gewisser Weise mit Episoden gleichgesetzt werden.

Die Entwicklung des II. Akts steht in völligem Einklang mit der Dramaturgie eines echten Volksrituals, aber auch hier wird ein Element des satirischen Kontrasts eingeführt; die Autoren kontrastieren die Schönheit und Erhabenheit der Volkslieder mit der Grobheit und Vulgarität der Kaufmannssitten.

Die eigentümliche Dramaturgie der Oper stellte besondere Anforderungen an den Komponisten. Er musste sich als feiner Bearbeiter von Volksliedern und zugleich als Meister der satirischen musikalischen Darstellung erweisen. Er musste eine solche klangliche und gattungsmäßige Lösung für die Nummern finden, dass die Oper rein musikalisch gesehen schlank wirken würde.

Der Komponist verwendete Techniken, die wir heute als tonale Bogenverbindungen bezeichnen. Die erste und die letzte Nummer der Oper sind in C-Dur geschrieben. Die zweite und vorletzte Nummer stehen in G-Dur. Zu Beginn jedes der drei Akte ist es interessant, die Reihenfolge der drei Tonarten zu beachten: G-Dur, g-Moll, B-Dur. Akt II beginnt in g-Moll und endet in C-Dur. Der dritte Akt beginnt ebenfalls in G-Dur und endet in C-Dur. Die letzten drei Nummern der Oper (25, 26, 27) sind in den Tonarten Doppeldominante, Dominante und Tonika in C-Dur (D - G - C) geschrieben, das heißt, sie bilden eine Schlusskadenz.

Auffallend ist die Dominanz von zwei Tonarten - C- und G-Dur. Dies ist nicht zufällig, denn G-Dur ist die Haupttonart der Hauptfigur Skwalygin (Nr. 2, 8, 19, 26). C-Dur (oder c-Moll) ist in den drei Nummern zu hören, in denen Skwalygins Frau Solomonida singt (Nr. 1, 17, 18).

Die dritte der Hauptfiguren, der Schreiber Krjutschkodei, wird vor allem mit den Tonarten d-Moll und D-Dur in Verbindung gebracht (Nr. 5, 6, 25). Zur Charakterisierung der Kundinnen Krepyschkina und Schtschepetkowa verwendet Paschkewitsch Es-Dur (Nr. 9, 21). Die „Unterdrückung“ der armen Kaufleute Perebojew, Protorgujew, Smekalin und Rasschiwin sowie des betrogenen Muschiks wird durch die „düstere“ Tonalität in g-Moll unterstrichen.

In „Gostiny Dwor“, wie auch in den ersten beiden Opern von Paschkewitsch, wird die Wahl der Tonarten durch eine Reihe von Faktoren bestimmt, sowohl ästhetischer als auch technischer Art. So lässt sich Skwalygins „Anhänglichkeit“ an G-Dur höchstwahrscheinlich einfach dadurch erklären, dass diese Tonart für einen

bestimmten Sänger, auf den Paschkewitsch bei der Komposition der Musik hoffte, tessitural günstig ist. Im Gegenteil, die Tonart Es-Dur wird vom Komponisten absichtlich als tessiturmäßig unbequem (zu hoch) gewählt, um den Eindruck der Spannung des Streits zwischen den Verkäuferinnen und den Kaufleuten zu verstärken. In vielen anderen Fällen zeugt die Wahl der Tonalität von bestimmten künstlerischen und theoretischen Auffassungen des Komponisten. Direkt und indirekt, durch Ästhetik und Technik, hat die Theaterdramaturgie die Musikdramaturgie beeinflusst, oder genauer gesagt, die erste hat die zweite hervorgebracht, und (auch wenn Paschkewitsch nicht daran gedacht haben mag) können wir deutlich spüren, dass die Rondo-Struktur der Akte I und III sowie die dreiteilige Form der gesamten Oper durch tonale Pläne betont werden (G - der Refrain; C - die „rahmende“ Tonalität; die anderen Tonalitäten sind episodisch).

Mehr als für jeden anderen russischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts war für Paschkewitsch die Form einer musikalischen Nummer in erster Linie ein Mittel, um die Ausdruckskraft des Textes zu verstärken. Die Wahl der einen oder anderen Form hing in der Regel von bestimmten Gründen ab, d. h. von den Besonderheiten des Textes oder der Theaterdramaturgie. Daher ist es in „Gostiny Dwor“ nicht schwer, die individuellen Techniken des Komponisten bei der „Anpassung“ der musikalischen Form an verschiedene Arten von poetischen Texten oder an unterschiedliche dramaturgische Situationen zu erkennen.

Bekanntlich war die dreiteilige Reprisesform eine der häufigsten Formen in Arien des 18. Jahrhunderts. Weder bei Haydn noch bei Mozart war sie nicht weit verbreitet. Die häufige Verwendung der dreiteiligen Reprisesform ist auch in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts zu beobachten.

Es ist in diesem Zusammenhang recht aufschlussreich, dass Paschkewitsch die klassische dreiteilige Form nur sehr selten verwendet, nämlich nur dann, wenn sie durch den Inhalt oder die Form des Gedichts selbst vorgegeben ist. In „Gostiny Dwor“ erfüllen die in dreiteiliger Form geschriebenen Musiknummern ausnahmslos die Funktion der Hemmung der Handlung. Es handelt sich um die Finals der Akte II und III (Nr. 18 und 27) sowie um das Sextett „Ehrenwerte Herren“, das in der ersten Fassung der Oper das Finale des I. Aktes bildete.

Paschkewitsch verwendet die zweistimmige und die altsonatige Form am häufigsten (Ouvvertüre Nr. 3, 4, 5, 8, 22, 24), wobei er sie als Varianten derselben Struktur behandelt; manchmal sind die Seitenthemen so untergeordnet, dass es schwierig ist, festzustellen, ob es sich bereits um eine altsonatige Form oder noch um eine zweistimmige Form handelt.

Paschkewitschs Vorliebe für Formen dieses Typs ist verständlich und berechtigt. Das Verfahren der Sonatenbildung, das insbesondere auf der Grundlage zweistimmiger Formen mit charakteristischen Tonika-Dominanz-Verhältnissen entsteht, ist eines der markantesten stilistischen Merkmale der frühklassizistischen Epoche. Paschkewitsch, der älteste Komponist der russischen Operschule, lernte diese Prinzipien unter dem Einfluss der ihm bekannten Beispiele der Opern- und Instrumentalmusik (insbesondere der Tanzmusik) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und wandte sie in seinem Opernwerk weitgehend an, geleitet von seinem natürlichen Instinkt als Komponist-Dramatiker.

Paschkewitsch musste auch mit den Eigenheiten des Stils des Librettisten rechnen - dem Lakonismus und dem starken Zusammenhalt seiner satirischen Gedichte. Der Komponist konnte und wollte ein ganzheitliches Gedicht, das auch durch Querreime fest zusammengehalten wurde, nicht künstlich auseinanderreißen. Die Texte der „Gostiny Dwor“-Arien lassen sich nicht immer in Strophen zerlegen. Unter diesen

Umständen wäre die traditionelle Wiederholung der ersten Zeilen (da capo) am Ende einer Arie sinnlos und unkünstlerisch, da sie die Logik des Verses zerstören würde. Gleichzeitig ist der Text einer Arie zu kurz, um mit einer einzigen Passage eine Form der Durcharbeitung zu schaffen. Durch die Verwendung der zweistimmigen oder abgeleiteten Form der alten Sonate zwingt Paschkewitsch das Publikum, den Text zweimal zu hören, wobei seine Integrität gewahrt bleibt und er seinem Prinzip der Aufmerksamkeit für das Wort treu bleibt. Wir haben hier die Texte von zwei Arien Krjutschkodeis vor uns - in d-Moll (Nr. 5) und B-Dur (Nr. 24). Beide Gedichte sind äußerst prägnant. Der Text wird zweimal vollständig vorgetragen, und in der ersten Arie ergibt sich eine sehr interessante Form, die sowohl Merkmale einer Strophe als auch einer dreistimmigen Form aufweist. Die Grundlage ist hier jedoch immer noch die zweistimmige Form (der zweite Abschnitt beginnt in der parallelen Dur-Tonalität). In der zweiten Arie Krjutschkodeis (Nr. 24) ist die Form streng zweistimmig.

Paschkewitschs zweiteilige Formen sind mit dem klaren Wunsch verbunden, die Grenzen der Abschnitte zu verwischen und eine größtmögliche Dynamik zu erreichen. In diesem Sinne sind sie in ihrer dramaturgischen Funktion den dreiteiligen Formen direkt entgegengesetzt.

Wenn es der Text und die Handlung erfordern, „mischt“ Paschkewitsch verschiedene Formen oder greift auf Formen zurück, die in ihrer Struktur völlig frei, aber logisch begründet sind. So zum Beispiel in den Szenen von Skwalygins Streit mit Schuldner und Gläubigern (Nr. 19 und 20). Diese dynamischen Szenen-Dialoge (genauer gesagt: echte Kämpfe zwischen Schauspielern) ähneln musikalisch dem Wechsel eines Paares von Periodizitäten, gefolgt von einem „Schluss“ (a b, a b, c). Die musikalische Form der Szene des Anlockens reicher weiblicher Kunden durch rivalisierende Kaufleute (Nr. 21) ist in etwa nach demselben Prinzip aufgebaut.

Die häufige Verwendung polyphoner Techniken ist ein weiteres Merkmal, das Paschkewitsch von den russischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Er beherrscht souverän die Methode des Komponierens von kontrapunktischen Sätzen mit unterschiedlichen Themen, doppelten Kontrapunkten und sogar vierstimmigen Kanons. Obwohl diese Techniken rein polyphon betrachtet etwas eintönig sind, werden sie immer an der richtigen Stelle eingesetzt. Von allen polyphonen Entwicklungsmitteln ist der endlose Kanon vielleicht das interessanteste. Wir finden ihn in einer Vielzahl von Situationen, am häufigsten jedoch zur Darstellung eines Arguments (z. B. in Nr. 4 und 21).

Paschkewitschs unerschütterlicher Wunsch nach ultimativer Konkretheit, ja Visualität des musikalischen Bildes, seine Suche nach musikalischen Ausdrucksmitteln, die den literarischen und theatralischen adäquat sind - all das manifestiert sich in „Gostiny Dwor“ auf den unterschiedlichsten Ebenen: von der musikalischen Dramaturgie der Nahaufnahme bis zu den kleinsten Elementen der musikalischen Sprache. Die Melodie von „Gostiny Dwor“ ist da keine Ausnahme.

Betrachten wir die Art und Weise, in der der Komponist seine motivische Arbeit am Beispiel der Melodie der Arie des Muschiks (Nr. 23) durchführt. In den ersten beiden Takten der instrumentalen Einleitung ist die Hauptintonation eine Quart, und in den nächsten beiden Takten wird sie zu einer Quinte „gedehnt“ (genau wie in der Arie der Ljubima aus der Oper „Der Geizige“; siehe Beispiel 1). Dann erklingt eine Sekund höher eine neue Intonation, die zweimal wiederholt wird, gefolgt von einem Rückgang, und die Periode endet mit einer Kadenz (Beispiel 12).

Die erneute (16-malige) Wiederholung derselben Intonation klingt sowohl mitleidig als auch eindringlich - der Mann versucht vergeblich, seinen Standpunkt zu beweisen. Es genügt, nur eine Melodie zu hören (auch ohne Begleitung), und schon kann man

sich das Bild dieser Figur vorstellen - ein Mann, der eingeschränkt ist, behindert, Angst vor allem in der Welt hat und sich dennoch über offensichtliche Ungerechtigkeit empört.

Im Mittelteil der Arie begegnet uns eine für Paschkewitsch sehr charakteristische Technik. Bei den Worten des Mannes: „Er wankte so“, geben uns die scharfen Hebungen und Senkungen der Melodie, zusammen mit den beiden sich abwechselnden Harmonien, sofort eine kleine visuelle Veranschaulichung, wie genau Krjutschkodei „wankte“.

Und nach den Worten „Ich rief ein Dutzend Mal „heij““ wiederholt der Mann tatsächlich mehrmals das Wort „heij“, obwohl diese Wiederholungen in den Ausgaben des Operntextes nicht vermerkt sind. Höchstwahrscheinlich ist dies eine Erfindung des Komponisten. Es ist bekannt, dass Paschkewitsch oft zu solchen Wiederholungen der wichtigsten und aussagekräftigsten Worte griff, zum Beispiel in der letzten Arie von Skryagin: „Sei ewig von mir verflucht, verflucht...“. Natürlich ist die Wiederholung von Wörtern in Arien eine Technik, die in allen Opernschulen dieser Epoche üblich ist. Aber Paschkewitsch wiederholt vor allem Wörter und Ausdrücke, die in ihrer Bedeutung wichtig oder in ihrer Anschaulichkeit treffend sind, und lässt in „Gostiny Dwor“ kein einziges Beispiel aus, in dem die künstlerische Wirkung des Textes durch ein bildhaftes Moment verstärkt werden kann.

Um solche Bildkomplexe zu schaffen, kombiniert Paschkewitsch in der Regel alle Komponenten der musikalischen Sprache, wobei eine von ihnen deutlich hervorgehoben wird und in den Vordergrund tritt. Manchmal ist es die Instrumentierung (die Klagen der armen Witwe werden allein vom Klang der Bläsergruppe begleitet; Nr. 7). In anderen Fällen ist es der Rhythmus (z. B. die Kurzschrift der Kaufleute in der Verhandlungsszene; Nr. 21) oder eine mehrstimmige Technik - ein endloser Kanon (Nr. 4, Skwalygins Streit mit Chwalimow).

Typisch für Paschkewitsch sind die direkten Gegenüberstellungen von Dur und Moll desselben Namens. Im Dur-Duett zwischen Chwalimow und Skwalygin (Nr. 4) werden die Worte „Du ekelst mich an“ von einer Moll-Harmonie begleitet. Im Trio Nr. 19 stehen die Forderungen Skwalygins nach Rückzahlung seiner Schulden in G-Dur, während die gedemütigten Bitten der Kaufleute in g-Moll stehen. Und auch in der nächsten Nummer (20) wird der Wechsel zwischen den Äußerungen Skwalygins und denen der beiden anderen Kaufleute von einem ähnlichen Wechsel zwischen Dur und Moll begleitet. Auch hier entsprechen die eindringlichen Erpressungen Skwalygins harmonisch dem Dur und die Antworten der Kaufleute auf ihn dem Moll. Beispiele für solch reichhaltige semantisch-harmonische Gegenüberstellungen (die vollständig von der Dramaturgie bestimmt werden) sind in russischen Opern des 18. Jahrhunderts selten.

In „Gostiny Dwor“ greift Paschkewitsch häufig zu den Techniken der satirischen musikalischen Übertreibung und der musikalischen Parodie. So wird zum Beispiel die Szene von Skwalygins Auseinandersetzung mit Krepyschkina und Schtschepetkowa (Nr. 9) als Karikatur wahrgenommen, da plötzlich Trompeten, Hörner und sogar Pauken ins Orchester eintreten, um die „Empörung“ der weiblichen Kunden zu unterstreichen. Die übertriebene Mechanik der Bewegung zeichnet das Bild von Krjutschkodei (Nr. 5), und die betrunkene Solomonida, die das Thema in einem Quartett betrunkenener Kaufleute singt, intoniert die Worte eines Volksliedes auf die ausdrucksvollste Weise: „Ich bin nicht betrunken, meine Lieben, von Bier und Wein“.

Paschkewitschs Arbeit an der Bearbeitung von Volksliedern für den zweiten Akt von „Gostiny Dwor“ unterschied sich grundlegend von den Prinzipien seiner Komposition von Arien und Ensembles für die beiden äußeren Akte der gleichen Oper.

In einem Fall (I. und III. Akt) musste der Komponist satirische und sehr konkrete musikalische Bilder schaffen. Er war frei in der Wahl des Genres, der Art der Melodie, der Form der Nummer usw.

In einem anderen Fall (Chöre des II. Aktes) waren sogar die musikalischen Bilder selbst - ideal und extrem verallgemeinert - durch die Struktur der rituellen Volkslieder vorgegeben. Die Melodien der Refrains sind, wie E. A. Bokschtschanina zutreffend feststellt, wirklich volkstümlich (34, 198). Offensichtlich hat der Komponist die Melodien der Lieder, ihre Form, ihr Tempo, ihren Umfang und ihre Harmonie unverändert gelassen. Alle Refrains des zweiten Aktes sind in einfacher Strophenform geschrieben, und sechs der sieben Refrains stehen im 2/4-Takt. Die Meisterschaft des Komponisten zeigte sich hier nur in zwei Bereichen - Harmonisierung und Orchestrierung.

Bekanntlich ging die Arbeit des Komponisten an der Musik von „Fewej“, „Der Regierungsantritt Olegs“ und „Fedul und seine Kinder“ der zweiten Revision von „Gostiny Dwor“ voraus. Es ist daher ganz natürlich, dass die Art der Harmonisierung und der Orchesterstil in den Chören des zweiten Aktes von „Gostiny Dwor“ den Volksszenen der Opern der späten 80er Jahre sehr ähnlich sind.

Im schnellen A-Dur-Refrain (Nr. 13) ist es interessant, die fast vollständige Identität der Orchesterstruktur mit der 3. Variation von Ledmers Lied aus der Oper „Fewej“ festzustellen. Sowohl hier als auch dort scheinen die Bläser auf einer Note das Pizzicato der Streicher zu imitieren.

Paschkewitsch verwendet auch Techniken der raffinierten Orchesterstruktur mit gleichzeitigem Satz von Trios für Violinen, Quartetten für Flöten und Duos für Klarinetten; in dieser Hinsicht ist es lehrreich, den Chor Nr. 14 von „Gostiny Dwor“ mit dem Duett von Anjuta und Lukjan (Nr. 11) aus „Unglück wegen einer Kutsche“ zu vergleichen.

Der Refrain „Oh, wie wird sie im Terem sprechen“ (Nr. 16) ähnelt auffallend dem zweiten Refrain von Paschkewitsch aus „Der Regierungsantritt Olegs“. Die Art der Melodie, die Intonation, der Rhythmus, die Struktur (sechs Takte), das Tempo (Presto), der Takt (3/8) und schließlich das Wesen der Musik sind in diesen Chören ähnlich. Es ist nicht verwunderlich, dass die orchestrale Entwicklung in diesen Chören ähnlich konzipiert ist: die Bläser setzen nicht sofort ein, sondern treten etwas zurück, um die Melodie nach dem Vorbild der Volkssänger allmählich „aufzugreifen“. Außerdem wird in jeder zweiten Strophe des Chors „Oh, wie wird sie im Terem sprechen“ die Begleitung leicht variiert - eine Technik, die wir aus anderen Paschkewitsch-Opern kennen.

In den Chören von „Gostiny Dwor“ und „Der Regierungsantritt Olegs“ kann man ganz ähnliche Prinzipien der Harmonisierung russischer Volksliedmelodien feststellen. Hier und da kommt dem Orgelpunkt große Bedeutung zu. Außerdem vermeidet Paschkewitsch bei der Harmonisierung solcher Melodien eindeutig klare klassische Modulationen und begnügt sich lieber mit sanften, nicht zu eindeutigen Abweichungen.

Die Prinzipien der Dramaturgie der Oper „Gostiny Dwor“ sind für das 18. Jahrhundert sowohl gewöhnlich als auch ungewöhnlich. Das Ganze wird in aller Ruhe aus kleinen Details gebildet. Die Intonationsentwicklung, die Wechselwirkung zwischen Musik und Text, harmonische, polyphone und klangliche Gegenüberstellungen tragen dazu bei, künstlerische Bilder zu enthüllen. Gattungsvergleiche, schon in größerem Maßstab, helfen, Ideen zu erkennen. Es ist jedoch sehr wichtig zu betonen, dass der Prozess der Vergrößerung der Elemente

der musikalischen Struktur (einerseits) und der Idee (andererseits) in „Gostiny Dwor“ weitgehend außerhalb der Fabel, außerhalb der Handlung stattfindet.

Es gibt nicht nur einen Konflikt in der Oper, sondern viele, aber jeder von ihnen wird für sich genommen als unbedeutend und strukturell geschlossen im Rahmen eines einzigen Phänomens hervorgehoben. So gerät z.B. der reiche Kaufmann Skwalygin in Konflikt mit armen Kaufleuten; er erpresst von seinem Schuldner Rasschiwin zehn Arschin Taft und von Protorgujew ein Stück Kattun. Bereits in dieser Szene (Nr. 19) finden wir eine Mikroexposition, eine Handlung (eine Drohung), eine Entwicklung, einen Höhepunkt und eine Auflösung (die Schuldner wurden vorübergehend freigekauft).

Dann erpresst Skwalygin seinen Mieter Smekalow („Du musst mir von nun an den doppelten Preis für die Wohnung zahlen“) und den Ladenbesitzer Perebojew („Gib mir einen Zuschlag für den Laden“) und zwingt sie, ihm Taft und Kattun zum Höchstpreis abzukaufen. Auch hier (Nr. 20) finden wir Mikroexposition, Handlung, Entwicklung, Höhepunkt und Auflösung, wobei alle Momente von Aktion und Gegenaktion durch die Musik ausgedrückt werden (Klangschema, Struktur, Polyphonie, Orchestrierung usw.). Aber auch die armen Kaufleute selbst befinden sich im Krieg miteinander - sie sind Konkurrenten (Nr. 21).

Die „armen“ Händler versuchen, ihre Kundinnen zu täuschen, indem sie russische Schals als „Turiner“ Schals ausgeben, aber die Damen entdecken die Täuschung und es kommt zu einem weiteren Konflikt (Nr. 22). Die Herrinnen streiten sich ihrerseits über die unbedeutendsten Dinge: Schtschepetkowa macht sich über alte russische Bräuche und Omen lustig, während Krepyschkina bis zum Äußersten abergläubisch ist.

Solomonida, Skwalygins Frau, eine Närrin, bestiehlt ihren Mann, beschimpft ihn und trinkt heimlich von ihm. Die hässliche und törichte Braut Chawronja hasst ihren Verlobten Krjutschkodei („Ich wünschte, er hätte einen heißen Stein zwischen den Zähnen!“), und Krjutschkodei schenkt ihr bei der Verlobung spöttisch einen leeren Becher. Etwas früher, als sie auf den Bräutigam wartete, hatte Chawronja einen Streit mit ihrer Mutter Salomonida.

Oder Skwalygin sagt zum Beispiel über seine tote Schwester: „Die alte Teufelin ist kalt geworden“, und sein Neffe Chwalimow, der gerade seine Mutter verloren hat, beschimpft seinen Onkel mit Schimpfworten.

Der „Registrator im Ruhestand“ Krjutschkodei beraubt einen ungebildeten Bauern (Nr. 23), und Skwalygin wirft eine Witwe und ihre Waisenkinder auf die Straße, ohne ihnen Schuhe zu geben (Nr. 7). In all diesen Szenen finden wir eine Mikroexposition, eine Handlung und alle nachfolgenden dramaturgischen Stufen.

Skwalygin und Krjutschkodei, die sich zusammengetan haben, geraten in Konflikt mit dem Gläubiger Primakow, der Kreditgeberin Schtschepetkowa sowie mit Krepyschkina, die ihre Hypothek tilgen will. Gleichzeitig hassen und fürchten sich Krjutschkodei und Skwalygin insgeheim; in einer schweren Stunde verleugnet der Schwiegervater seinen Schwiegersohn, und der Schwiegersohn ist bestrebt, seinen Schwiegervater so weit wie möglich zu verleumdern. Schließlich erfahren wir von Krjutschkodei, dass die älteren Schreiber mit den jüngeren in Konflikt geraten sind.

In der Oper finden keine wirklich ernstesten Ereignisse statt. Aber das Publikum, das die Entwicklung der Handlung verfolgt, beginnt allmählich zu begreifen, dass jeder in einem konfliktreichen Verhältnis zu jedem anderen steht. Deshalb ist für jeden die ganze Welt feindlich: für Krepyschkina ist sie zu „neumodisch“, für Schtschepetkowa ist sie zu „altmodisch“. Für Chwalimow gibt es wenig Gerechtigkeit in der Welt, während Krjutschkodei sich im Gegenteil über deren Übermaß beklagt: „Ach! Was ist denn jetzt schon wieder los? Man sagt dir nicht, dass du dich bestechen lassen

sollst...“ (№ 5). Auch Skwalygin ist entrüstet: „So sieht die Welt von heute aus!“ (Nr. 8).

Die Auseinandersetzungen zwischen den „Helden“ der Oper werden von den Zuschauern und Zuhörern allmählich als Zusammenstöße von Weltanschauungen wahrgenommen. Aber auf dieser Ebene sind die Widersprüche im Leben noch schärfer definiert. Chwalimow will nach den Gesetzen der abstrakten „Güte“ leben, der vom Gouverneur in die Provinz berufene Offizier Prjamikow fordert „Gerechtigkeit auf militärische Weise“, wie ein Soldat, und Skwalygin erkennt nur „das Gesetz des Handels“ an. „Diese Einfaltspinsel verstehen das Wesen des Handels nicht“, erklärt er.

Auf eine andere Art und Weise manifestiert sich der konfliktreiche Beginn der Oper als das Phänomen der allgemeinen Heuchelei der Figuren. Skwalygin, der alle hasst und von allen gehasst wird, hat dennoch Angst, die Sitten zu ändern: er lädt alle seine Feinde als Gäste ein (Nr. 25), gibt vor, sie mit Gastfreundschaft und Großzügigkeit zu empfangen („Schneidet die Fäden ab!“ befiehlt er seiner Frau in seiner Arie), während die Gäste vorgeben, sich von ganzem Herzen zu amüsieren (Nr. 17, 18).

Auf der höchsten Wahrnehmungsebene schließlich, wenn man das gesamte Werk ganzheitlich betrachtet, nimmt der Konflikt die Form eines ästhetischen Paradoxons an: es entsteht der Eindruck einer paradoxen Verschmelzung von Schönheit und Hässlichkeit in denselben Phänomenen. Die abscheuliche Verlobungsszene zwischen der hässlichen und hasserfüllten Chawronja und Krjutschkodei wird durch die Kraft der Musik in einen schönen, hypnotisierenden Ritus verwandelt. Ekelhaftes Gezänk zwischen allen und jedem wird durch das Wunder der Kunst in bunte Genrebilder verwandelt. Das Unmittelbare wird verbunden. So stellen die alten holländischen Meister auf ihren Leinwänden einen Fleischkadaver oder einen blutigen Kampf mit allen Details dar und lassen uns ihre Meisterwerke bestaunen.

Wozu ist das gut? Um unsere Moral zu reformieren? „Sumarokow war unser Verfolger, aber er konnte uns nicht bessern!“ - schreit Krjutschkodei in den Zuschauerraum. – „Wir predigen nicht und in die Komödie gehen wir nur zum Lachen.“

Auch wenn die Autoren der Oper nicht unbedingt hoffen, die Moral durch das Theater zu korrigieren, so bleiben sie doch den ethischen Grundsätzen des Klassizismus treu. Sie prangern das Böse an und streben danach, dass die Wahrheit triumphiert (wenn nicht im Leben, so doch zumindest auf der Theaterbühne).

Regiere, heilige Wahrheit,
Regiere in unseren Zeiten.
Alle preisen dich,
Die erdgeborenen Völker, —

verkündet der Schlusschor der Oper.

Das russische Publikum des 18. Jahrhunderts nannte die Oper von Matinski und Paschkewitsch hartnäckig „Gostiny Dwor“, denn wo sonst als im „Gostiny Dwor“ konzentriert sich alles, was in der Welt geschieht. Aber die Autoren der Oper hielten ebenso hartnäckig an einem anderen Namen fest: „Wie du lebst, so wirst du eingeschätzt“. Damit forderten sie das Publikum weiterhin auf: wir dürfen unser Leben nicht „nach den Gesetzen des Handels“ gestalten! Andernfalls würde die ganze Welt zu einem riesigen Gasthof für uns werden.

6.

Wassili Alexejewitsch Paschkewitsch kann mit Fug und Recht als Stammvater der russischen komischen Oper bezeichnet werden. Er schrieb die Partituren der ersten herausragenden Werke dieses Genres. Paschkewitschs Werke liefern dem Forscher anschauliche Beispiele für verschiedene Typen der russischen komischen Oper des späten 18. Jahrhunderts und erlauben ihm, die Frage nach ihrer Typologie zu stellen.

So wird beispielsweise die Oper „Der Geizige“ gewöhnlich als klassizistische Komödie und „Unglück wegen einer Kutsche“ als ernsthafte Komödie bezeichnet. „Der tunesische Pascha“ ist eine Parodie (auf die Handlung von „Die Entführung aus dem Serail“), der „Gostiny Dwor“ kommt einer moralisierenden Komödie am nächsten, „Feweij“ ähnelt in mancher Hinsicht einer Märchenkomödie, und die Musik von „Fedul und seine Kinder“ entstammt hauptsächlich den Traditionen der russischen Volksspiele.

Paschkewitschs Werk verallgemeinert in gewisser Weise das Bild der Entwicklung des Genres der russischen komischen Oper; es konzentriert die wichtigsten Tendenzen dieser Entwicklung, die sich manchmal ergänzen und manchmal widersprechen.

Zunächst einmal ist es bemerkenswert, dass keine von Paschkewitschs Opern einem klar definierten Genre oder Stil zuzuordnen ist. Dies ist nicht nur typisch für Paschkewitschs Opern, sondern generell für fast alle russischen Opern des 18. Jahrhunderts.

Die Prinzipien des russischen Klassizismus, die aus der Sumarokow-Schule stammen, und die dramaturgischen Konzepte Diderots, idyllische Pastorale und wütende Pathetik der Epoche „Sturm und Drang“, Tendenzen des aufkommenden Sentimentalismus und Reste des Barockstils, subtile Methoden der Bearbeitung russischer Lieder, Gesangstechniken der italienischen und französischen Schule - all das wird in Paschkewitschs Opern vereint, und so entstehen Werke von seltener Struktur und Bedeutung.

Der Widerspruch zwischen demokratischer und höfischer Oper spiegelt sich auch in Paschkewitschs Werk wider. Es wäre jedoch zu einfach, diese beiden Entwicklungslinien nur als antagonistisch, nur als progressiv und reaktionär darzustellen. Hier kann man von gegenseitiger Beeinflussung und Komplementarität sprechen. Viele Entdeckungen wurden von Paschkewitsch in der Gattung der Hofoper („Feweij“) gemacht und dann von ihm auf die demokratische Oper („Gostiny Dwor“, 2. Auflage) angewandt. Einige Errungenschaften des Komponisten blieben in der Sphäre der höfischen Oper, was ihren rein musikalischen Wert keineswegs schmälert.

Die Entwicklung der russischen instrumentalen und symphonischen Musik des 18. Jahrhunderts vollzog sich fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Gattung der Oper. Daher muss Paschkewitsch auch als Begründer der russischen Instrumentationsschule bezeichnet werden. Der Generalbassstil hat unsere nationale Schule überhaupt nicht beeinflusst. Paschkewitsch begann direkt mit der Beherrschung der Techniken des Frühklassizismus.

Schon in seinen ersten Opern zeigt Paschkewitsch eine ausgezeichnete Orchestertechnik. Seine Orchestertechniken gehen fast nirgends über die typischen Mittel der italienischen Schule hinaus. Aber auch auf dem Gebiet der Orchestrierung zeigt sich die Individualität des Komponisten deutlich.

Am deutlichsten kommt dies in der Art und Weise zum Ausdruck, wie Paschkewitsch mit den Geigen umgeht. Hier sehen wir sofort die Hand eines erstklassigen professionellen Geigers. Trotz des für die damalige Zeit beträchtlichen

Schwierigkeitsgrades der Stimmen ist die Griffweise stets ungewöhnlich komfortabel. Die Häufigkeit und Kühnheit der Verwendung von Doppelnoten, drei- und vierstimmigen Akkorden in schnellem Tempo ist bezeichnend. Man sollte meinen, dass eine solche Geschäftigkeit den Klang unweigerlich beschweren müsste. Aber das ist nicht der Fall, denn die semantischen Akzente sind so geschickt und bequem gesetzt. Wir haben es hier nicht nur mit einer brillanten Kenntnis der Möglichkeiten des Instruments zu tun, sondern mit einer besonderen Art des musikalischen Denkens, das untrennbar mit dem muskulären Empfinden verbunden ist.

Paschkewitsch setzt die Bratschen je nach Art der Mehrstimmigkeit auf unterschiedliche Weise ein. In der vierstimmigen Harmonie zum Beispiel werden die Bratschen von den Celli und Kontrabässen getrennt und erhalten eine eigene Linie. Sehr oft verzichtet der Komponist jedoch bewusst auf eine vierstimmige Harmonie zugunsten einer dreistimmigen, um den Klang zu lockern und einen Kontrast zwischen einem dichteren und einem weniger dichten Gewebe zu schaffen. Es sei daran erinnert, dass selbst Glinka ein halbes Jahrhundert später das vierstimmige musikalische Gewebe als zu zäh empfand, wenn es nicht durch die Dreistimmigkeit verdünnt wurde.

Die Holzbläser in „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“ verdienen die Bezeichnung „charakteristische Instrumente“, da sie in jedem Fall den Charakter und den Genrecharakter der Nummer bestimmen. Klarinetten sind in der Liebesarie zu hören, Fagotte in der komischen Szene und Oboen im dramatischen Monolog. Die Holzbläser haben hauptsächlich die Funktion, den Klang zu ergänzen und das musikalische Gewebe zu schmücken, und werden nur paarweise eingesetzt.

Bis 1791 hatte sich Paschkewitschs Orchestertechnik erheblich weiterentwickelt und ein europäisches Niveau erreicht. Die abgestufte Harmonik ist bereits deutlich erkennbar. Die Klangfarben werden nun auf der Grundlage einer freieren und vielfältigeren Kombination kombiniert. Die Starrheit, die mit der obligatorischen Paarung von Holzbläsern verbunden war, verschwindet. Hervorzuheben ist der gleichzeitige Einsatz von Oboen und Klarinetten und deren fakultativer Wechsel (in Mozarts Sinfonien wurden Oboen und Klarinetten noch als sich gegenseitig ausschließende Instrumente verstanden). Die Fagotte erhalten Zugang zu den mittleren Stimmen der Harmonie und erwerben das Tenorregister, wodurch sie praktisch mit den Hörnern und Bratschen interagieren können. Die Streicher beginnen, ihre Bewegungsfunktion in Verbindung mit der Pedalharmonik der Bläser zu entwickeln. Damit ist der Grundstein für die später von Glinka formulierte Aussage gelegt: „Ihr Hauptcharakter ist die Bewegung. Je mehr Bewegung, je mehr schlängelnde Wendungen die Bögen erhalten, desto besser die Orchestrierung“ (65, 25).

All dies zusammengenommen charakterisiert Paschkewitschs Ansichten über das Orchester als zweifellos fortschrittlich. Vor allem aber ist Paschkewitschs orchestrales Denken dramaturgisch funktional.

Die Rolle der Musik in der Dramaturgie russischer Opern blieb in den drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht unverändert. In der Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ beispielsweise wird die musikalische Charakterisierung der Figuren durch das Genre des russischen Volksliedes (jugendlich, lang, tänzerisch usw.) vermittelt.

Ohne die Verdienste von „Der Müller“ zu schmälern, ist zu betonen, dass die Volksliednummern der Oper aus dramaturgischer Sicht die Funktion einer

Porträtcharakterisierung erfüllen, aber nicht mehr als das. In seinen ersten Opern geht Paschkewitsch noch viel weiter.

Die Musiknummern von „Der Geizige“ und „Unglück wegen einer Kutsche“ charakterisieren nicht nur den Helden oder die Heldin und umreißen die Situation, sondern dienen auch als lokale und allgemeine Höhepunkte; außerdem haben sie die Funktion, die Bühnenhandlung zu „beschleunigen“ oder zu „verlangsamen“. Musikalische Nummern sind hier nicht mehr dem Prosatext untergeordnet, sondern ordnen sich im Gegenteil selbst dramaturgisch den gesprochenen Dialogen unter. In diesem Zusammenhang nimmt die Dramaturgie der Opern die Bedeutung musikalischer Strukturelemente stark zu: Nebeneinanderstellung von Tempi, musikalischen Formen und verschiedenen Arten von Orchesterstrukturen.

Die Dramaturgie der Oper in all ihren Aspekten - die wichtigsten dramaturgischen Phasen, die Handlung und die Gegenhandlung - wird bereits durch die Tonartenpläne offenbart. In „Der Geizige“ zum Beispiel wird die Handlungslinie durch die Tonarten F - B - E dargestellt, die Gegenwirkungslinie durch die Tonarten G - D - A. In der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ ist die Reihenfolge der Tonarten anders: zuerst G - D - A (Handlung) und dann F - D - B - Es (Gegenhandlung). Das Prinzip der tonalen Entwicklung ist jedoch in beiden Opern das gleiche. Sowohl in „Der Geizige“ als auch in „Unglück wegen einer Kutsche“ steht der Anfang in C-Dur, während die Höhepunkte der Opern (Skrjagins Monolog und die zweite Arie des Narren) in g-Moll gehalten sind. In den frühen Opern Paschkewitschs basieren die Prinzipien der dramaturgischen Organisation der Musik auf den Normen des klassizistischen Theaters; sie scheinen der Handlung des Stücks zu folgen.

In den späteren Opern des Komponisten („Fewej“ und die 2. Auflage von „Gostiny Dwor“) ist der dramaturgische Zusammenhang zwischen Musik und Text komplexer, der Komponist begreift die spezifisch musikalischen Gesetze erst spät und wendet sie auf die Operndramaturgie an.

Nehmen wir zum Beispiel das Klangschemata der Oper „Fewej“. Sie ist mit großer Sorgfalt durchdacht. Die Grundtonart ist C-Dur. Zu Beginn gibt es eine „Exposition“ der Tonarten, mit einer allmählichen Abweichung in die Dominante.

Im II. Akt erweitert sich die Palette der Kreuz-Tonalitäten noch weiter, aber es gibt auch B-Tonalitäten. Dies ist eine Art Eröffnungsphase. Im III. Akt, dem vorletzten Akt, dominieren rein flächige Tonalitäten (die Sphäre der Subdominante, eine Art harmonisches Präludium). Und die Tonartenfolge in den Nummern des vierten Aktes F- D- G- C erinnert an eine grandiose harmonische Kadenz: S - DD - D - T.

Betrachtet man alle Opern Paschkewitschs, so zeigt sich, dass in seinem Werk eine charakteristische Tendenz in der Entwicklung der Dramaturgie der russischen Oper des 18. Jahrhunderts skizziert und umgesetzt wird: von der charakteristischen und gattungsbildenden Rolle der Musik in der Dramaturgie eines Schauspiels zur eigentlichen musikalischen Operndramaturgie.

Unser Verständnis der Opern von Paschkewitsch wäre unvollständig, wenn wir die Interaktion zwischen Text und Kontext (sowohl literarisch als auch musikalisch) außer Acht lassen würden. Assoziative Verbindungen und „großstrukturelle“ Phänomene, die von den Hörern eher unbewusst als bewusst wahrgenommen werden, verleihen den Werken des Komponisten Relief und Tiefe.

Wir können sagen, dass es in den drei besten Opern von Paschkewitsch eine Idee (Aufgabe) gibt, die durch den Text ausgedrückt wird, und eine Super-Idee (Super-Aufgabe), die durch den Kontext ausgedrückt wird.

Die Idee von „Der Geizige“ ist der Sieg der Liebe über die Habgier (eine Art „Unglück des Geizes“). Das übergeordnete Ziel ist es, die menschlichen Laster aufzudecken und die Frage nach den Ursachen zu stellen, die diese Laster hervorbringen.

Die Idee von „Unglück wegen einer Kutsche“ ist der Erfolg der Bauern in ihrem Kampf gegen den gallomanischen, verschwenderischen Gutsbesitzer („Unglück wegen Verschwendung“). Die Hauptaufgabe ist die Anprangerung der Leibeigenschaft.

Die Idee von „Gostiny Dwor“ ist die Feier der „heiligen Wahrheit“. Die Hauptaufgabe ist die Anprangerung der Gesellschaft, die „nach den Gesetzen des Handels“ lebt („Das Unglück des Goldenen Kalbs“).

Die Idee einer Oper wird direkt durch den Text ausgedrückt, während die Überidee nicht direkt ausgedrückt werden kann, sondern nur impliziert wird. Dies ist nicht nur durch Zensurverbote, sondern auch durch künstlerische Gesetze bedingt. Wenn die Überidee einer Oper klar im Text formuliert wird, wird das Werk schematisch und belehrend. „Lehren und unterhalten“, seine Gedanken unaufdringlich vermitteln - das ist einer der wichtigsten Grundsätze der Kunst des 18. Jahrhunderts. Dieser Grundsatz führt auch zu spezifischen Techniken der Kunst.

Wenden wir uns noch einmal der Malerei zu und erinnern uns daran, wie die Künstler des 18. Jahrhunderts häufig einen „falschen Rahmen“ auf der Leinwand darstellten. Das Porträt wurde so gemalt, dass die Figur oder ein Teil von ihr perspektivisch über die Grenzen dieses „falschen Rahmens“ hinausragte. Um die „Echtheit“ des Eindrucks zu verstärken, bedeckte der Maler den „falschen Rahmen“ manchmal mit einem Detail, z. B. einer Blume oder einem herunterhängenden Band von einem Kleid. Dadurch wurde der Eindruck erweckt, als ob die auf der Leinwand dargestellte Person aus dem Bild herausgetreten wäre und bereit wäre, mit uns zu sprechen.

Solche Techniken finden wir auch im Musiktheater. Manchmal handelt es sich um eine Transzendenz des Genres, wenn sich im Verlauf der Handlung herausstellt, dass die zuvor skizzierten Genrengrenzen falsch waren, absichtlich verengt wurden. In anderen Fällen handelt es sich um eine direkte Ansprache des Schauspielers an das Publikum (Krjutschkodeis Monolog aus „Gostiny Dwor“) oder schließlich um eine geschickte, indirekte Art der Kommunikation mit dem Publikum, wenn dieses errät, worüber die Autoren und Schauspieler geschickt geschwiegen haben. Alle diese Techniken werden in den Opern von Paschkewitsch angewandt.

Musikdramaturgie, Instrumentation, Harmonie, musikalische Form und Melodie - in all diesen Bereichen zeigten sich das Können und die Inspiration des Komponisten, und in all diesen Bereichen leistete er einen bedeutenden Beitrag zur Musik seiner Epoche. Paschkewitschs Werk verbindet scheinbar einander ausschließende Phänomene und schafft eine einzigartige „Poesie der Gegensätze“: die Hässlichkeit des Lebens und die göttliche Schönheit der Kunst, die Verurteilung des Helden und die gleichzeitige Sympathie für ihn, enorme Verallgemeinerungen, die sich in kleinsten Details ausdrücken.

N. W. Gogol, der die russische Kultur des 18. Jahrhunderts studierte, wies darauf hin, dass in den Gedichten von G. R. Derschawin „die höchsten Worte mit den niedrigsten und einfachsten kombiniert werden, was niemand außer Derschawin wagte. Wer außer ihm hätte es gewagt, sich so auszudrücken, wie er sich an einer Stelle über denselben majestätischen Ehemann ausdrückt, in dem Moment, in dem er bereits alles erfüllt hat, was auf Erden notwendig ist:

Und den Tod erwartet er als Gast,
Und dreht gedankenverloren den Schnurrbart.

Wer außer Derschawin würde es wagen, eine solche Angelegenheit wie das Warten auf den Tod mit einer so unbedeutenden Handlung wie dem Zwißeln eines Schnurrbarts zu verbinden?“ - fragt Gogol (68, 374).

Wahrscheinlich war damals niemand in der Dichtung des odischen Stils dazu fähig, außer Derschawin. Aber in der Gattung der russischen komischen Oper ist die natürliche Verbindung „der höchsten Worte mit den niedrigsten und einfachsten“ eine der inhärenten Eigenschaften der musikalischen Sprache von Paschkewitsch.

Die Opern Paschkewitschs ziehen zusammen mit den besten Werken Fomins, den Sonaten und Variationen Chandoschkins und den geistlichen Konzerten Bortnjanskis zu Recht die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaftler und Interpreten auf sich. Dies ist der beste Beweis für die Bedeutung des Werks des Komponisten in der Geschichte der russischen Musikkultur.

J. I. FOMIN

1.

In der Reihe der russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, die die ursprünglichen Grundlagen der russischen Musikkunst schufen, ist Jewstignej Ipatowitsch Fomin eine der strahlendsten und interessantesten Persönlichkeiten. Aber die Geschichte war ungerecht zu ihm, wie auch zu vielen seiner Zeitgenossen. Schon bald nach seinem Tod geriet Fomin fast in Vergessenheit, und seine Musik hörte auf zu klingen. Die Werke des letzten Jahrhunderts zur Geschichte der russischen Musik und des Theaters (siehe: 6; 151) berichten äußerst verwirrende und unzuverlässige Informationen über ihn; die Bewertung seines schöpferischen Beitrags zur Entwicklung der russischen Kunst stützte sich meist auf ein Werk, das nicht wirklich von ihm stammt - die Oper „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heitartsvermittler“.

Die Oper wurde weiterhin Fomin zugeschrieben, obwohl die Quellen aus dem 18. Jahrhundert eindeutig auf M. Sokolowski als Autor der Musik hinweisen (siehe: 87). 1884 druckte der Verlag von P. Jurgenson den Klavierauszug von „Der Müller“ in einer neuen Ausgabe mit dem Namen von Fomin auf dem Titel. In seinem einleitenden Artikel behauptete P. Karatygin, dass es „Der Müller“ war, das Fomin „das unbestreitbare Recht gab, unser erster nationaler Komponist genannt zu werden“. Und selbst ein so gründlicher Forscher wie N. F. Findeisen schrieb zu einer Zeit, die der unseren näher steht: „Fomins Name in der Geschichte der russischen Oper ist hauptsächlich mit der Oper „Der Müller“ verbunden ... und wenn wir Fomin die Musik von „Der Müller“, die ihm vom Gedächtnis des Volkes zugeschrieben wird, wegnehmen, dann wird sein Name trotz des Talents der vergessenen Musik einiger seiner anderen Opern („Die Kutscher“, „Orpheus“, „Die Amerikaner“) seine Bedeutung in der Geschichte der russischen Musik verlieren“ (232, 218). Findeisen, der die Partitur von „Die Kutscher auf der Poststation“ kennt, wirft dem Komponisten dennoch vor, dass es ihm nicht gelungen ist, „ein chorisches Volkslied auf die Bühne zu bringen“ (232, 224). Mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor hatte A. N. Serow das Chorlied aus „Die Kutscher“ – „Der Falke fliegt hoch“ - als Beweis dafür angeführt, dass „ein Element der russischen Volksmelodien tatsächlich begonnen hatte, seinen Weg auf die Bühne zu finden“ (214, 1088).

Die erste ernsthafte, dokumentierte Arbeit über Fomin war ein Aufsatz von A. W. Finagin, der in der Sammlung „Musik und Musikleben im alten Russland“ (L., 1927)

veröffentlicht wurde. Dem Autor des Aufsatzes gelang es, die grundlegenden Fakten der Biographie des Komponisten wiederherzustellen, indem er das Wahre vom Legendären trennte, und eine kritisch geprüfte und im Allgemeinen recht genaue Liste seiner Werke zusammenzustellen. Ohne eine detaillierte Charakterisierung des Werks von Fomin zu geben, trifft Finagin jedoch eine Reihe von richtigen Einschätzungen zu seinen wichtigsten Werken.

Es dauerte jedoch weitere zwanzig Jahre, bis die Bedeutung von Fomins kreativem Beitrag zur russischen Musik in vollem Umfang erkannt wurde. Die Aufführung der Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ und des Melodrams „Orpheus“ in historischen Konzerten, die 1947 vom Staatlichen Zentralen Museum für Musikkultur Glinka organisiert wurden, erleichterte dies erheblich. M. I. Glinka, sowie die Veröffentlichung der Partitur von „Orpheus“, herausgegeben von B. W. Dobrochotow. Später wurde die Partitur von „Die Kutscher auf der Poststation“ (236). Eine Reihe von Werken des Komponisten wurde in Gänze oder in Auszügen auf Grammophonplatten aufgenommen. Neben der speziellen Monographie von B. W. Dobrochotow (83) wird Fomins Werk auch in allgemeinen Werken zur Geschichte der russischen Musik ausführlich behandelt (siehe: 185, 85-105; 118, 325-364; 135, 164-179).

Dennoch ist vieles in Fomins Biografie noch unklar. Aus den Unterlagen der Akademie der Künste, an der er seine musikalische Ausbildung erhielt, wissen wir, dass Fomin am 5. Mai 1761 in St. Petersburg in der Familie eines Artilleriesoldaten geboren wurde und im Alter von sechs Jahren in die Ausbildungsklassen der Akademie eingeschrieben wurde¹.

¹ In den Protokollen der Akademie der Künste wird Fomin gewöhnlich als Jewstignej Ipatjew bezeichnet.

Wie aus den Aufzeichnungen der Akademie hervorgeht, studierte Fomin 1776 zusammen mit seinem ältesten Schüler P. Skokow „Clavichord-Musik“ bei M. Buini und wohnte in dessen Pension (siehe: 163). Offenbar stand zu diesem Zeitpunkt seine musikalische Spezialisierung bereits fest (zuvor hatte er in der Klasse für „Baukunst“ studiert). 1777 wurde Buini an der Kunstakademie von G. Raupach abgelöst, dem die Leitung des Musikunterrichts und die Leitung der Schülerkonzerte und -spiele übertragen wurde. Nach Raupachs Tod im Dezember 1779 wurde „A. B. Sartori (siehe: 41, 400) auf die Kapellmeisterstelle berufen, um die jungen Leute sowohl in Komposition als auch in vokaler und instrumentaler Clavichordmusik zu unterrichten“ und blieb in dieser Position bis 1782. Fomin lernte offenbar weiterhin bei diesen Pädagogen.

Im Herbst 1782 schloss er sein Studium an der Akademie der Künste erfolgreich ab. Im Protokoll vom 5. September dieses Jahres wurden seine „seltenen Talente“ und „vor vielen ausgezeichneten Leistungen“, die er während seiner Studienjahre gezeigt hatte, vermerkt. Aber „da die Statuten keine Gold- oder Silbermedaille für hervorragende Erfolge in der Musik vorsehen“, beschloss der Akademierat, „ihm statt einer Goldmedaille fünfzig Rubel zu geben, nicht als Modell“ (163, 253).

Fomin, dem die höchste Ehre zuteil wurde, wurde als Pensionist der Akademie der Künste ins Ausland geschickt, um seine Fähigkeiten zu verbessern. Diejenigen, die die Akademie in einer der „drei edelsten Künste“ absolvierten, wurden normalerweise nach Rom oder Paris geschickt, aber für Fomin wurde eine Ausnahme gemacht, und er ging nach Bologna, wo es eine berühmte Philharmonische Akademie gab, die von dem herausragenden Theoretiker und Lehrer Padre Martini geleitet wurde. Ein Diplom

der Akademie von Bologna zu erhalten, galt als Ehre für jeden europäischen Musiker, und Fomins Landsmann Maxim Beresowski hatte diese Ehre bereits zuvor erhalten.

Nachdem er mit drei anderen Pensionisten über Wien, wo sie sich einige Zeit aufhielten, nach Italien gereist war, erreichte Fomin Ende 1782 das Ziel seiner Reise (siehe: 83, 11- 13). Padre Martini empfahl als Lehrer seinen Schüler und Nachfolger als Leiter der Kapelle des Franziskanerklosters, S. Mattei, bei dem Fomin alle drei Jahre seines Studiums an der Akademie von Bologna studierte.

Gemäß den Anforderungen des akademischen Statuts waren alle Pensionäre verpflichtet, ihre Werke regelmäßig nach St. Petersburg zu schicken, was als Bericht über ihre Arbeit diente. Von Fomins Werken, die er während seiner Jahre in Italien geschrieben hat, ist jedoch nichts erhalten geblieben. In einem Brief vom 21. August 1784 berichtet er von der Versendung des Oratoriums „Das Opfer Abrahams“ (siehe: 83, 18-19). Interessant ist hier vor allem Fomins Hoffnung, bald „Theatermusik machen“ zu können; er betrachtet dieses Oratorium als seine erste Erfahrung auf diesem Gebiet.

Am 29. November 1785 wurde Fomin nach einer entsprechenden Prüfung der Titel eines „ausländischen Maestro-Komponisten“² verliehen.

² Nach Abschluss der Akademie wurden die Titel *accademico cantore* (akademischer Sänger), *accademico suonatore* (akademischer Instrumentalist) und *accademico compositore* (akademischer Komponist) verliehen. Letzterer galt als der höchste.

Die Prüfungsaufgabe bestand aus einer kontrapunktischen Bearbeitung eines Cantus firmus aus dem gregorianischen Antiphonar für vier, fünf oder acht Stimmen.

Fomins Werk ist eine fünfstimmige Motette im strengen Stil mit einem Cantus firmus im Bass, über den ein imitatorisches Netz von Oberstimmen „gestülpt“ ist. Außerdem ist eine von ihm geschriebene fünfstimmige Fuge des instrumentalen Typs mit einer beibehaltenen Gegenposition und einer stratifizierten Coda erhalten geblieben. Sowohl die Motette als auch die Fuge zeugen von der guten Beherrschung des polyphonen Schreibens durch den Komponisten, obwohl sie keine eigenständige künstlerische Bedeutung haben.

Nach erfolgreichem Bestehen der Prüfung an der Akademie von Bologna blieb Fomin noch einige Monate in Italien und kehrte im Herbst 1786 nach St. Petersburg zurück. Hier erwartete den jungen Komponisten ein ehrenvoller Auftrag: er sollte eine Oper nach einem Libretto von Katharina II. mit dem Titel „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ schreiben, die am 27. November desselben Jahres im Eremitage-Theater aufgeführt wurde. Es ist nicht überliefert, wie die Oper von den Würdenträgern der Hofaufführungen aufgenommen wurde und ob die Kaiserin selbst mit dem Werk Fomins zufrieden war. Die Tatsache, dass die Oper nur ein einziges Mal aufgeführt wurde und weder auf der Hofbühne noch in den öffentlichen Stadttheatern wiederholt wurde, lässt jedoch vermuten, dass sie kein Erfolg war³.

³ Es gibt Informationen über die Aufführung von „Der Nowgoroder Bogatyr“ im Leibeigenen-Theater von N. P. Scheremetew (siehe: 95, 488).

Laut W. Tscheschichin „hatte die Kaiserin kein großes Vertrauen in Fomins Talent und gab seine Partituren Martini und Vančura zur Überprüfung“ (246, 45). V. Martín y Soler trat in St. Petersburg erst 1788 auf, d.h. zwei Jahre nach der Aufführung von „Der Nowgoroder Bogatyr“. Was E. Vančura betrifft, so arbeitete er 1786-1787 in der Theaterdirektion und konnte in der Tat die Beurteilung von Fomins Oper durch die

Kaiserin beeinflussen. Und es mag kein Zufall sein, dass Vančura den Auftrag erhielt, die Musik für Katharinas nächste Erfahrung auf dem Gebiet der Opernlibretti zu schreiben – „Der kühne und tapfere griechische Archidejich“ (1787).

Wie dem auch sei, die Produktion von „Der Nowgoroder Bogatyr“ trug nicht zur erfolgreichen Karriere von Fomin in seinem Heimatland bei und er wurde aus dem Geschäft gedrängt, ohne eine offizielle Position zu erhalten.

Im Jahr 1787 schrieb Fomin seine nächste Oper, „Die Kutscher auf der Poststation“. Über dieses Werk gibt es sehr unterschiedliche Informationen. Zunächst wurde das Libretto der Oper dem Komponisten selbst zugeschrieben, und erst 1933 wurde dank einer handschriftlichen Kopie des Librettos, die im Archiv von G. R. Derschawin gefunden wurde, festgestellt, dass sein Autor N. A. Lwow war (siehe: 8). Auch die Frage der Inszenierung von „Die Kutscher“ ist unklar. Bis vor kurzem datierten alle Werke über die russische Musikgeschichte die Uraufführung der Oper auf den 2. Januar 1787. Dieses Datum, das aus so unzuverlässigen Quellen wie W. Morkows „Historische Skizze der russischen Oper“ und W. W. Stassows „Verzeichnis der auf der russischen Bühne aufgeführten Opern“ stammt, wird jedoch durch keinerlei dokumentarische Daten gestützt. In der erwähnten Abschrift des Librettos wird ein späteres Datum, der 8. November 1787, angegeben. Das völlige Fehlen von Informationen über die Aufführung von „Die Kutscher auf der Poststation“ legt jedoch die Vermutung nahe, dass die Oper gar nicht auf den Bühnen der Hauptstadttheater gespielt wurde. N. A. Lwow, der mehrere Opernlibretti besitzt, hat sie nicht für eine öffentliche Aufführung vorgesehen. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass „Die Kutscher auf der Poststation“, wie auch andere Opern nach seinen Texten, nur in einer Hausaufführung in Lwows eigenem Haus oder im Haus eines seiner Freunde aufgeführt wurden (siehe: 117).

Die Arbeit an „Die Kutscher“ brachte Fomin in Kontakt mit einer Reihe prominenter Vertreter der russischen Literatur und Kunst, die sich um Lwow⁴ gruppieren.

⁴ Über den Kreis von N. A. Lwow, siehe Bd. 2 der vorliegenden Ausgabe, S. 268-269.

Die Kommunikation mit dem hochgradig aufgeklärten Kreis, der sich im Haus von Lwow versammelte, muss sich günstig auf die allgemeine kulturelle und künstlerische Entwicklung des Komponisten ausgewirkt haben. „Ein charakteristisches Merkmal des ästhetischen Programms des Lemberger Kreises“, bemerkt P. N. Berkow, „war das Streben nach Realismus, Volkstümlichkeit und Einfachheit, natürlich in dem begrenzten Sinne, in dem diese Begriffe damals verstanden wurden“ (25, 19).

Unter dem Einfluss von Lwow selbst und anderen Mitgliedern seines Kreises entwickelte Fomin eine tiefere, nachdenklichere Einstellung zum Volkslied, was ein Vergleich zweier seiner Opern – „Der Nowgoroder Bogatyr“ und „Die Kutscher auf der Poststation“ - überzeugend beweist. Seine Beteiligung an der Zusammenstellung der „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen“ durch Lwow-Pratsch kann ebenfalls als unzweifelhaft angesehen werden.

Es gibt die Meinung, dass Fomin in den Diensten von Derschawin stand. Diese Version wurde erstmals von S. S. Durow in seiner „Skizze zur Geschichte der Musik in Russland“ (91, 585) vertreten. Es ist nicht bekannt, auf welche dokumentarischen Daten sich der Autor stützte, aber seine Vermutung hat bei einigen zeitgenössischen Forschern Unterstützung gefunden (siehe: 83, 69). Eine indirekte Bestätigung dieser Hypothese findet sich in der Veröffentlichung des Librettos von „Die Kutscher auf der Poststation“ in Tambow im Jahr 1788, als Derschawin dort den Posten des Gouverneurs innehatte. Da die Veröffentlichung des Librettos in der Regel mit der

Aufführung der Oper verbunden war, liegt die Vermutung nahe, dass „Die Kutscher“ damals auch im Tambower Stadttheater aufgeführt wurde, zu dessen Eröffnung Derschawin nicht unwesentlich beitrug.

Doch wenn Fomin im Zusammenhang mit der Produktion seiner Oper in Tambow war, kann sein Aufenthalt dort nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn im selben Jahr, 1788, schrieb er in St. Petersburg eine neue Oper, „Die Amerikaner“, nach einem Libretto von I. A. Krylow. Sie wurde damals jedoch nicht aufgeführt, und die Oper wurde erst zwölf Jahre später, im Jahr 1800, kurz vor dem Tod des Komponisten, aufgeführt.

Fomin werden auch zwei komische Opern mit volkstümlichem Charakter zugeschrieben – „Abendunterhaltungen, oder Rate, Mädchen, rate“ und „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“, deren Librettos 1788 und 1789 in St. Petersburg veröffentlicht wurden.⁵

⁵ Das Libretto der Oper „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“ ist in Band 37 der Sammlung „Russische Feature“ (St. Petersburg, 1791) abgedruckt.

Beide Libretti enthalten keine Informationen über die Inszenierung, in keinem der beiden Fälle ist der Nachname des Komponisten angegeben, und im ersten dieser Libretti wird auch der Autor des Textes nicht genannt. Dies gab Anlass zu der Vermutung, dass sowohl die Musik als auch der Text der Oper von Fomin stammen. Es gibt Informationen, dass diese Oper in den 90er Jahren im Leibeigenen-Theater von A. R. Woronzow aufgeführt wurde. Der Text der Oper „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“, der von dem drittklassigen Schriftsteller I. Jukin stammt, ist mit einer Widmung an den Sohn des berühmten Kaufmanns und Züchters Sawwa Jakowlewa Sergej Sawwitsch gedruckt, in dessen Haus musikalische Abende mit Beteiligung berühmter Komponisten und Interpreten veranstaltet wurden.

Beide Libretti wurden unter dem offensichtlichen Einfluss von Ablessimows „Der Müller“ geschrieben. Ihre Hauptfigur ist ein imaginärer Zauberer (in „Abendunterhaltungen“ ist er auch der Müller), der die Hochzeit junger Leute organisiert. Es gibt Anklänge an andere populäre komische Opern dieser Zeit (z. B. die Junggesellinnenabschiedsszene in „Zauberer, Wahrsager und Heiratsvermittler“, die an eine ähnliche Szene aus „St. Petersburg Gostiny Dwor“ erinnert). Das Interessanteste sind die echten Volkslieder, die in den Text eingebettet sind, oder die Stilisierungen im Volksgeist. So zum Beispiel das Weihnachtslied „Und ich vergrabe Gold, reines Silber vergrabe ich“, das in Lwow-Pratschs Sammlung russischer Volkslieder enthalten ist. In der Szene des Jungfrauenfestes fallen die ebenfalls von Lwow-Pratsch, allerdings in einer anderen Fassung⁶, vorgetragenen Lieder „Hinter dem Wald, dem dunklen Wald“ und „Der Schwan blieb zurück“ auf.

⁶ Beide Texte sind unter demselben Gesang aufgeführt, aber durch drei Sternchen voneinander getrennt.

Das Lied „Die gute Gesellschaft“ findet sich in „Gostiny Dwor“, die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen kommen nur in einigen Details zum Ausdruck⁷.

⁷ Die gemeinsame Quelle ist offenbar ein Lied aus Teil III von M. D. Chulkows „Sammlung verschiedener russischer Lieder“.

Leider ist keine einzige Note der Musik von den „Abendunterhaltungen“ und dem „Zauberer“ erhalten geblieben.

Fomin wurde vor allem durch sein Melodrama „Orpheus“ nach den Worten von J. B. Knjaschnin, das 1792 fertiggestellt wurde. In der biografischen Skizze, die der Sammlung von Knjaschnins Werken vorangestellt ist, heißt es über das Melodram: „Es wurde mehrmals im Theater aufgeführt und erntete großes Lob. Herr Dmitrewski als Orpheus krönte es mit seiner außergewöhnlichen Schauspielkunst.“ Eine Anmerkung zu diesen Zeilen erklärt: „Im Melodram dieser Oper gab es Musik von Torelli und danach von unserem russischen Herrn Fomin, der lange in fremden Ländern gewesen war und der mit seinem ausgezeichneten Talent die frühere Musik völlig verdunkelte, und obwohl er zu unserem allgemeinen Bedauern den Lauf seiner Tage beendete, hinterließ er doch in „Orpheus“ eine unvergessliche Erinnerung an sich selbst“ (120, 12).

Der hier erwähnte italienische Komponist Federico Torelli war Anfang der 80er Jahre Hofmusiker Katharinas II. (siehe: 265, 409-410). Ihm wird die erste musikalische Bearbeitung von Knjaschnins „Orpheus“ zugeschrieben, die 1781 am Hof aufgeführt wurde. Torellis farblose, nichtssagende Musik erregte jedoch keine Aufmerksamkeit und geriet zu Recht bald in Vergessenheit. Ob die Idee, eine neue Musik zu demselben Text zu schaffen, von Fomin selbst stammte oder von einem seiner literarischen Freunde angeregt wurde, wissen wir nicht. Aber allein die Tatsache, dass ein solches Werk kurz nach dem Tod des Dramatikers⁸ erschien, der sich durch seine kühnen, tyrannischen Tragödien die Missgunst der Kaiserin zugezogen hatte und, wie es im Volksmund hieß, im Kerker gefoltert worden war, ist bezeichnend.

⁸ Knjaschnin starb am 14. Januar 1791.

Über die erste St. Petersburger Inszenierung von Fomins Melodrama liegen uns keine Informationen vor. Aus dem veröffentlichten B. W. Dobrochotows Auftrag an N. P. Scheremetjew vom 3. und 4. Oktober 1792 geht hervor, dass Fomin seine Partitur an diesen mächtigen Kunstmäzen schickte, der mit der Musik sehr zufrieden war und I. A. Dmitrewski beauftragte, den Leibeigenenschauspieler Wassili Schukow auf die Rolle des Orpheus vorzubereiten (siehe: 83, 95-96). Offensichtlich ist Dmitrewskis Brief über sein Studium bei Schukow als Antwort auf diesen Auftrag zu verstehen, in dem er berichtet: "Ich habe ihn jetzt auf drei Rollen vorbereitet: Pygmalion, Orpheus und Soliman aus den „Drei Sultaninen...“ (zitiert in: 95, 278). Aus der Gegenüberstellung dieser beiden Dokumente wird deutlich, dass es sich um Fomins „Orpheus“ handelt.

Seit 1795 wird Fomins Melodram mit großem Erfolg in Moskau auf der Bühne des Petrowski-Theaters mit P. Plawilyzikow in der Titelrolle aufgeführt. In der Ankündigung, die am 3. Februar 1795 in der „Beilage zur Moskauer Wedomosti“ abgedruckt wurde, heißt es: „Am Montag, den 5. Februar, wird, nicht in den Belegen der jährlichen Logen, die Komödie „Die Schule der Verleumdung“ und mit ihr zum ersten Male ein neues Melodram „Orpheus“, mit dazu gehörigen Balletten und Chören der höllischen Furien, aufgeführt; die Musik der Chöre im altgriechischen Geschmack und im ganzen Melodram, komponiert von Herrn Fomin, der in St. Petersburg mit ausgezeichnete Gunst angenommen wird. Diese dritte und letzte Aufführung wird zu Gunsten von Herrn Plawilyzikow gegeben, der, indem er die empfindlichste Dankbarkeit gegenüber dem ehrenwerten Publikum für den Besuch der beiden zu seinen Gunsten gegebenen Aufführungen zum Ausdruck bringt, von der Hoffnung beseelt ist, dass auch diese Aufführung mit einem günstigen Besuch geehrt wird“.

Aus dem Hinweis auf die positive Aufnahme des Melodrams durch das Publikum der Hauptstadt geht hervor, dass es bereits vor 1795 in St. Petersburg aufgeführt wurde. Wenn man bedenkt, dass Plawilschtschikow die Rolle des Orpheus bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ständig spielte, kann man davon ausgehen, dass er an der Petersburger Uraufführung dieses Werks beteiligt war und sie möglicherweise initiiert hat. Als glühender Verfechter des nationalen Repertoires, der bis 1793 Leiter der russischen Theatertruppe in St. Petersburg war, muss er natürlich auf die neue talentierte Komposition von zwei herausragenden Vertretern der russischen Literatur und Musik - Knjaschnin und Fomin - aufmerksam geworden sein.

Der „Orpheus“ blieb fast zwei Jahrzehnte lang im Repertoire. Seine letzte Aufführung in St. Petersburg wurde am 10. Oktober 1811 dokumentiert.

Nach der Erschaffung von „Orpheus“ gibt es erneut eine Lücke in Fomins Biografie. Aus den von B. W. Dobrochotow veröffentlichten Archivdokumenten geht hervor, dass er einigen von Scheremetews Leibeigenen das Singen und Geigenspiel beibrachte (siehe: 83, 95-96), eine mehr als bescheidene Tätigkeit für einen Musiker dieser Größenordnung. Ob der Fomin zugeschriebene Chor für Knjaschnins Tragödie „Wladisan“, die 1795 aufgeführt wurde, von ihm stammt, ist zweifelhaft. In den 1780er Jahren wurde diese Tragödie mit Musik von A. Bullandt aufgeführt, in den 1800er Jahren mit neuer Musik von O. A. Koslowski. In den Dokumenten der Theaterdirektion ist kein Hinweis auf einen Auftrag an Fomin erhalten geblieben, und auch die Musik selbst ist unbekannt.

Es ist anzunehmen, dass Fomin der Autor einer weiteren Oper war, die auf einem Libretto von N. A. Lwow basiert, „Das Urteil des Paris“, obwohl uns keine Daten zur Verfügung stehen, die diese Vermutung direkt bestätigen.

Das Libretto, das in einer handschriftlichen Abschrift im Archiv von G. R. Derschawin (GPB, Inventarnr. 247, Nr. 37) erhalten ist, trägt den Untertitel „heroisches Stück“ und das Datum: „17. Oktober 1796 in S. P. Burg“. Es folgt eine Widmung in Versen:

An Bruder Wassili Wassiljewitsch, den Schöpfer des Verleumdungs-Berichts, der Folgendes anbietet

Gemäß Ihrem Befehl
Habe ich die Aufgabe erfüllt
Und bringe Ihnen hiermit
Eine gewöhnliche Possenreißerei
Das Urteil des Paris nach Auftrag
Demütig, Herr, bitte ich
Das genannte Werk
In Ihre Gnade zu nehmen
Und ein Urteil zu fällen:
Mit meiner Verleumdung zu überziehen.
Aber bis es entschieden ist
Muss sich der Gerichtshof der Verleumdung unterwerfen
Mit der Unterschrift des Schreibers

Wanka Jamschtschik.

Der Adressat dieser Widmung ist W. W. Kapnist, ein Mitglied des Lwower Kreises, der um 1796 seine satirische Komödie „Verleumdung“ fertigstellte. Aus dem Text der Widmung geht hervor, dass das Libretto auf Wunsch von Kapnist geschrieben wurde und in irgendeinem Zusammenhang mit seiner Komödie stand. Bekanntlich wurde die

„Verleumdung“ erst 1798 im St. Petersburger Theater aufgeführt und nach vier Aufführungen von der Bühne genommen, und die gesamte gedruckte Ausgabe wurde beschlagnahmt. Es ist möglich, dass in Erwartung einer öffentlichen Aufführung die Idee bestand, das Stück in einer Hausaufführung für einen kleinen Freundeskreis zu zeigen und „Das Urteil des Paris“ nach der Komödie in Form eines Divertissements aufzuführen, wie es damals oft praktiziert wurde.

Die Verbindung zwischen Komödie und Oper ist leicht zu erkennen: in „Verleumdung“ werden die Laster der Richter Katharinas gegeißelt, während die Oper den antiken Mythos des Urteils von Paris parodiert, der eine der drei ersten Schönheiten der Welt begünstigen muss. Mythologische Figuren werden hier im Geiste eines „ironisch-komischen Gedichts“ travestiert. Paris selbst entpuppt sich als phrygischer Hirte, die Göttin Juno reitet in einem Wagen „im Gewand einer reichen Kaufmannsfrau“ und verkündet, sich ihrer Abstammung rühmend: „In Moskau hat unser Urgroßvater Pfeile verkauft“. Minerva, die in der antiken Mythologie als Göttin der Weisheit, der Wissenschaften und Künste sowie des Krieges verehrt wird, erscheint „in einem Wams, einem bunten Rock, mit einem Harnisch, und statt eines Säbels mit einem Zirkel, mit einem Schild auf dem Kopf“. Man kann hier eine Anspielung auf die Kaiserin Katharina II. selbst vermuten. Eine Bemerkung gleich zu Beginn der Handlung kennzeichnet die bewusste häusliche Reduktion der Bilder: „Eine militärische Symphonie, durchzogen von den Worten und dem Gesang des Paris, der unter einer Eiche Lapti flocht, eine Peitsche am Gürtel und eine Tasche über den Schultern“.

Indem er die Gattung der Oper als „Theaterstück“ (wenn auch ein heroisches) definierte, betonte Lwow die Nähe zur Volkskomödie, und die Unterschrift „Wanka Jamschtschik“ erinnert direkt an „Die Kutscher auf der Poststation“. Von den Komponisten aus Lwows Umfeld (Bortnjanskij, N. P. Jachontow) konnte außer Fomin kaum jemand die "Tonalität" dieses Werks richtig erfassen und eine entsprechende Musik dazu schreiben.

Wenn alle diese Überlegungen zutreffen und der Realität entsprechen, haben wir die Möglichkeit, der Liste der Werke von Fomin ein weiteres Werk hinzuzufügen.

1797 wurde Fomin in den Dienst der Theaterdirektion als „Tutor der Partien und Komponist“ aufgenommen, was ihm eine gewisse Stellung in der Musikwelt verschaffte und ihn bis zu einem gewissen Grad finanziell absicherte. A. W. Finagin bringt die veränderte Haltung des Hofes und der herrschenden Bürokratie gegenüber Fomin mit dem Tod Katharinas II. und der Thronbesteigung ihres Sohnes Paul in Verbindung. Es ist bekannt, dass Paul, der seit langem mit seiner Mutter verfeindet war, nach seiner Machtübernahme alle ihre Favoriten absetzte und ihr unerwünschte Personen vorsetzte. Zu letzteren könnte auch Fomin gehört haben.

In der Anweisung über die Aufnahme Fomins in den Stab vom 16. September 1797 wurden seine Aufgaben wie folgt definiert „Ihm Schauspieler und Schauspielerinnen aus neuen Opern beizubringen und die alten Rollen zu bestehen; sowie was in der Musik zu ändern sein wird; außerdem muss er Schülern und Studenten in Schulen Gesang beibringen und ins Opernhaus gehen, die ein Clavichord haben, und die, die es nicht haben, dann für diese an den vom Direktor festgesetzten Tagen im Probesaal und bei allen Opernvorspielen sein; sowie, wenn nötig, im Orchester französische und italienische Opern begleiten ...“. (zitiert in: 230, 112).

Für all diese Arbeit erhielt Fomin ein Gehalt von 600 Rubel und 120 Rubel Pauschale, eine sehr bescheidene Vergütung im Vergleich zu den riesigen Summen, die ausländischen Musikern gezahlt wurden, die nicht einmal den ersten Rang hatten. Martin-y-Soler erhielt gemäß dem Vertrag, den er 1790 mit der Theaterleitung

abschloss, für ungefähr den gleichen Aufgabenbereich ein Jahresgehalt von 3000 Rubel und 600 Rubel Wohnung.

Kreativ blieb Fomin wenig produktiv. 1795 wurde in einem Katalog des Musikgeschäfts von Ch. B. Gena der Verkauf seines geistlichen Konzerts „Höre uns, Herr“ angekündigt, 1797 der vierstimmigen „Cherubim-Hymnus“⁹.

⁹ Beide Werke waren bisher nicht bekannt. Kürzlich entdeckte J. M. Lewaschew die Stimmen der „Cherubim-Hymnus“ und stellte sie in einer Partitur zusammen.

1798 schrieb Fomin einen Chor für die Tragödie „Jaropolk und Oleg“ von W. A. Oserow. Aber diese Werke nehmen keinen bedeutenden Platz im Schaffen des Komponisten ein.

Mit der Ankunft des neuen Direktors der Petersburger Theater, A. L. Naryschkin, im April 1799 stellte sich die Frage nach der lang erwarteten Inszenierung von „Die Amerikaner“. In der Vorrede zum Libretto der Oper, die 1800 veröffentlicht wurde, heißt es ausdrücklich, dass die Inszenierung dem Wunsch des Direktors entsprang, „dem Publikum eine neue russische Oper zu geben“. Dieses Ereignis könnte die Quelle eines neuen kreativen Aufschwungs gewesen sein, den Fomin am Ende seines Lebens erlebte. In kurzer Zeit schrieb er zwei Opern: „Klorinda und Milon“ nach einem Text von W. Kapnist¹⁰ und „Der goldene Apfel“ nach einem Libretto von I. Iwanow....

¹⁰ Kapnist, den Fomin aus dem Kreis von N. A. Lwow gekannt haben muss, war seit 1799 in der Theaterdirektion tätig.

Die Premiere von „Die Amerikaner“ fand am 8. Februar 1800 statt, und im April desselben Jahres starb Fomin im neununddreißigsten Lebensjahr¹¹.

¹¹ Das genaue Datum seines Todes ist unbekannt.

Die letzten beiden Opern wurden beide nach dem Tod des Komponisten aufgeführt: „Klorinda und Milon“ am 6. November 1800¹² und „Der goldene Apfel“ am 16. April 1803.

¹² Der Autor des Librettos zeigte sich zufrieden mit der Resonanz, die die Oper beim Publikum fand (siehe: 112, 752).

2.

Von allen Werken Fomins sind, wenn man gelegentliche und unbedeutende Werke (geistliche Gesänge, den Chor aus „Jaropolk und Oleg“) nicht mitzählt, nur drei Werke vollständig erhalten: „Die Kutscher auf der Poststation“, „Die Amerikaner“ und „Orpheus“. Teilweise erhalten sind „Der Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ und „Der goldene Apfel“. Doch trotz des geringen Umfangs dieser Hinterlassenschaft lässt sich die vielseitige Begabung des Komponisten und seine Fähigkeit, die richtigen und präzisen Mittel zu finden, um die unterschiedlichsten Ideen zu verwirklichen - vom leichten, anmutigen Witz bis zur großen Tragödie - ermessen.

Unter den Bedingungen, unter denen der russische Komponist damals arbeiten musste, konnte er die Themen für seine Werke nicht frei nach seinem eigenen Geschmack wählen und musste die ihm gestellten Aufgaben erfüllen. Daraus ergibt sich die künstlerische Ungleichheit von Fomins Operntexten. Das Libretto des „Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslawitsch“, ein Produkt der literarischen Arbeit Katharinas II., war eine plumpe und ungeschickte Nachahmung der Volkskunst. Die Handlung, die der Nowgoroder Bylina über Wassili Buslawitsch¹³ entnommen war, wurde verzerrt und nach einem monarchietreuen Plan interpretiert.

¹³ Im Titel des Librettos heißt es, die Oper sei „aus Märchen, russischen Liedern und anderen Kompositionen zusammengestellt“. Wie P. Bessonow feststellte, war die Quelle des Librettos Chulkows Ausgabe der „Russischen Märchen, welche die ältesten Geschichten über ruhmreiche Bogatyrs enthalten“, Teil 5, St. Petersburg 1781 (siehe; 28, 16). Im Libretto finden sich keine eigentlichen Liedzitate.

Der übermütige Adelssohn wird in einen Prinzen verwandelt, dem sich die Posadniks und die gesamte „Macht von Nowgorod“ schließlich unterwerfen und ihn als ihren Herrscher anerkennen. Das Bild seiner weisen Mutter Amelfa sollte der Kaiserin selbst ähneln. Das Stück war für eine aufwendige Inszenierung mit vielen dekorativen Effekten konzipiert.

Von der Oper sind nur die Orchesterstimmen erhalten geblieben. Aufgrund des Fehlens der Gesangsstimmen können wir die Musik nicht als Ganzes beurteilen. Nur die orchestralen Episoden - die Ouvertüre, die Pausen und die ausgedehnten Ballettszenen - können vollständig wiederhergestellt werden.

Eingefügte Ballettszenen in Operaufführungen waren ein übliches Phänomen für das Musiktheater des 18. Jahrhunderts. In der Regel waren sie eigenständige Intermezzi, die keine direkte inhaltliche Verbindung zur gespielten Oper hatten. Die Musik wurde größtenteils nicht vom Komponisten der Oper selbst, sondern von spezialisierten Ballettkomponisten geschrieben. In diesem Fall ist das Ballett ein integraler Bestandteil der eigentlichen Handlung. Beispiele für einen solchen „dramatischen“-Tanz finden wir in einigen italienischen Opern, die auf der russischen Hofbühne aufgeführt wurden (Traettas „Alceste“). Neu war, dass diese Art von Tanz aus der Sphäre der Tragödie in den Bereich der Alltagskomödie übertragen wurde¹⁴.

¹⁴ Das Genre des „Nowgoroder Bogatyr“ wird im Libretto als „komische Oper“ definiert.

In der Oper gibt es drei große Ballettszenen, zu Beginn des ersten, zweiten und vierten Aktes. Ihr Inhalt wird im Libretto wie folgt erläutert: „Die Bühne stellt die Rogentín-Straße in Nowgorod dar; das Ballett stellt einen Faustkampf dar. Wassili Boeslawitsch tritt sofort gegen die Bärtigen und Schnurrbärtigen an und besiegt sie alle. Das Volk wird aufgewühlt und es kommt zu einer Schlägerei. Wassili vertreibt alle mit Hilfe von Potanjuka von der Bühne.“ – „Wassili erhält die Erlaubnis seiner Mutter und veranstaltet ein Fest an seinem weißen Steinpalast, vor seinen breiten Toren. Die Bühne stellt den Platz vor diesem Palast dar. Das Ballett zeigt Eichenfässer, in die grüner Wein und berauschendes Bier gegossen wird.“ – „Die Bühne stellt den Platz vor Amelfas Palast dar. Es ist gerade Morgen; das Ballett: Die nowgorodische Macht ist unterwegs, die Bojaren und das Volk von Nowgorod umzingeln den breiten Hof von Wassili Boeslawitsch. Sie brechen die breiten Tore aus den Angeln und fallen in den breiten Hof ein.“

Die Musik dieser Szenen geht über die bloße Begleitung des Tanzes hinaus und ist von eigenständigem Interesse. Alle drei Szenen basieren auf volksliedhaftem Material. Dabei greift Fomin auf authentische volkstümliche Themen zurück, verarbeitet sie aber nicht einfach weiter, sondern entwickelt, ergänzt und verändert sie frei. A. S. Rabinowitsch (185, 89) hat auf die Art und Weise aufmerksam gemacht, in der der Komponist die Melodie des Liedes „Ach, im Garten, im Garten liebe ich die grüne Gartenbirne“ in der Ballettszene des zweiten Aktes (Beispiel 13) vervollständigt. Die Volksmelodie, die aus Trutowskis Sammlung (Teil I, Nr. 15) stammt, nimmt nur die ersten vier Takte ein, wobei die weitere Entwicklung auf Intonationselementen dieser Melodie beruht. Von der Form her kommt diese Nummer einem Rondo nahe; die Rolle des Refrains wird von der Volksmelodie in ihrer ursprünglichen Form übernommen, während die Episoden auf verschiedenen Abwandlungen davon basieren.

Die nächste Nummer derselben Szene behält ihre intonatorische Verwandtschaft mit der vorhergehenden bei, und ihre grundlegende thematische Struktur wird weiter variiert (Beispiel 14).

Die Ballettszene des IV. Aktes ist besonders groß angelegt und beginnt mit einer orchestralen Einleitung, die einen idyllischen Charakter hat und ein Bild der Morgendämmerung malt („der Morgen ist gerade erst gekommen“). Die Einleitung basiert auf den ersten melodischen Wendungen des Liedes „Sie sagten über den jungen Mann, als ob er verschwunden wäre“¹⁵, das der Komponist eigenständig entwickelt (Beispiel 15).

¹⁵ Das Lied wurde nur in Teil IV von Trutowskis „Sammlung“ veröffentlicht, die 1795 erschien, und kann daher nicht von Fomin aus einer gedruckten Quelle entlehnt worden sein.

Die transparente orchestrale Struktur mit Solo-Oboe färbt die Musik in leichte pastorale Töne.

Amelfas Arie basiert auf demselben Material, gefolgt von einem Ballettbild, das die Belagerung von Wassilis Hof durch die „Nowgoroder Truppe“ darstellt. Die Musik zu diesem Bild besteht aus fünf Episoden, die eine Art Suite bilden, die auf dem Prinzip des kontrastierenden Nebeneinanders beruht. Auch hier wird die Aufmerksamkeit auf die kreative Verwendung von Folklorematerial gelenkt. Das populäre Tanzlied aus dem 18. Jahrhundert „Ach, die Dörfer stehen nicht weit voneinander entfernt“ aus der Sammlung von Trutowski (Teil I, Nr. 4), das die Grundlage der dritten Episode bildet, klingt beispielsweise dank des Tempowechsels (Andante statt Allegro) und der sanften, sanglichen Orchesterdarbietung völlig anders (Beispiel 16).

Die letzten beiden Episoden bilden eine ausgedehnte Coda, die auf der Gegenüberstellung von volkstümlichen Themen unterschiedlicher Gattung und unterschiedlichen Charakters beruht: das lange lyrische „Erinnerst du dich an mich, mein Licht“ und der Tanz „Ach, über die Brücke, die Brücke“. Ersteres findet sich bei Trutowski und Lwow-Pratsch in verschiedenen Versionen, von denen keine mit Fomins Darstellung übereinstimmt. Es ist schwer zu sagen, ob es sich um eine spezielle, dritte Variante handelt, die zu dieser Zeit in Gebrauch war, oder ob der Komponist Elemente beider Varianten zu seiner eigenen Version kombiniert hat (Beispiel 17).

Fomins zweites Lied wird ebenfalls in einer Variante wiedergegeben, die sich von der in Teil II der „Sammlung“ Trutowskis unterscheidet, aber der Variante in der Sammlung von Lwow-Pratsch sehr nahe kommt, die vier Jahre nach der Produktion

von „Nowgoroder Bogatyr“ erschien (Beispiel 18). Dies deutet darauf hin, dass Fomin bereits eine Verbindung zum Kreis von N. A. Lwow hergestellt hatte und die dort bekannte Version des Liedes verwendete.

Die beiden Themen werden zunächst getrennt dargestellt und dann im Laufe der Entwicklung miteinander verflochten und einander angenähert. Hier kann man einen fernen Vorgriff auf die Idee erkennen, die mehr als sechzig Jahre später in Glinkas „Kamarinskaja“ brillant umgesetzt wurde.

Das Finale der Oper ist eine große Massenszene, in der der Chor zu dem folgenden moralisierenden Text singt:

Stärke und Mut wurden belohnt
Seit jeher, wie auch heute;
Von dem, von dem wir alle erwarteten,
Von dem sahen wir alle heute.
Grüß dich, Fürst mit Fürstinnen,
Mit allen zukünftigen Kindern.

Musikalisch ist diese Szene im Geiste einer feierlichen Chaconne jedoch weniger interessant. Die Ouvertüre, die zwar lärmend, aber thematisch farblos ist, hat denselben äußerlich paradeartigen Charakter.

Insgesamt macht die Musik des „Nowgoroder Bogatyr Wassili Boeslajewitsch“ einen uneinheitlichen Eindruck: neben interessanten Funden gibt es auch schablonenhafte Generalpassagen, in denen das Talent des Komponisten keinen lebendigen Ausdruck gefunden hat.

Die Oper wurde ein Jahr später geschrieben. Die Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ ist vor allem wegen der Vielfalt des darin dargebotenen folkloristischen Materials und der Originalität der musikalischen Interpretation interessant. Das Libretto von N. A. Lwow ist nicht frei von einer gewissen denunziatorischen Färbung. Inhaltlich geht es darum, dass der diebische Bettler Filka Prolasa, der in den Diensten des Inspektors steht, in betrügerischer Absicht einen jungen Kutscher, Timofej, anstelle von sich selbst als Rekruten anwerben will, was ihm jedoch nicht gelingt: er wird vor dem ganzen Volk bloßgestellt und muss Soldat werden. Das Motiv der ungerechten Rekrutierung war für die russische Oper nicht neu; es war bereits einige Jahre zuvor in „Unglück wegen einer Kutsche“ aufgegriffen worden. Aber in „Die Kutscher auf der Poststation“ gibt es keine dramatischen Situationen, wie sie für die Opern von Knjaschnin und Paschkewitsch typisch sind. Die lockere und wirkungslose dramaturgische Handlung dient nur als Vorwand für die Entfaltung einer Reihe amüsanten Komödienszenen und Gesangseinlagen, was durch den Untertitel des Autors „ein Stück aus Versehen“ unterstrichen wird.

Es gibt noch einen weiteren Moment im Libretto, der auf die Umstände der Entstehung und möglicherweise der Inszenierung der Oper hinweist. Immer wieder wird im Verlauf der Handlung die Ankunft der „Mutter“, d. h. der Kaiserin Katharina, erwähnt, und die Worte des Schlusschors enthalten einen direkten Appell: „Warte mit uns, Mutter, ein Weilchen, es ist nie Zeit für dich, unseren Hof zu verlassen, hurra, hurra, hurra!“

In der Literatur wird vermutet, dass „Die Kutscher auf der Poststation“ im Zusammenhang mit der Reise Katharinas II. in die südlichen Regionen des Russischen Reiches im Jahr 1787 geschrieben wurde, die von Anfang Januar bis Juli dauerte (siehe: 106, 447). Auf der Reise der Kaiserin fanden überall feierliche Treffen

statt, und in einigen Städten wurden ihr zu Ehren Aufführungen von lokalen Amateur- oder Leibeigenenschauspielern aufgeführt (siehe: 99). Es ist möglich, dass das Libretto von Lwow zu demselben Zweck geschrieben wurde. Mit einem gewissen Maß an Sozialkritik schmeichelte die Oper gleichzeitig Katharinas scheinbarem Liberalismus. Der Kutscher Timofej und seine junge Frau Fadejewna werden nicht durch eine „Kleinigkeit“ gerettet, wie in „Unglück wegen einer Kutsche“, sondern durch die Ankunft der großmütigen Kaiserin, die ihre Untertanen bevormundet. Die Auflösung, die für einige französische komische Opern und deutsche Singspiele des 18. Jahrhunderts typisch ist, erhielt unter diesen Umständen eine besondere Bedeutung. In der Oper von Lwow und Fomin ist der Handlungsaspekt jedoch von untergeordneter Bedeutung. Wie L. I. Kulakowa richtig bemerkt, „liegt ihr Interesse woanders - in den Liedern, mit denen sie beginnt und endet - den Liedern, die das Stück tatsächlich schaffen“ (106, 447).

Lieder verschiedener Genres sind in „Die Kutscher auf der Poststation“ stark vertreten. Darunter befinden sich wertvolle Beispiele für das Schaffen von Volksliedern, die bisher nirgendwo veröffentlicht wurden. Dazu gehört z. B. das lange „Hoch fliegt der Falke“, das durch den Auftritt des Sängers S. Mitrofanow bekannt wurde. Es ist möglich, dass Mitrofanow auch einige andere in der Oper enthaltene Lieder überliefert hat. Es besteht Grund zu der Annahme, dass er zusammen mit dem von ihm geleiteten Chor auch an der Aufführung von „Die Kutscher“ beteiligt war (siehe: 117, 192-197). Die in den „Die Kutscher“ verwendeten Lieder - „Hoch fliegt der Falke“, „Meine liebe Mutter“, „Es stand eine Birke auf dem Felde“ - wurden später in Lwow-Pratschs „Sammlung russischer Volkslieder“ in denselben Fassungen aufgenommen, in denen sie in Fomins Oper erscheinen.

Nicht weniger interessant als die Auswahl der Lieder ist ihre Bearbeitung. Die Chöre in „Die Kutscher“ unterscheiden sich von den eher primitiven, meist dreistimmigen Chorarrangements, die für die meisten russischen Volks- und Heimatoper des 18. Jahrhunderts typisch sind, durch ihren Umfang und ihre entwickelte polyphone Struktur.

Auch die Ouvertüre, die direkt in die Handlung einführt, hat einen liedhaften Charakter. Nicht umsonst wurden in ihr programmatische Züge gesehen. „Sie ist inspiriert vom Rhythmus einer rasanten Fahrt, den Eindrücken der Straßenlandschaft, den Schreien und Schnalzlauten des Kutschers“, notiert A. S. Rabinowitsch (185, 92). Der Hauptteil basiert auf dem Thema des Liedes „Hauptmannstochter, geh nicht um Mitternacht spazieren“, das erstmals in der Sammlung Lwow-Pratsch veröffentlicht wurde. Der weite melodische Rahmen vermittelt ein Gefühl von Weite und Kraft. Der Komponist hat nicht die ganze Melodie übernommen, sondern nur die erste Phrase (Beispiel 19). Die vierfache Wiederholung dieser Phrase mit einem kontinuierlichen dynamischen Aufbau, beginnend mit pp, evoziert den Effekt einer allmählichen Annäherung.

Das zweite Element des Hauptteils in parallelem Moll mit einem fröhlichen, scharfen Rhythmus scheint die Bewegung zu beflügeln (Beispiel 20). Dieses Motiv mit einem entsprechenden Tonartwechsel wird wie ein Refrain in der Nebenstimme wiederholt, deren erste Struktur auf typischen Volkstanzmelodien beruht (Beispiel 21).

Im recht umfangreichen Mittelteil erfolgt die Entwicklung weniger durch die klassischen Techniken der Fragmentierung und Komprimierung, sondern vielmehr durch das Nebeneinanderstellen und die variantenreiche Umwandlung verschiedener thematischer Elemente.

Die Ouvertüre hat keinen festen Schluss und geht direkt (atacca) in den hinter der Bühne singenden Chor über (im Libretto heißt es: „In der Mitte des Theaters steht ein

großer Busch, hinter dem die Chorsänger versteckt sind. Aus der Ferne sind eine Glocke und ein Lied zu hören: „Die Nachtigall singt nicht in Väterchens Haus“¹⁶). Offensichtlich wurde dieses Lied nicht aus einer volkstümlichen Quelle entlehnt und ist eine sehr subtile Stilisierung im Geiste des Volkes. Besonders bemerkenswert ist seine mehrstimmige Struktur: einzelne Gesänge des Hauptthemas werden in verschiedenen Stimmen des Chores gesungen, die ein hohes Maß an melodischer Eigenständigkeit aufweisen. Auf diese Weise gelang es dem Komponisten, die subvokalisierte Struktur russischer Chor-Volkslieder einfühlsam wiederzugeben (Beispiel 22).

Über den zweiten Refrain „Hoch fliegt der Falke“ ist schon viel geschrieben worden. Er basiert auf einem authentischen Volkslied von lyrischer und ausgedehnter Struktur, das Lwow in seinem Vorwort zu den „Gesammelten Russischen Volksliedern“ als eines der ältesten und bemerkenswertesten in Bezug auf die „Vielfalt der harmonischen Veränderungen“ (wir würden heute sagen - harmonischen Reichtum) bezeichnet. An anderer Stelle merkt er an, dass ähnliche Lieder oft „mit einer einzigen Stimme beginnen und dann von einem allgemeinen Refrain gesteigert werden“.

Die Strophen-Refrain-Struktur wurde auch in der Oper beibehalten: zuerst singen zwei Tenöre, dann tritt der Chor ein, wobei der Chor-Refrain durch eine polyphone Entwicklung einzelner Motive der Liedmelodie erweitert wird¹⁶.

¹⁶ In der Sammlung von Lwow-Pratsch wurden die verschiedenen Stimmen mechanisch in eine melodische Linie „hineingezogen“, was an einigen Stellen zu intonatorischer Rauheit und Künstlichkeit führte (siehe: 23, 20-22; 198, 28-80).

Auch das Orchester wird in die polyphone Entwicklung einbezogen, indem es die Stimmen des Chores nicht nur verdoppelt, sondern bisweilen eigenständige Nebenstimmen bildet.

Im Werk der russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts finden wir kein anderes Beispiel für eine komplexe polyphone Entwicklung eines Volksliedes auf einer gleichmäßigen Skala.

Die übrigen Nummern von „Die Kutscher auf der Poststation“ basieren auf authentischem Folklorematerial, aber die Interpretation der Volksliedthemen in ihnen ist meist recht frei. Fomin hält sich nicht genau an das Original und fügt dem melodischen Muster der Lieder seine eigene Autorenretusche hinzu.

Eine der Besonderheiten der Oper ist die Vorherrschaft des Ensemble-Anfangs. Es gibt nur eine Solonummer in der Oper - Timofeys Lied „Ein beflissenes Herz eines jungen Mannes“ (Nr. 3), das auf der Melodie eines städtischen Volksliedes „Meine liebe Mutter“ basiert. Die übrigen Nummern sind in Form eines Duos, Trios oder Quartetts geschrieben, manchmal mit Beteiligung eines Chors.

Das Duett der beiden Kutscher Timofej und Janka (Nr. 4) ist interessant, weil es Liedmelodien mit Sprachintonation verbindet. Die Zeilen der beiden Figuren basieren auf den Gesängen der Tanzlieder „Ach, im Garten, im Garten, ich liebe den Garten“ und „Im Garten, im Gemüsegarten“, die rhythmisch und teilweise intonatorisch ähnlich sind, sich aber in ihrer Harmonie unterscheiden (Beispiel 23). Die Gegenüberstellung von Dur und Moll unterstreicht den heiteren Ton von Jankas Rede und die Angst von Timofej, der von der Einberufung und der Trennung von seiner jungen Frau bedroht ist.

Bemerkenswert ist das Terzett mit dem Refrain „Auf dem Felde stand eine Birke“ (Nr. 8). Das weit verbreitete Tanzlied wird hier neu interpretiert und erhält den Charakter von Verwegenheit und Kühnheit. Der Text des Terzetts wurde von Lwow unter Verwendung bestimmter poetischer Elemente des Volksliedes verfasst. Die Änderung

eines Wortes in der ersten Zeile – „tobend“ statt „stehend“ - verändert die emotionale Struktur des Textes. Das rasante Tempo der Musik und die munteren „Eingriffe“ in die Melodie durch verschiedene Interpreten (Timofei, dann Fadejewna und Janka) schaffen eine Stimmung von hemmungslosem Spaß und Ausgelassenheit, die in der letzten Strophe, in der die Solisten vom Chor begleitet werden, einen Höhepunkt erreicht. Die ganze Nummer wird nur von Streichern begleitet, die die ganze Zeit piccicato spielen und so den Klang der Balalaika imitieren¹⁷.

¹⁷ In der Partitur des Autors ist auf der ersten Seite oben eine Notenzeile mit der Angabe: „Balalaika-Formation“. An der entsprechenden Stelle im Libretto findet sich die Bemerkung: „Die Balalaika auf meinen Schoß legend, spielt die Mandoline im Orchester“. Aber der Komponist hat offenbar die Idee aufgegeben, eine Mandoline oder Balalaika in das Orchester einzuführen, und auf die bereits in der russischen Oper verwendete Technik zurückgegriffen, den Balalaika-Klang mit Piccicato-Bögen zu imitieren.

Im Schlusschor „Macht euch auf, macht Platz“ werden die Anfangsworte eines Tanzliedes verwendet, dessen Melodie jedoch stark verändert wurde und nur noch das rhythmische Muster enthält. Der Schwerpunkt wird auf die orchestrale Entwicklung verlagert. Der sanfte Gesang des Chors wird durch lebhaftere Figurationen der Streicher gefärbt, die an die volkstümlichen Methoden der instrumentalen Variation der Melodie erinnern.

Eine ganz andere Vorstellungswelt spiegelt sich in Fomins nächster Oper – „Die Amerikaner“, deren Libretto von I. A. Krylow stammt: die Handlung spielt irgendwo in Südamerika zur Zeit der Eroberung der Indianerstämme durch die Spanier. Der „Gischpanski-Edelmann“ Don Gusman begibt sich mit seinem ständigen Begleiter Foleta auf die Suche nach seiner Schwester Elvira, die von dem „Häuptling der Amerikaner“ Azem gefangen genommen wurde. Unterwegs lernen sie Azems Schwestern Zimara und Soreta kennen und verlieben sich in sie. Als Azem seine Schwestern nachts im Wald ertappt, während sie mit den Spaniern unterwegs sind, wird er wütend und befiehlt, die unverschämten Fremden zu ergreifen und ins Feuer zu werfen. Elvira rennt hinein und fleht um die Rettung ihres Bruders. Als Azem erfährt, dass Gusman Elviras Bruder ist, sagt er die Hinrichtung ab. Ein Trupp bewaffneter Spanier stürmt herein und fesselt Azem. Doch Gusman erwidert die Großzügigkeit des „Amerikaners“ auf die gleiche Weise und ordnet seine Freilassung an. Die Oper endet mit einer allgemeinen Übereinkunft: die drei glücklichen Paare - Gusman und Zimara, Folet und Soreta sowie Azem und Elvira - reisen alle gemeinsam nach Spanien ab.

Diese raffinierte Handlung ist scheinbar rein anekdotischer Natur. Der Text der Oper enthält jedoch eine Reihe von Momenten, die aus der Sicht der damaligen russischen Behörden nicht ganz unschuldig waren und unerwünschte Assoziationen mit der heimischen Realität hervorrufen konnten. Dies war der Grund, warum „Die Amerikaner“ lange Zeit nicht inszeniert wurde. Der Theaterdirektor P. A. Soimonow verwies insbesondere auf die Szene der drohenden Verbrennung zweier Europäer, die seiner Meinung nach das Publikum „empören“ könnte. Erinnerung man sich an die unaufhörlichen Bauernaufstände in der letzten Regierungszeit Katharinas II. und an die Massaker an Grundherren durch ihre Leibeigenen, kann man sich leicht vorstellen, was dieser hochrangige zaristische Beamte befürchtete.

Krylow, der nicht zum ersten Mal als Opernlibrettist gescheitert war, reagierte auf die Ablehnung von „Die Amerikaner“ sehr heftig. In einem Brief an Soimonow schrieb er aus diesem Anlass und verteidigte die Notwendigkeit der Opferszene: „Erstens, dass ich mit der Komposition dieser Oper die Absicht hatte, zu amüsieren und die Herzen zu berühren, und das ist die Position des Autors, denn einen Narren auf das Theater zu bringen, ist noch kein Drama.

Dummes Lachen ist die Gabe einer bösen Seele.

Und ich dachte, dass Euer Exzellenz eine Oper für das Theater mögen würden, in der man sowohl lachen als auch fühlen kann - ich schrieb keine komische, sondern eine heroische Oper: ein Bild der Schrift, das sowohl in Dramen als auch in musikalischen Schöpfungen vom Publikum akzeptiert wird, wie die Oper „Der französische Deserteur“ und viele andere Dramen von Molière, Mercier und Beaumarchais beweisen“ (125, 400).

Wie aus diesen Worten hervorgeht, war das Vorbild für Krylow in diesem Fall die hohe klassische Komödie und die französische komische Oper der reifen Periode, die sich oft dem sentimental Drama annähert. In „Die Amerikaner“ gibt es ein heroisches Element, das mit dem Kampf des Volkes für Freiheit und Unabhängigkeit verbunden ist, und eine Reihe dramatischer Situationen, die jedoch auf komödiantische Weise gelöst werden. Krylow kleidete seine Idee in eine dramaturgische Form, die typisch für die italienische Opera buffa ist. Alle ihre Grundregeln werden hier beachtet. Die Oper hat sechs Schauspieler, die in Paaren auftreten: Gusman und Zimara, Azem und Elvira, Folet und Soreta. Charakteristisch für die Oper ist die Fülle der Ensembles: zwei Duette, zwei Quartette, ein Quintett und schließlich das ausgedehnte Finale, an dem alle Akteure beteiligt sind.

Die Musik von „Die Amerikaner“ wurde wegen ihrer „Neutralität“ und ihres Mangels an nationalem Charakter kritisiert. „In seiner (Fomins) Musik“, schrieb A. S. Rabinowitsch, „gibt es weder die Verkörperung des leitenden Gegensatzes von idyllischen Eingeborenen und bösartigen Kolonisatoren noch individuelle Skizzen einzelner Charaktere“ (185, 97). Was ersteres betrifft, so gibt die literarische Vorlage selbst keinen Anlass für eine nationale Charakterisierung: die Spanier und Amerikaner in Krylows Libretto sprechen dieselbe Sprache und verstehen sich problemlos. Der Vorwurf, die Figuren seien nicht individualisiert, kann kaum als gerechtfertigt angesehen werden. Die Bilder der Figuren sind ziemlich eindeutig, auch wenn ihre musikalische Darstellung verallgemeinert und typisiert ist.

In „Die Amerikaner“ folgte Fomin den etablierten Formen und dem stilistischen Kanon der italienischen Opernbühne zur Zeit ihrer hohen Reife, die durch die Namen so herausragender Meister wie Piccinni und Paisiello repräsentiert wird. Die einzige Ausnahme war die Ersetzung der Rezitative durch gesprochene Szenen, was mit der Tradition des russischen Musiktheaters zusammenhing, die bis zum Erscheinen von Glinkas „Sussanin“ beständig beibehalten wurde. Auch wenn die Musik von „Die Amerikaner“ nicht besonders originell ist, besticht sie doch durch ihre melodische Frische, den Witz ihrer Charakterisierungen, die Subtilität und Eleganz ihrer Struktur und schließlich durch die meisterhafte Konstruktion großer, ausgedehnter Ensembleszenen.

Der Komponist verwendet verschiedene Mittel, um die drei Charakterpaare - das lyrische, das heroische und das komische - darzustellen, wobei das erste das am wenigsten interessante und charakteristische ist. Gusmans Rolle - die Standardrolle

des lyrischen Tenors - ist musikalisch eher farblos. Die Rolle seiner geliebten Zimara ist nicht unattraktiv, obwohl sie auf den üblichen Methoden der Charakterisierung solcher Figuren in der Opera buffa beruht. Ein musikalisches Porträt dieser Heldin findet sich in ihrer Arie aus dem ersten Akt. Der erste Teil der Arie ist besonders ausdrucksstark, mit schmachtenden Seufzern und sanft gurrenden Flöten in den Orchesterritornellen (Beispiel 24).

Soreta ist in anderen Farben gemalt. Sie ist naiver und einfältiger als ihre Schwester, ihre Gefühle sind einfacher und vielleicht auch aufrichtiger und direkter. In der pastoral gefärbten Arie aus dem ersten Akt, in der sie ihre Träume von einem sorglosen Leben mit Folet im Schoß der Natur zum Ausdruck bringt, verbindet sich weiche und leichte Lyrik mit einem gewissen Maß an Ironie (Beispiel 25).

Aber Soreta träumt nicht nur, sie kann auch für sich selbst eintreten, wenn es nötig ist. Ihre Charakterisierung wird durch ein komisches Duett mit Folet im zweiten Akt des ersten Aktes ergänzt, in dem ihr amüsanter Gezänk wiedergegeben wird. Die einheimische Schwester des „Häuptlings der Amerikaner“ verwandelt sich hier in eine übermütige, schmetternde Subrette, ganz nach dem Geschmack ihres auserwählten Plebejers. Das ganze Duett besteht aus kurzen imitatorischen Zeilen, die in einer eiligen Kurzschrift gesprochen werden (Beispiel 26).

Die Bilder von Elvira und Azem passen nicht in die traditionellen Rollen einer Opera buffa. Sie sind die Träger des heroischen Anfangs, den Krylow in seiner Idee hervorhob. Die pathetischen Intonationen in Elviras Rolle erreichen manchmal einen dramatischen Klang. Das zentrale Moment ihrer Rolle ist die große Arie zu Beginn des zweiten Aktes, „Ich sehe das Schlachtfeld“. Zu diesem Zeitpunkt findet hinter der Bühne eine Schlacht zwischen Gusmans und Azems Truppen statt, die mit dem Sieg der letzteren und der Gefangennahme von zwei Spaniern endet. Die Musik der Arie, die Elviras Angst und Beklemmung zum Ausdruck bringt, enthält gleichzeitig einen bildhaften Anfang, der sich dem Typus der kampfbeschreibenden Arien der Opera seria annähert, mit ihren charakteristischen fanfarenartigen Melodiepassagen durch Akkordschritte, schnelle leiterartige Passagen, Tremoli, Synkopen usw. Die Struktur der Arie nähert sich der Sonatenform mit thematisch verwandten Haupt- und Nebenstimmen (Beispiel 27a, b).

Die Rolle des kriegerischen Indianerhäuptlings Azem ist eher schematisch und schablonenhaft ausgefallen. Sie ist gekennzeichnet durch Fanfarenschwünge, die jeden seiner Abgänge begleiten, und zwar zumeist in derselben Tonart (Beispiel 28 a, b).

Die auffälligste Figur der Oper ist zweifellos Folet, dem der Librettist und Komponist die meiste Aufmerksamkeit widmete. Er hat drei Arien, während die anderen Akteure jeweils eine oder zwei Arien haben. Gleichzeitig zeichnen sich Folets Arien durch ihren großen Umfang aus und bilden manchmal (die Arie im ersten Akt – „Hier ist jemand - ich habe mich nicht getäuscht!“) eine ganze Szene.

Folet ähnelt den bekannten Figuren der Weltliteratur - Sancho Panso, Leporello - und wurde von Krylow vielleicht teilweise direkt von ihnen kopiert. Folet ist ein flinker, gewitzter Diener, der im Moment seines drohenden Todes selbst zugibt, dass er „ein großer Schurke“, ein Feigling und ein Faulpelz war, aber gleichzeitig ist er nicht frei von gesundem Menschenverstand und trifft manchmal scharfe, treffende Urteile. So sagt er nach einem Streit mit seinem Herrn Don Gusman: „Ich verneige mich vor deiner Liebe. Sie ist die sentimentalste: im Pferdestall, ja im Gehölz. Solche Liebe ist aus! - Ich kenne alle deine Syllogismen: die erste Prämisse sind fünfzig Stöcke; die

zweite, füge sie hinzu; breche Arme und Beine - das ist die Schlussfolgerung!“ Die denunziatorische Bedeutung dieser Worte erreichte im Russland der Leibeigenschaft leicht ihren Zweck.

Direkte oder indirekte Anspielungen auf die russischen Sitten finden sich auch in den Arien von Folet. Seine erste Arie „Was nun?“ ist an das „Publikum“ gerichtet, ähnlich wie die berühmte Arie aus Mozarts Figaro „Männer, öffnet die Augen!“ Während er darüber nachdenkt, ob er mit Soreta nach Europa gehen oder bei ihren Verwandten in Amerika bleiben soll, erinnert sich Folet an die leichten Manieren der europäischen Frauen und ihre Liebe zum Luxus, an die Notwendigkeit, sich bei den Adligen einzuschmeicheln, an die Unehrllichkeit der Richter und kommt zu dem Schluss:

Mit ihnen war ich nicht glücklich,
Ich werde arm und gehört sein,
Darüber hinaus die Kleider meiner Frau -
Nein, diese Unannehmlichkeiten zu ertragen
Ich bin nicht für immer in der Lage;
Nein, ich fahre nicht dorthin.

Die Arie beginnt mit einem Accompagnato-Rezitativ, bei dem Folets kurze Zeilen durch lange Pausen unterbrochen werden, die vom Orchesterklang gefüllt werden. Diese Technik vermittelt auf witzige Weise Folets Verwirrung, während er darum ringt, seine Gedanken zu sammeln (Beispiel 29).

Die Arie selbst, die aus drei Teilen besteht, verwendet die für die Bass-Buffero-Rolle typischen Techniken der komödiantischen Charakterisierung: Kürze, Stakkato und ständige Wiederholung der gleichen kurzen melodischen Phrasen. Als kuriose charakteristisches Detail kann man die Verdoppelung der Gesangsstimme durch die Fagotte oder ihren eigentümlichen Einsatz mit der Singstimme bemerken (Beispiel 30).

Nicht weniger interessant ist die zweite Arie von Folet, die er nachts allein in einem abgelegenen Wald singt. Im einleitenden Adagio werden die Angst und die Beklemmung des überwältigten „Helden“ durch den parodistischen Einsatz von Techniken vermittelt, die in der Opera seria verwendet werden, um tragischen Kummer und Schrecken auszudrücken: plötzliche dynamische Kontraste, Tremolo-Streicher, neapolitanische Wendungen in der Harmonik. Aber als Folet sich an seine geliebte Flasche erinnert, berührt er sie, und seine Angst wird durch freudige Heiterkeit ersetzt (Vivace). Die Andantino-Episode zeichnet sich durch den Geist einer anmutigen Gavotte aus, in der Folet auf die Gesundheit seiner Freunde und „alle vier Länder der Welt“ trinkt (Beispiel 31).

Die Einführung dieses manierierten aristokratischen Tanzes in die Rolle einer gewöhnlichen komischen Figur hat auch parodistischen Charakter und erinnert an Mozarts Verwendung des Menuetts in der Arie des Leporello. Der Schluss der Arie ist subtil und witzig geschrieben, wobei das allmähliche Ausklingen des Orchesterklangs das Einschlafen von Folet darstellt.

Die dritte Arie von Folet aus dem zweiten Akt trägt nicht viel zu seiner musikalischen Charakterisierung bei, ist aber in Bezug auf Text und Bühnensituation interessant. Der Diener, verärgert über die Undankbarkeit seines Herrn, wendet sich mit frechen, trotzig Worten an ihn, die er in Europa wahrscheinlich nicht zu sagen gewagt hätte:

Der Zorn der Angeber ist etwas lächerlich,
Ich bin nicht derjenige, der ihn ertragen möchte.
Obwohl ich nicht gebildet oder angesehen bin,

Aber ich werde hier allen gleich sein.

Am bemerkenswertesten in „Die Amerikaner“ sind die großen erweiterten Ensembles, die in den intensivsten kritischen Momenten der Handlung auftreten. Ein solches Ensemble ist das Quintett im ersten Akt. Sein Inhalt ist folgender: Soreta und Folet, Zimara und Gusman suchen einander in der Dunkelheit der Nacht¹⁸ und tasten sich durch den Wald.

¹⁸ In der Partitur steht „La notte“ („Die Nacht“).

Plötzlich ertönt die bedrohliche Stimme von Azem, der die verhassten Europäer und seine undankbaren Schwestern verfolgt. Zimara und Soreta, und mit ihnen Folet, zittern vor Angst und flehen Gusman an, sie zu retten. Schließlich gelingt es den beiden verliebten Paaren, leise und ungehört zu verschwinden. Azem, der allein ist, droht, das Feld mit dem Blut der Fremden zu besudeln.

Dieses ganze große Ensemble ist in mehrere Teile gegliedert: 1. Tempo giusto, in C-Dur - vor dem Hintergrund von Waldrauschen (Tremolo und „wirbelnde“ Streicherfiguren) eckten zwei Paare bei einem Rendezvous. 2. Vivace, Es-Dur (Azem-Tonart) - eine komische Situation, in der der Verfolger und seine Opfer einander nicht sehen und sich über die nächtliche Dunkelheit beklagen, obwohl sie sich nahe sind. 3. Allegro assai in c-Moll - Azems Raserei und der Schrecken der Verfolgten erreichen ihren Höhepunkt. 4. Adagio, Es-Dur - eine kurze Episode der sicheren Rettung der beiden Spanier mit ihren Geliebten. 5. Vivace, in C-Dur - Flüche und Drohungen des getäuschten Azem.

Ein kleines Fragment aus dem kulminierenden dritten Abschnitt ist bezeichnend für Fomins Ensemblearbeit. Trotz der homophon-harmonischen Struktur des Ganzen entsteht hier ein endloser Kanon zwischen Gruppen von Männer- und Frauenstimmen (Beispiel 32).

Nach der Tradition der Opera buffa war das Finale des I. Aktes der Moment höchster Spannung, in dem alle Fäden der Handlung zu einem einzigen Knoten verknüpft werden. In „Die Amerikaner“ steht diese Nummer den entwickelten Finalen von Paisiello und anderen italienischen Meistern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in nichts nach. Sie basiert auf dem Typus der so genannten „Kettenfinale“, bei denen jede Verschiebung im Handlungsverlauf durch das Auftauchen neuen musikalischen Materials, eine Änderung der Tonalität und der Taktgröße gekennzeichnet war. Die gesamte Kette von Episoden wurde durch einen einzigen tonalen Rahmen zusammengehalten.

Das Finale beginnt mit einem Bild des heiteren Glücks zweier Liebespaare, die sich in Gusmans Haus vollkommen sicher und geborgen fühlen. Zunächst singen Gusman und Zimara, Folet und Soreta, Gusman und Zimara, Zimara und Soreta paarweise, dann vereinigen sich alle Stimmen zu einem einzigen Ensemble. Dieses sanfte Gurren wird durch ein plötzliches Geräusch unterbrochen (Presto, poco a poco forte, B-Dur), was einen allgemeinen Alarm auslöst. Alle kommen heraus, und nur Folet versteckt sich in der Dunkelheit und zittert vor Angst (Andante non troppo, Es-Dur). Diese komische Episode bringt etwas Entspannung in die dramatische Situation. Azem, der mit seinen Kriegern einfällt (Presto assai in Es-Dur), befiehlt, alle gefangen zu nehmen. Das Duettino von Zimara und Gusman dient als kleines lyrisches Intermezzo, in dem sich jeder von ihnen Vorwürfe macht, das Unglück des anderen verursacht zu haben.

Der Schlussteil des Finales (Vivace, D-Dur), der als klangliche Reprise dient, steht gleichzeitig in scharfem Kontrast zu seinem Beginn. Die pathetischen Bitten der Gefangenen werden mit Azems bedrohlichen Äußerungen kombiniert. Man muss jedoch zugeben, dass dieser Abschnitt etwas formal ist und dass die eigentliche Dramatik in ihm durch die äußere Geschäftigkeit des Orchesters ersetzt wird, die die unzureichende Ausdruckskraft der Gesangsstimmen nicht kompensieren kann.

Das Finale des ersten Aktes von „Die Amerikaner“ ist ein überzeugender Beweis für Fomins Beherrschung der Kunst, eine große Opernform zu konstruieren. Trotz der Vielfalt seiner Episoden ist die Komposition des Finales schlank und logisch, was sowohl durch die Einheit und Vollständigkeit des Tonplans als auch durch die sich konsequent entwickelnde dramaturgische Linie mit stetig zunehmender Spannung unterstützt wird.

Was die Musik von „Die Amerikaner“ betrifft, so kommt man nicht umhin, die elegant geschriebene, bewegende, leicht klingende Ouvertüre zu bemerken, die die lebhaft komödiantische Handlung gut einleitet.

Fomin wandte sich der Form der italienischen Opera buffa zu und schuf ein Werk, das den meisten Beispielen dieses Genres auf der russischen Bühne in nichts nachstand. Zwölf Jahre nach ihrer Entstehung und unter den Bedingungen veränderter Geschmäcker und künstlerischer Vorstellungen konnte die Oper jedoch nicht den Platz im russischen Theater- und Musikleben einnehmen, der ihr eigentlich zustehen sollte.

Für diese Aufführung wurde Krylows Text von A. I. Kluschin im Auftrag des Direktors des St. Petersburger Theaters A. L. Naryschkin neu bearbeitet und überarbeitet. Ziel der Überarbeitung war es offenbar, die satirische Ausrichtung des Stücks abzumildern. Im Vorwort des 1800 veröffentlichten Librettos schrieb Kluschin: „Ich wollte den Amerikaner korrigieren, und es stellte sich heraus, dass außer den Versen darin keine einzige Zeile aus der Feder von Herrn Krylow stammte“. Diese Aussage wird heute von Literaturkritikern angezweifelt, die glauben, dass in der Ausgabe von Kluschin ein bedeutender Teil des Prosatextes von Krylow erhalten geblieben ist. Gleichzeitig haben Kluschins „Korrekturen“ teilweise die für den Gesang bestimmten Versabschnitte betroffen. So unterscheidet sich der Text von Folets Arie aus Akt II in den beiden Ausgaben erheblich. Im Chor der indischen Frauen, die ihren siegreich zurückgekehrten Männern entgegenkommen:

Unsere Freiheit verteidigend
Und unseren Feinden Rache gebend,
Kommt zu uns, um Ruhe zu finden –

das „unerwünschte“ Wort „Freiheit“ wurde durch das günstigere „Rechte“ ersetzt. Die zweiten drei Strophen des Chors, die das Wort „Freiheit“ enthalten, wurden ganz gestrichen.

All diese Änderungen wurden jedoch nicht an der Partitur vorgenommen. Daher gibt es Gründe für die Annahme, dass die Oper, oder zumindest ihr Gesangsteil, mit dem authentischen Krylow-Text aufgeführt wurde¹⁹.

¹⁹ Ein merkwürdiges Versehen wurde in dem Klavierauszug von „Die Amerikaner“ gemacht, der 1800 in St. Petersburg veröffentlicht und 1895 von P. Jurgenson unverändert nachgedruckt wurde. Der aus der Partitur kopierte Originaltext von Krylow ist unter den Noten unterzeichnet, während das vor den Noten gedruckte

Libretto eine „korrigierte“ Fassung wiedergibt. Für eine detaillierte vergleichende Analyse beider Ausgaben siehe: 17.

Der unbestrittene Höhepunkt von Fomins Schaffen war das Melodram „Orpheus“, ein Werk, das in der russischen Musik jener Zeit in Bezug auf Kraft und Noblesse des Ausdrucks, Integrität des Konzepts und symphonischen Umfangs seinesgleichen suchte. Wenn wir nach Parallelen zu diesem Werk suchen, werden wir sie eher in den Chorwerken von Beresowski und Bortnjanski finden als im Bereich der theatralischen oder theaterbezogenen Gattungen. Keines der Chorkonzerte dieser Komponisten erreicht jedoch den Grad an Spannung und Schärfe der Kontraste, der Fomins Melodrama auszeichnet. Sein „Orpheus“ ist ein Werk von wahrhaft hoher Tragik, das Merkmale strenger Klassizität mit vorromantischen leidenschaftlichen Impulsen und Gefühlsrausch verbindet.

Die Gattung des Melodrams, als deren Schöpfer im Allgemeinen J. J. Rousseau angesehen wird, entstand Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich und wurde dann von deutschen und tschechischen Komponisten, die der „Sturm-und-Drang“-Bewegung anhängen, weit entwickelt. In seinen Ursprüngen war er mit verschiedenen musikalischen und dramatischen Gattungen verbunden. So betonte Abert die Bedeutung der Techniken der italienischen Opera seria der Vor-Gluck- und Gluck-Periode (entwickelte recitatives accompagnato) sowie der Reformbewegungen im Bereich des Balletts, die mit den Aktivitäten von J. Noverre verbunden sind (siehe: 261). Zugleich knüpfte das Melodram an die Errungenschaften der frühklassischen sinfonischen Schulen an, die das Werk der großen Meister der Wiener Klassik vorbereitet hatten.

In Russland waren einige Beispiele für westeuropäische Melodramen bereits seit Ende der 70er Jahre bekannt. 1779 wurde I. Bendas Melodrama „Ariadne auf Naxos“²⁰ im deutschen Theater Knipper aufgeführt, und 1781 sein anderes Werk desselben Genres, „Medea“.

²⁰ Das Libretto von Ariadne in russischer Übersetzung, das 1788 in St. Petersburg veröffentlicht wurde, lässt vermuten, dass das Melodram in russischer Sprache aufgeführt wurde.

Aber Benda hat sich, wie A. N. Glumow zu Recht bemerkt, nicht zu einer solch tragischen Klangmacht erhoben, wie sie Fomins „Orpheus“ innewohnt (66, 406).

Fomins „Orpheus“ blieb das einzige Werk dieser Gattung in der russischen Musik des 18. Jahrhunderts und hatte einen bemerkenswerten Einfluss auf die Entwicklung der Theatermusik zu Beginn des nächsten Jahrhunderts. Die Charakterisierung der Musik von A. N. Titow zu Knjaschnins Tragödie „Andromeda und Perseus“, betont Glumow: „Dieses Werk ist Fomins „Orpheus“ nachempfunden und trägt Spuren seines starken Einflusses, ebenso wie A. J. Knjaschnins Melodram „Circea und Odysseus“ mit Musik desselben A. N. Titow“ (66, 60).

Einige Forscher (A. S. Rabinowitsch, B. W. Dobrochotow) sahen in „Orpheus“ einen Beethovenschen Anfang. Es scheint jedoch, dass eine solche Annäherung ein Anachronismus ist. Den Symphoniker Beethoven gab es in den frühen 1790er Jahren noch nicht. Einige Momente der Musik des Orpheus erinnern an Mozarts „Don Giovanni“, aber ob Fomin dieses Werk kannte, ist nicht bekannt²¹.

²¹ In Russland wurde „Don Giovanni“ vom deutschen Theater in St. Petersburg frühestens 1793 uraufgeführt.

Stilistisch steht „Orpheus“ von Fomin auf der Ebene des frühen Klassizismus, jedoch mit einer starken sentimental-färbung. Die Gattung des Melodrams selbst ist aus dem Sentimentalismus hervorgegangen, worauf A. S. Rabinowitsch zutreffend hinweist: „Das Melodrama ist im Allgemeinen eine Form des Sentimentalismus. Es ist eine Aufzeichnung der zerrissenen Form, die sowohl die Episoden des rezitativen Accompagnato in den Opern als auch die improvisatorische Streuung der Orgel- und Klavier-„Fantasien“ weit übertrifft. ... Die verstreuten Musikketzen schließen jede formale Rundung aus, illustrieren aber auf expressive Weise die kleinsten Kurven der semantischen Linie des Textes“ (185, 101).

Doch diese Diskontinuität und Fragmentierung der Form überwindet Fomin weitgehend mit Hilfe eines gut entwickelten Systems von Intonation und thematischen Verbindungen, tonalen Beziehungen und der (wenn auch recht freien) Anwendung des Prinzips der Reprise. Und in dieser Hinsicht ist sein „Orpheus“ vielen Werken der gleichen Gattung in der westeuropäischen Musikkultur vorzuziehen.

Die musikalische Dramaturgie von „Orpheus“ basiert auf dem Kontrast und der Interaktion mehrerer Intonationssphären, die konventionell als „lamentosa“, „furiosa“ (gewaltsam dramatisch) und lyrisch erleuchtet definiert werden können. Alle drei Sphären stehen in der groß angelegten Ouvertüre nebeneinander, einem bemerkenswerten und für die russische Musik jener Zeit einzigartigen Beispiel für dramatische Konfliktsymphonie²².

²² Es ist anzumerken, dass keines der Melodramen ausländischer Komponisten eine derart ausgearbeitete Ouvertüre aufweist. In „Ariadne“ beschränkte sich Benda auf eine kurze orchestrale Einleitung.

Auf eine langsame Einleitung von konzentriertem, schwermütigem Charakter folgen ein stürmischer, ungestümer Hauptteil und ein anmutiger, leicht und transparent instrumentierter Seitenteil (Beispiel 33 a, b, c).

In der Durchführung taucht ein weiteres klagendes Thema auf, das später als Thema der Trauer und des Bedauerns über den frühen Tod von Eurydike von Bedeutung ist (Beispiel 34).

Trotz einiger mechanischer Nebeneinanderstellungen besticht die Ouvertüre durch lebendigen Ausdruck und dramatische Spannung. Der Hauptteil, dem eine klar umrissene Reliefthematik fehlt, besticht vor allem durch die rasche Klangsteigerung von pp bis ff. Fomin erzielt eine sehr starke Wirkung mit einer Technik, deren Einführung Vertretern der Mannheimer Schule zugeschrieben wird (die berühmten Mannheimer Crescendi).

Das Melodram lässt sich in vier Episoden unterteilen, die durch Refrains voneinander getrennt sind, die wie die drohende Stimme des Untergangs klingen: 1. die Verzweiflung des Orpheus über den Verlust seiner geliebten Eurydike; 2. Orpheus steigt, dem Diktat der Götter gehorchend, in die Hölle hinab, um deren Herrscher Pluto zu besänftigen und ihn zu bitten, Eurydike zurückzugeben; 3. das Glück von Orpheus und Eurydike, die wieder zueinander gefunden haben; 4. Orpheus, der Eurydike wieder und für immer verloren hat, verflucht die Grausamkeit der Götter.

Knjaschnin weicht hier von dem antiken Mythos ab, wonach Orpheus von den Bacchantinnen belästigt wurde. Im Melodram bleibt er vor den Toren der Hölle stehen und trotz ihren Herrschern:

Möge der Schwarm deiner Furien, o Hades, verdoppelt werden.
Orpheus wird die Steilküsten des Styx nicht verlassen.

Diese Worte werden mit dem Heulen und Pfeifen höllischer Wirbelstürme beantwortet. Das Melodrama endet mit dem Tanz der Furien.

Während die äußersten Episoden, vor allem die letzte, durch eine Diskontinuität der Form, einen raschen Wechsel von kontrastierenden Fragmenten gekennzeichnet sind, finden wir in den beiden mittleren Abschnitten vollständige Orchesterstrukturen, die in ihrer Länge recht bedeutend sind. In der zweiten Episode ist es ein großes Klarinettensolo, dessen dramaturgische Bedeutung durch die Bemerkung „Orpheus singt, während er sich selbst auf der Leier begleitet“ erklärt wird. Der Klarinettenpart wird von Pizzicato-Streichern begleitet, die den Klang des antiken Instruments imitieren. Diese Struktur, die 40 Takte im Adagio-Tempo umfasst, ist trotz einiger Improvisationen eine recht eigenständige Nummer (um die Opernterminologie zu verwenden). Das warme Timbre der Klarinette und der weiche, empfindsame Charakter der melodischen Intonationen sollten die hypnotisierende Kraft des Gesangs des mythischen Sängers vermitteln, der sogar die furchterregenden Herren der Hölle erweichen konnte (Beispiel 36).

Der Klang der Klarinette dient als Orpheus' Leittimbre. Sie erscheint noch einmal als Soloinstrument im Dialog zwischen Orpheus und Eurydike in der dritten Episode. Das Auftauchen von Eurydike aus dem düsteren Reich der Schatten wird von einer enharmonischen Modulation von As-Dur nach A-Dur begleitet. Die vergleichsweise kleine (28 Takte), aber formvollendete Orchesterstruktur ist wie ein musikalisches Porträt der Heldin. Vom Charakter her erinnert es an den Seitenteil der Ouvertüre (Beispiel 36).

Die rauen und ungeheuer majestätischen Chöre der Bässe, die als eine Art Zwischenspiel zwischen den einzelnen Episoden des Melodrams fungieren, werden gleichzeitig zu einer verbindenden Struktur, die die gesamte Komposition wie monumentale Säulen oder Bögen stützt. Da Melodramen in Russland als Bühnenwerke aufgeführt wurden, ist es möglich, dass diese Chöre dazu dienten, die Szenerie zu wechseln. Fomin findet hier eine sehr beeindruckende Technik tiefer Männerstimmen, die einen einzigen Ton mit einer allmählichen, chromatisch absteigenden Bewegung skandieren, die an den ostinaten Bass eines alten Opernlamentos erinnert. In Verbindung mit den kraftvollen Schlägen des Orchestertuttis, unterstützt durch den Klang des Hornorchesters, entsteht eine bedrohliche, tragische Wirkung. Man beachte, dass die Bewegungen der Bässe in den Chören mit den Bewegungen der tiefen Stimme im einleitenden Largo der Ouvertüre übereinstimmen (Beispiel 37).

Der Schlusstanz der Furien knüpft klanglich und thematisch an den Hauptteil der Ouvertüre an und rahmt so das gesamte Drama ein.

Das System der tonalen Korrespondenzen, der teilweisen oder vollständigen thematischen Reprisen und schließlich die wohlkalkulierten Proportionen bestimmen die Struktur und Vollständigkeit der Komposition von Fomins „Orpheus“. Gleichzeitig griff Fomin dort, wo es die dramatische Handlung erforderte, auf unerwartete

Kontraste, Nebeneinanderstellungen entfernter Tonalitäten usw. zurück. Das dem Komponisten innewohnende Gespür für orchestrale Farben kam in diesem Werk äußerst lebendig zur Geltung. Er nutzt in hervorragender Weise Veränderungen in den Klangfarben des Orchesters, das Nebeneinander von dichten Tutti und dem leichten, transparenten Klang kleiner Gruppen sowie die allmähliche Überlagerung von Instrumenten in spannungsreichen dynamischen Crescendi. Er setzt auch erfolgreich besondere Orchesterfarben ein, wie die bereits erwähnten Klarinetten soli oder die Einführung des Hornorchesters in Momenten von düsterer, herber Tragik.

Als ein Werk von großer Ausdruckskraft und hoher Kunstfertigkeit, durchdrungen von leidenschaftlichem humanistischem Protest gegen das Böse und die Grausamkeit, kann „Orpheus“ zu den herausragenden Errungenschaften der russischen künstlerischen Kultur des 18. Jahrhunderts gezählt werden.

In den letzten Jahren seines Lebens schuf Fomin nichts, was diesem Meisterwerk gleichkam. Der Begrüßungschor zu W. A. Oserows Tragödie „Jaropolk und Oleg“, den er 1798 schrieb, erwies sich für den Komponisten als ein zufälliges „passables“ Werk. Und das Stück selbst - das erste unausgereifte Theaterstück des Dramatikers, der später zum Liebling des russischen Publikums wurde - ist von keinem nennenswerten Interesse ²³.

²³ P. A. Wjasemski betrachtete Oserows Tragödie „Jaropolk und Oleg“ als „die erste und letzte Hommage, die er dem Zeitalter von Knjaschnin und Sumarokow erwies“ (55, 138).

Der gewöhnliche und ziemlich abscheuliche Text des Chors kann den Komponisten kaum besonders fasziniert haben:

Ehre sei dir, Kiew, glückliche Stadt,
Der tapfere Oleg kommt zu uns.
Du, schnell fließender Strom,
Dnjepr, fließe zu den Petschenegen;
Sag ihnen: Euer Bezwingen,
Der Donner hat sich gelegt, der Herzen Bezwingen.

Fomin schrieb zu diesen Worten eine feierliche Marschmusik im Geiste von Sartis Paradekompositionen.

Von der letzten Oper des Komponisten, „Der goldene Apfel“, sind nur die Orchesterstimmen und die vollständige Partitur des Finales des ersten Aktes erhalten geblieben. Da auch das Libretto nicht existiert und nicht bekannt ist, ob es für die Aufführung von 1803 gedruckt wurde, ist es nicht möglich, den Inhalt der Handlung als Ganzes zu rekonstruieren. Nach dem vorliegenden Finale zu urteilen, handelt es sich um eine parodistische Umdeutung antiker Bilder auf „ironisch-komische“ Weise. „Der Goldene Apfel“ erfüllt hier eine ganz andere Rolle als im berühmten griechischen Mythos, und die Protagonisten der Oper haben mit den antiken Helden außer ihren Namen nichts gemeinsam. So tritt der schöne Paris (oder Parid), der den Streit zwischen den drei schönsten Göttinnen schlichten soll, als Bass-buffo auf, der in vielerlei Hinsicht an Folet aus „Die Amerikaner“ erinnert.

Im Finale des ersten Aktes gibt es sechs Figuren mit antiken Namen: drei männliche Figuren - Myrtilus, Daphnis (Tenor), Parid (Bass) - und drei weibliche Figuren - Egleia, Clitia und Chloe (Sopran). Ein Löwe stürzt sich auf Clitia und dann auf Parid, doch als

er den goldenen Apfel sieht, gibt er sofort nach und lässt sein Opfer im Stich. Zum Schluss singen alle:

Oh, Wunderapfel,
Du hast uns gerettet.
Alle Sterblichen müssen
Dich überall preisen.

Stilistisch steht „Der goldene Apfel“, soweit sich das überlieferte Material beurteilen lässt, den „Amerikanern“ nahe. Die Musik der Oper, die sich durch Klarheit und Subtilität der Komposition auszeichnet, verbindet eine spielerische Anmut mit einer weichen und sanften Sensibilität. Der oberflächlich unterhaltsame Charakter des Librettos hat jedoch einen Teil seines eindimensionalen Charakters bestimmt.

Das Finale ist wie in „Die Amerikaner“ auf dem Prinzip der „Aneinanderreihung“ kontrastierender Episoden aufgebaut, die von einem einzigen Tonbogen umschlossen werden (in diesem Fall die gleichnamigen Tonarten in d-Moll und D-Dur). Drei orchestrale Zwischenspiele („Szenenwechsel“) zeichnen sich durch Leichtigkeit und Eleganz der Struktur aus, von denen das zweite mit einer elegisch-romantischen Melodie (Beispiel 38 a, b, c) besonders attraktiv ist.

Fomins Leben wurde zu einem Zeitpunkt beendet, an dem sich seine Position gefestigt hatte und er eine große Perspektive vor sich zu haben schien. Natürlich wäre es riskant, zu beurteilen, wie sich das Werk des Komponisten weiterentwickelt hätte. In seinem letzten Werk, dem „Goldenen Apfel“, bleibt er ganz und gar ein Komponist des 18. Jahrhunderts. Als Künstler mit einem großen und bei weitem nicht ausgeschöpften kreativen Potenzial zeichnet sich Fomin unter seinen russischen Zeitgenossen durch die erstaunliche Vielseitigkeit seines Talents aus. Es wäre schwierig, Werke zu nennen, die sich stärker voneinander unterscheiden als „Die Kutscher auf der Poststation“, „Die Amerikaner“ und „Orpheus“. Doch bei aller Unterschiedlichkeit der Aufgabenstellungen erscheint uns ihr Autor überall als ein anspruchsvoller und fordernder Meister, der die richtigen Mittel für die Verkörperung so unterschiedlicher Themen und Bilder gefunden hat.

CHOR-KULTUR

Der Prozess der rasanten Entwicklung der russischen Kunst in den 60-90er Jahren des 18. Jahrhunderts kam im Bereich des Chorschaffens voll zum Tragen. Nachdem sie die reichsten Erfahrungen des Kult- und Volksgesangs früherer Epochen aufgesogen und gleichzeitig neue künstlerische Methoden und Mittel entwickelt hatte, erreichte die Chormusik gegen Ende des Jahrhunderts eine bemerkenswerte Blütezeit. Wesentliche Faktoren wie die jahrhundertelange Tradition der russischen Chorkultur sowie die Demokratisierung und öffentliche Zugänglichkeit der Chormusik, sowohl in der Aufführung als auch in der Wahrnehmung, begünstigten dies. Es entstanden Werke in Chorgattungen, die nicht nur eine herausragende Rolle im Musikleben ihrer Zeit spielten, sondern auch eine künstlerisch bleibende Bedeutung erlangten. Die besten von ihnen - z. B. Beresowskis Konzert „Verstoße mich nicht im Alter“, Bortnjanskis „Cherubim-Hymnus“ und seine späteren Konzerte - gehören zu den Beispielen eines wirklich klassischen Niveaus und werden zu Recht in den goldenen Fundus der russischen Kunst aufgenommen.

Die Stellung der Chormusik im Kontext der russischen Musikkultur und ihr Platz im Gattungssystem der Zeit wurden weitgehend durch die Struktur ihrer künstlerischen Bildsprache bestimmt. Bei aller Vielfalt und sogar Verschiedenartigkeit der Themen der damals in Russland gebräuchlichen Chorwerke bestand die vielleicht stabilste der bildlichen Dominanten der Chorkunst in der Offenbarung des erhabenen geistigen Anfangs, in der Offenlegung allgemeiner moralischer Fragen, im ethischen Verständnis menschlicher Gefühle und Bestrebungen. Darin konnte sich keine der anderen musikalischen Gattungen mit der Chorkunst messen. Bekanntlich wurde die Opernserie, auf russischen Boden übertragen, dennoch nicht zu einem echten Nationalschatz. Der historische Weg der kammermusikalischen Gattungen begann gerade erst, und die russische Sinfonie war noch nicht einmal geboren. Für die Meister der russischen Kompositionsschule war die Chorkomposition daher fast der einzige Bereich, in dem ethische und philosophische Ideen musikalisch zum Ausdruck kamen.

Die Entwicklung der russischen Chorkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist sowohl durch Kontinuitätslinien als auch durch grundlegend neue Phänomene gekennzeichnet. Einerseits entwickelten sich die traditionellen Gattungen des kirchlichen Gesangs weiter, andererseits verschiedene Arten von weltlichen Chorkompositionen, die bereits in der Petrinischen Ära in das höfische Leben eingeführt wurden und sich dann in den 30er und 40er Jahren in unserer Musikkultur etablierten. Dabei handelt es sich um Chormusik für festliche Dinners, Bälle, Maskeraden, Prozessionen, Feuerwerke, Chorprologe und Kantaten, die anlässlich besonders wichtiger Ereignisse oder denkwürdiger Daten komponiert wurden, usw.

Andererseits beginnt mit dem Beginn der 60er Jahre zweifellos eine neue Etappe in der Geschichte der russischen Chorkultur, die sich in gravierenden Veränderungen im Bereich des Chorschaffens, in der raschen Verbreitung weltlicher Chorgattungen, in der Entstehung konzertanter Formen der Chormusik und in einer Reihe anderer Merkmale äußert.

Zunächst einmal ist der Übergang der russischen Chorkunst in den Mainstream des Klassizismus historisch gesehen recht schnell. Während die gesamte erste Hälfte des 18. Jahrhunderts für die russische Chormusik allgemein im Zeichen des Barocks stand, erschienen bereits Mitte der 1860er Jahre Werke für A-cappella-Chor im klassizistischen Stil - die geistlichen Konzerte von Beresowski und Galuppi. Ihr Erfolg bei Hofe scheint den Moment des stilistischen Wandels am deutlichsten markiert zu haben, und von diesem Zeitpunkt an wurden klassizistische Denkweisen sowohl in den weltlichen als auch in den kirchlichen und chorischen Gattungen dominant. Die Werke von Komponisten der neuen Richtung wurden in den Hauptstädten aufgeführt und drangen allmählich in die Provinzen vor.

Ein signifikanter Unterschied zwischen der gegenwärtigen und der vorangegangenen Periode zeigt sich auch in der bedeutenden Ausweitung des Wirkungskreises von Komponisten, die Chormusik schrieben. Im Gegensatz zu den Meistern des russischen Chorkonzerts der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert - Titow, Kalaschnikow, Bawykin und andere - waren ihre Nachfolger in den 70er - 90er Jahren - Beresowski, Bortjanski, Paschkewitsch, Fomin, dann Degtjarew, Koslowski und Dawydow - weit davon entfernt, sich auf den Bereich der reinen Chorwerke zu beschränken. Im Gegenteil, viele von ihnen fanden ihre wahre Berufung in anderen Gattungen, und diejenigen, die wie Bortnjanski den Hauptbeitrag zur Entwicklung der Chorkunst leisteten, verfügten auch über ein vielfältiges Arsenal an Mitteln der Orchester-, Opern- und Kammergesangsmusik jener Epoche, was sich zwangsläufig auf die Technik ihrer Chorliteratur auswirken konnte.

Darüber hinaus wurden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Grenzen der Chormusik selbst beträchtlich erweitert - ihr Anwendungsbereich wurde größer und ihr Inhalt vielfältiger. Die Zahl der musikalischen und theatralischen Gattungen, an denen der Chor beteiligt war, nahm erheblich zu, und sie deckten ein Spektrum künstlerischer Darstellungen ab, das von der hohen Tragödie und der raffinierten Lyrik bis zur bewusst groben Satire reichte.

Schon eine flüchtige Auflistung der wichtigsten Arten von Chorwerken zeigt ein breites Panorama. Es entstanden professionelle Chorarrangements russischer und ukrainischer Lieder und bewusst im Volksgeist komponierte Chornummern für Theateraufführungen und verschiedene Feste. Gleichzeitig etablierten sich Chorkantaten nach italienischem Vorbild mit Orchesterbegleitung nicht nur im höfischen Leben, sondern auch im Alltag wohlhabender Grundbesitzer. Es entstanden typische Formen der Verbindung von Chormusik mit Tanzmusik; so wurde ab den 90er Jahren die „Polonaise mit Chor“ besonders populär. Eine wichtige Rolle spielten Chorszenen in der russischen komischen Oper und etwas später - wenn auch auf ganz andere Weise - im Melodram und in der Tragödie. Und unter den Ballett-Titeln finden wir manchmal den Untertitel „allegorisches Ballett mit Chören“¹.

¹ „St. Petersburger Wedomosti“, 1780, 21. Januar.

Ein solch hohes Maß an Interaktion zwischen Chormusik und anderen Gattungen beeinflusste natürlich auch die Stilistik der reinen Chorwerke, einschließlich derjenigen der kirchlichen Tradition. In dem „Cherubim-Hymnus“, den Lobpreisungen und vor allem in den geistlichen Konzerten der Zeit Katharinas der Großen sind künstlerische Ausdrucksmittel, die sich aus Menuett, Opernarie, Trauermarsch und lyrischem Lied ableiten, häufig anzutreffen und werden manchmal sogar dominant und sind direkt mit ihnen verbunden.

Grundlegende Neuerungen zeigten sich in dieser Zeit auch in der deutlichen Ausweitung der Arten und Formen der Beziehungen zwischen der russischen und der westeuropäischen Chorkunst. Einerseits - die langjährige Tätigkeit der großen italienischen Meister Galuppi, Manfredini, Traetta und Sarti in St. Petersburg, ihre fruchtbare Arbeit in verschiedenen Gattungen bis hin zur Komposition geistlicher a capella-Konzerte auf orthodoxe Texte. Auf der anderen Seite - Reisen nach Italien zum Zweck der beruflichen Verbesserung von Beresowski, Bortnjanski, Skokow und Fomin. Und schließlich die Aufführung von Chorwerken der russischen, italienischen, französischen und deutschen Kompositionsschule, manchmal sogar im Rahmen eines einzigen Konzertabends. All dies beeinflusste bekanntlich die Entwicklung der russischen Musik im Allgemeinen, spielte aber vor allem eine große Rolle bei der Entwicklung des Chorschaffens in Russland.

In gewisser Weise waren sich auch die Zeitgenossen des Beginns einer neuen Etappe bewusst. Es ist kein Zufall, dass in den 60er - 80er Jahren des letzten Jahrhunderts Schriftsteller, Musiker und Reisende immer wieder russische und westeuropäische Chortraditionen miteinander verglichen (siehe: 235, 354, 420; 166, 135, 150; 100, 17; 113, 72-74).

Eine der zentralen Gattungen der russischen Chorkunst jener Zeit war das geistliche Konzert. Am Schnittpunkt verschiedener künstlerischer Sphären und Strömungen stehend, gehörte es gleichzeitig der weltlichen und der kirchlichen Kultur an, stellte ein nationales Originalphänomen dar und erhob sich gleichzeitig auf die

gesamteuropäische Ebene, diente als Symbol der alten russischen Tradition und verkörperte sie mit den neuartigsten Mitteln. Seine musikalische Form erwies sich als sehr stabil in ihren Grundmustern und dennoch recht flexibel, sowie überraschend umfangreich im Inhalt. Seine Stilistik innerhalb der Grenzen des Klassizismus kombinierte und vermittelte eine Vielzahl von Intonationsschichten, von der einfachen liturgischen Rezitation und dem Volkslied bis zu den rhythmischen und melodischen Formeln der damals modischen Tänze und der instrumentalen Thematik. Mit anderen Worten: viele der bereits erwähnten Merkmale, die der russischen Chormusik dieser Zeit im Allgemeinen eigen sind, erscheinen im geistlichen Konzert wie in konzentrierter Form.

Der historische Zeitraum, der das Schaffen der Komponisten von Beresowski bis Degtjarew umfasst, kann als das goldene Zeitalter des russischen Chorkonzerts bezeichnet werden. Nach einer rasanten Blütezeit an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert und einer gewissen Stagnation in den 20-50er Jahren erreichte diese Gattung in der nächsten Epoche wieder ihren Höhepunkt, was sich im künstlerischen Niveau der Werke, ihrer Anzahl, ihrer Popularität, der Geschwindigkeit ihrer Verbreitung und vielen anderen Faktoren ausdrückte.

Die Geschichte des klassizistischen Chorkonzerts aus der Zeit Katharinas der Großen lässt sich in drei Phasen unterteilen. Die erste dieser Etappen (die 60er - 70er-Jahre) ist für uns durch eine minimale Anzahl von überlieferten authentischen Werken von nur zwei Komponisten - Beresowski und Galuppi - repräsentiert. Doch selbst an diesem spärlichen Material können wir erkennen, welche tiefgreifende Veränderungen sich nicht nur angedeutet, sondern in Stilistik, Form und sogar in den Grundprinzipien der Herangehensweise an die Wechselbeziehung zwischen der musikalischen und der textlichen Seite des Werks bereits vollzogen hatten. Während bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die rhetorischen Gesetzmäßigkeiten des Aufbaus von Kulttexten die führende Rolle bei der Formbildung spielten und in erster Linie der Lösung des Komponisten folgten, etablierten Beresowskis Konzerte „Herr, throne“ und „Verstoße mich nicht“ sowie Galuppis „Der Herr wird dich erhören“, „Mein Herz ist bereit“ und „Richte, Herr“ einen viersätzigen Zyklus, der auf der eigentlichen Logik der musikalischen Entwicklung beruht. Darüber hinaus wählen die Autoren von diesem Zeitpunkt an einzelne Zeilen aus, manchmal sogar aus verschiedenen Psalmen, wo dies erforderlich ist, und verteilen sie entsprechend der Art der Musik jedes Teils. Von großer Bedeutung ist ein schlankes und verzweigtes System polyphoner Techniken - von kanonischen Imitationen in den ersten Sätzen bis zu ausgedehnten Füßen mit einer klimatischen Stretta in den Schlusssätzen (Beispiele 39, 40).

Die Beziehung und die Funktionen der Teile des Zyklus offenbaren eine Reihe wichtiger stereotyper Merkmale in den Konzerten von B. Galuppi. Der erste Teil ist in der Regel ein gemächlicher Dialog zwischen den Unterstimmen und den Oberstimmen (ohne die Solisten herauszuheben), und die Tendenz der Formbildung steht hier den Regelmäßigkeiten des Duettaufbaus in klassizistischen Opern nahe: vom getrennten Singen in der Exposition über eine vorübergehende Annäherung der Einleitungen der Stimmen durch verschiedene Arten von Imitationen bis zur Vereinigung am Ende. Der zweite Teil wird in einem schnelleren Tempo gesungen, gewöhnlich in Triolen, und in ihm findet der Dialog zwischen einer Gruppe von Solisten und der Hauptmasse des Chors statt. Der dritte Satz besteht aus einem kontrastreichen Nebeneinander von polyphonen und streng akkordischen Strukturen (besonders anschaulich im Abschnitt „Wie groß“ aus dem Konzert „Mein Herz ist bereit“). Dem vierten Satz - der ununterbrochenen Fuge - ist manchmal ein kurzes

Ligamentum vorangestellt. Der Charakter der Thematik, die harmonische Entwicklung und die Form des Ganzen entsprechen den Normen des Klassizismus.

Die zweite Phase (Ende der 70er- 80er-Jahre) ist vor allem wegen der Chorkonzerte von Bortnjanski interessant, obwohl zu dieser Zeit auch viele kleinere Komponisten in diesem Genre tätig waren, z. B. der Hofgeiger und Komponist F. Dietz (Tietz), die Schüler der Akademie der Künste P. Skokow, S. Ossipow und andere. In ihren Kompositionen sind - bei allen Unterschieden im künstlerischen Niveau - gemeinsame und wichtige stilistische Tendenzen festzustellen, wie das Auftreten eines drei- und mehrstimmigen Chorzyklus neben dem vierstimmigen Chorzyklus, eine beträchtliche Vereinfachung der Chortextur und der Wunsch, den Schwerpunkt im Bereich der Ausdrucksmittel von der Polyphonie zur Harmonie zu verlagern. Die Chorfugen verschwinden praktisch².

² Selbst in den Fällen, in denen der Autor selbst das Wort „Fuge“ verwendet hat, wie zum Beispiel im Konzert „Kommt, lasst uns auf den Berg steigen“ von F. Dietz, wurde dieser Begriff von ihm völlig bedingt verwendet. (ZGIA, Inventarnr. 1119, Bestand I, Einzelstück 60).

Andererseits nimmt in dieser Zeit der Einfluss der Instrumental- und Opernmusik auf die Chormusik deutlich zu, was sich in der Verwendung typischer Menuett- und Siciliana-Rhythmen, charakteristischer melodischer Wendungen in Arien und Duetten sowie in der Anwendung von Orchester- und Orgeltechniken auf die Chormusik äußert. Von letzteren sind die klangliche Gegenüberstellung von Gruppen, lang anhaltende Pedalklänge und die Gegenüberstellung von chorischen Unisoni mit homophon-harmonischer Exposition besonders aufschlussreich (Beispiel 41).

Die Entwicklung der russischen Chorkultur im Allgemeinen und der Gattung des geistlichen Konzerts im Besonderen im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts ist untrennbar mit dem Namen von Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski verbunden. Die Bedeutung seines Chorwerks und seines Beitrags zur Aufführungspraxis kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Der Höhepunkt von Bortnjanskis Chorwerk fällt in die Jahre des 18. Jahrhunderts, die wir konventionell als die dritte Phase in der Geschichte des klassizistischen Chorkonzerts (1790-1797) bezeichnen³.

³ 1797 wurden durch ein Dekret von Paul I. alle Chorkonzerte von der offiziellen Aufführung ausgeschlossen.

Die Gründe für diese Trennung sind symptomatische Fakten des Musiklebens und darüber hinaus charakteristische Anzeichen für Veränderungen im Stil der Kompositionen⁴.

⁴ Die Unterscheidung von Bortnjanskis Werken aus den 80er und 90er Jahren wird vor allem durch die regelmäßig in den Zeitungen veröffentlichten Anzeigen für ihren Verkauf erleichtert. Siehe z. B. „Moskauer Wedomosti“, 1793, 6. Juni; 1797, 18. März.

Neben Bortnjanski wurden in den 90er Jahren Chorkonzerte nicht von kleinen, sondern von großen Meistern komponiert. Einige von ihnen - O. Koslowski, J. Sarti - waren zu diesem Zeitpunkt bereits anerkannte Komponisten mit einem etablierten Schreibstil. Andere - L. Guriljow, S. Degtjarew, A. Wedel, dann S. Dawydow - gehörten zu einer jungen Gruppe von Komponisten. Dawydow gehörte zur jüngeren

Generation und war, wenn auch in unterschiedlichem Maße, auf die eine oder andere Weise von Bortnjanski beeinflusst. Dies wurde beispielsweise von Degtjarew selbst im letzten, zusätzlichen Kapitel der von ihm übersetzten Manfredini-Abhandlung festgestellt (142, 168-170).

Was den Stil der spirituellen Konzerte betrifft, so kann man die dritte Phase als eine Phase der stilistischen Synthese im Verhältnis zu den beiden vorangegangenen bezeichnen. In dieser Zeit werden die gegensätzlichen Tendenzen der 60er und 80er Jahre in gewisser Hinsicht vereint. Die Bedeutung der Polyphonie nimmt wieder zu, und gelegentlich finden sich wieder vollständige Fugen (z. B. in den Konzerten „Erlöse mich, Herr, von meinen Feinden“ von Degtjarew, „Höre, Herr“ von Wedel und „Ich erhebe meine Augen“ von Bortnjanski), obwohl sich die Komponisten in den meisten Fällen auf eine einzige Exposition beschränken und dann zu einer freien, überwiegend homophonen Darstellung übergehen.

Um die Jahrhundertwende wurden die neuen sentimental Tendenzen von Jahr zu Jahr deutlicher spürbar, was sich sowohl in der allgemeinen Bildsprache der Chorkonzerte als auch in spezifischen Details manifestiert. Die intonatorische Grundlage der Thematik sind oft melodische Wendungen, die der romantischen Lyrik sehr nahe kommen. Die Zahl der Moll- und einen Halbton tiefer versetzte-Tonarten nimmt zu (bis hin zu b-Moll). Schließlich finden sich in der Musik der langsamen Sätze häufig Bilder, die für den Trauermarsch der Großen Französischen Revolution typisch sind. In diesem Zusammenhang sind die Konzerte „Ich lobe den Namen meines Gottes“ von Bortnjanski, „Erlöse mich“ von Degtjarew, „Wie lange, Herr“ von Wedel und „Ich weine und schluchze“ von Koslowski zu nennen.

Besonders interessant ist das letzte der oben erwähnten Werke⁵.

⁵ Koslowskis Konzert „Ich weine und schluchze“ wurde nicht später als 1797 komponiert, aber wahrscheinlich um 1795, als der Komponist an der Produktion seiner Oper „Die Entführung Ismaels“ im Leibeigenen-Theater von N. P. Scheremetew arbeitete. Siehe „Moskauer Wedomosti“, 1797, 18. März, Blatt 13-14; Katalog der Bibliothek von N. P. Scheremetew (ZGIA, Inventarnr. 1088, Bestand 3, Einzelstück 1732). Veröffentlicht in „Sammlung geistlicher und musikalischer Gesänge verschiedener Autoren...“, hrsg. von S. Pantschenko. Petersburg, 1917.

Darin stellt nicht nur ein Satz, sondern der gesamte Zyklus das Bild eines Leichenzugs nach. Die bemerkenswerte Musik des Konzerts „Ich weine und schluchze“ knüpft einerseits an die Tradition der Trauergesänge des orthodoxen Begräbnisgottesdienstes an (siehe: 63, 72-78; 61, 152-153), andererseits entfernt sie sich erstaunlich weit von dem, was gemeinhin als „Kirchlichkeit“ bezeichnet wurde, denn der Komponist interpretiert die bedeutungsschweren Zeilen des antiken Textes in verallgemeinerter und philosophischer, ja sogar in bürgerlich betonter Weise um. Bezeichnend für die neue Epoche ist auch die transversale Entwicklung der musikalischen Idee - von extremer Verzweiflung und Trauer über intensive Reflexion bis hin zu einem konzentrierten und erhabenen Geisteszustand (Beispiele 42 a, b, c).

Das Werk von G. Sarti hatte in den 90er Jahren einen bemerkenswerten Einfluss auf das Genre des geistlichen Konzerts. Seine Chöre für die orthodoxe Liturgie und die Allnachtsvigil sowie die Konzerte „Heil dir, o Volk“, „Ich will mein Herz öffnen“, „Jetzt ist die Macht des Himmels“ und andere waren damals weithin bekannt und dienten in vielerlei Hinsicht als Vorbilder zur Nachahmung. Bei diesen Werken handelt es sich meist um sehr spektakuläre, farbenprächtige und großformatige Kompositionen - eine

Art Klangfresken. Sie sind von tadelloser Proportion und verbinden die Auffälligkeit von Nahaufnahmen mit der Raffinesse in der Zeichnung einzelner Details. Sie tragen jedoch nie einen tiefen musikalischen Gehalt. In seinen Chorwerken, wie auch in Werken anderer Gattungen, erscheint uns Sarti als ein hochprofessioneller Musiker, in dessen Werk das Rationale eindeutig über das Emotionale und das Stereotype über das Eigenartige siegt. In Sartis Chorwerken hat die Tendenz zur Säkularisierung einen so hohen Grad erreicht, dass seine Werke über orthodoxe kanonische Texte durch die Art der Musik praktisch mit der kultischen Tradition brechen und als integraler Bestandteil des üppigen Hofzeremoniells wahrgenommen werden.

Unter Sartis Schülern haben Forscher mehrere hervorragende russische und ukrainische Chorkomponisten ausgemacht - S. Degtjarew, D. Kaschin, L. Guriljow, A. Wedel. Dies ist zwar nicht belegt, aber durchaus wahrscheinlich, wenn man die systematische Denkweise und die Neigung zu musikalischen, sozialen und pädagogischen Aktivitäten des italienischen Meisters berücksichtigt. Auf jeden Fall zeigt ein Vergleich der Chorpartituren, dass sein Werk die Aufmerksamkeit der jungen russischen Musiker auf künstlerische Techniken und Mittel wie Farbe und die Verwendung verschiedener Abstufungen der Massivität des Chorklangs und verschiedener Arten von Chorstrukturen mit einer strengen Logik ihres Nebeneinanders und ihrer Entwicklung lenkte.

Wenn man über die Gattung des Chorkonzerts spricht, kommt man an einem Problem nicht vorbei, das für die gesamte nationale Musikkultur von großer Bedeutung ist, das aber für das Studium der Chorkunst besonders wichtig ist. Es geht um die Beziehung zwischen den Traditionen der russischen und der ukrainischen Musik.

Der Grad der Interaktion zwischen diesen Traditionen und die Tiefe der Durchdringung russischer und ukrainischer Elemente der Musiksprache in Chorwerken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist manchmal so groß, dass eine unauflösliche Einheit entsteht und das Werk von Beresowski, Bortnjanski und einer Reihe anderer weniger bedeutender Komponisten unter dem Aspekt der Geschichte sowohl der russischen als auch der ukrainischen Musik betrachtet werden kann. Dennoch waren ihre Schicksale aus verschiedenen historischen Gründen vor allem mit Russland verbunden.

Artemi Lukjanowitsch Wedel (1767-1806) nimmt eine andere Stellung ein. Ausgebildet an der Kiewer Theologischen Akademie, diente er anschließend etwa sechs Jahre lang in Moskau als Kapellmeister des Generalgouverneurs P. D. Jeropkin, kehrte aber bereits 1794 in die Ukraine zurück und leitete später die Chorkapelle von General A. J. Lewanidow in Kiew und Charkow, wo aller Wahrscheinlichkeit nach die meisten seiner Chorwerke entstanden sind. Die meisten seiner Werke für Chor entstanden hier. Darunter sind die berühmten geistlichen Konzerte „An den Wassern Babylons“, „Erbarme dich meiner, Herr“, „Gott, Gott, Gesetzesbrecher“ und andere.

Unabhängig davon, welche Werke in Moskau und welche in Kiew oder Charkow komponiert wurden, gehören sie in ihrem Geist zu den lebendigen Beispielen ukrainischer Kunst. Wir sollten jedoch die wesentlichen Stilmerkmale beachten, die sie den Werken der Petersburger und Moskauer Komponisten näher bringen: eine üppige, vielfältige und logisch aufgebaute chorische Struktur im sartistischen Stil, eine Fülle von Themen, die auf Bewegungen entlang von Tönen von Akkorden oder Tonleitern basieren, sowie das tonale, tempomäßige und genremäßige Verhältnis der

Teile des Zyklus. Wedel hat viel mit Beresowski, Bortnjanski und Degtjarew gemeinsam, bis hin zu fast zitathaften Übereinstimmungen.

Der Komponist drückt seine verschiedenen Gefühle stets aufrichtig und sogar ausladend aus, auch wenn er manchmal etwas wortreich ist. Er versucht mit allen Mitteln, den Kontrast zwischen den Abschnitten zu verstärken, und greift manchmal zu stilistischen Gegensätzen zwischen pathetisch-romantischen Intonationen und lakonischen, klassizistischen Themen (Beispiel 43 a, b).

Wedels Konzerte, vielfältig und originell, erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden in vielen Städten der Ukraine und Russlands aufgeführt. Sie zogen die Zuhörer durch die Zugänglichkeit der musikalischen Sprache an, die der ukrainischen städtischen und ländlichen Folklore nahestand, aber nicht weniger spektakulär war: der Umfang, die Virtuosität der Darbietung und insbesondere die auffallende Komplexität der damals modischen Fioritur in Solostimmen (Beispiel 44).

Werke der Gattung Chorkonzert wurden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wie zuvor hauptsächlich für orthodoxe Gottesdienste komponiert, wo sie den musikalischen Höhepunkt des liturgischen Zyklus bildeten. Darüber hinaus erfüllten sie zuweilen die Rolle von Begrüßungskantaten bei Jubiläumsfeiern staatlicher Institutionen und bei Botschafterempfangen, und manchmal kamen sie in ihrer Funktion Werken mit angewandtem Charakter nahe, die Tischgesellschaften und sogar ein Kartenspiel begleiteten. Das vielleicht bemerkenswerteste Phänomen im Musikleben der damaligen Zeit war jedoch die Aufführung von Chorwerken bei öffentlichen Konzertveranstaltungen auf den Bühnen von Theatern und eigens angemieteten Sälen.

Zunächst ist festzustellen, dass mehr als die Hälfte der Konzertabende in Moskau und St. Petersburg vom Chor bestritten wurden. Es wurden sowohl Werke der großen Gattungen aufgeführt, die den ganzen Abend in Anspruch nahmen - Kantaten, Oratorien und Passionen von Pergolesi, Telemann, Haydn, Jommelli, Sarti, Graun - als auch gemischte Programme mit Werken ausländischer und russischer Komponisten. In letzteren Fällen wurden in den Zeitungsannoncen fast nie Namen oder Titel der Komponisten genannt, sondern es hieß lediglich: „An diesem und jenem Tag finden in den Räumlichkeiten dieses und jenes Theaters, Palastes oder noblen Clubs ... Versammlungen, wo geistliche Konzerte mit Gesang aufgeführt werden“⁶.

⁶ „St. Petersburger Wedomosti“, 1791, 25. März.

In der Regel nahm ein Chor an einer Aufführung teil, aber manchmal wurden auch zwei, drei oder noch mehr Chöre zusammengeführt. So informierte der „Moskauer Wedomosti“ am 1. Februar 1791 die Öffentlichkeit über ein Konzert, „das von Sängerinnen und Sängern, sowie Musikern der Herren Graf Wladimir Grigorjewitsch Orlow, Graf Nikolai Petrowitsch Scheremetew, Fürst Pjotr Michailowitsch Wolkonski, Seine Exzellenz Gawrila Iljitsch Bibikow ... gestaltet wird... die Zahl der Musiker wird mehr als 200 betragen“.

Die Nachnamen der Besitzer ermöglichen es, die Namen der Interpreten zu ermitteln. Der oben erwähnte Abend im Petrowski-Theater (es wurden Werke von Sarti aufgeführt) zeichnet sich durch die kreative Zusammenarbeit dreier hervorragender Leibeigener aus. Die jungen Dirigenten und später berühmten russischen Komponisten Lew Gurilew (Leibeigener von W. G. Orlow), Stepan

Degtjarew (Leibeigener von N. P. Scheremetjew) und Danila Kaschin (Leibeigener von G. I. Bibikow) lernten damals das musikalische Material und leiteten teilweise die oben genannten Chorkapellen.

Gemischte Programme enthielten in der Regel Werke verschiedener Gattungen. Große chorische und symphonische Nummern wechselten sich mit Arien und Duetten, Instrumentalvariationen und Sonaten ab. Auch die etwas eklektische Kombination von weltlicher Musik mit kultischer Musik, einschließlich orthodoxer und katholischer Musik, bildete keine Ausnahme.

Um so interessanter und aussagekräftiger sind die Chorprogramme, die stilistisch ganzheitlich sind: entweder führen sie das Publikum in das Werk eines bestimmten Komponisten ein, wie z.B. D. Kaschin, oder sie beziehen sich auf die Traditionen und neuen Errungenschaften der russischen Poesie, wie z.B. Chöre auf Texte von Lomonossow, Sumarokow, Karamsin, Derschawin. Obwohl derartige Konzertveranstaltungen nicht allzu häufig stattfanden, nahmen sie eine der vielversprechenden Tendenzen in der Entwicklung des russischen Musiklebens vorweg.

Die Konzertpraxis war die jüngste Form der Chormusik, wenngleich natürlich keineswegs die am weitesten verbreitete. Berücksichtigt man den quantitativen Faktor, so stand der Kirchengesang in dieser Hinsicht immer noch an erster Stelle. Numerische Indikatoren können hier nicht ganz genau sein, aber selbst gerundete Zahlen bringen uns dem Verständnis des Gesamtbildes näher.

Im Russischen Reich des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts gab es über 450 orthodoxe Klöster, denen mehr als 850 Klosterkirchen unterstellt waren (siehe: 156). Sie machten nur einen sehr kleinen Teil der überwältigenden Zahl von Pfarrkirchen aus, die sich auf 28 Diözesen verteilten - von Archangelsk bis Astrachan, von Pskow bis Irkutsk (siehe: 196, 291-305). Laut Diözesanstatistiken aus dem frühen 19. Jahrhundert (160, 644-646) gab es im Land etwa 27.000 Landkirchen, die jeweils über einen Chor verfügten. Einsiedeleien und Hauskirchen sind praktisch nicht erfasst. In jeder Diözese sollte es dem Rang nach ein Priesterseminar mit einem Chor von Seminaristen und eine zentrale Kathedrale mit einem vorbildlichen Bischofschor geben. Allein die Zahl der großen Kirchenchöre in Klöstern, Priesterseminaren und Diözesanzentren betrug also mindestens 500.

Die Werke, die von diesen Chören aufgeführt wurden, waren natürlich in Stil und künstlerischem Niveau sehr heterogen. Die stilistische Vielschichtigkeit, die der gesamten russischen Kunst jener Epoche eigen ist, wurde im kultischen Bereich besonders deutlich. Zudem machte die enorme Menge an variantenreich substituierten Gesängen eine vollständige Vereinheitlichung in historisch kurzer Zeit unrealistisch, von der Stabilität der kirchlichen Tradition ganz zu schweigen. Selbst das 1772 erschienene Hauptwerk „Sammlung von Noten“ konnte nur die wichtigsten gebräuchlichen Melodien und Texte enthalten. In der musikalischen Praxis der meisten Kirchen grenzen die Krjuki-Noten-Monophonie und ihre mehrstimmigen Arrangements an barocke und klassizistische Kompositionen⁷.

⁷ Es ist bezeichnend, dass die im GIM aufbewahrten Kirchenmusikhandschriften des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts hauptsächlich Mehrstimmigkeitskonzerte enthalten.

Die Notensammlungen der Klöster und Pfarrkirchen zeigen ein natürliches Muster: je stabiler ein kanonischer Text in seiner Stellung im täglichen Zyklus der orthodoxen Gottesdienste ist, desto zeitgenössischer ist sein musikalischer Ausdruck. „Die Cherubim“, „Gnade des Friedens“, „Würdig ist“ wurden fast täglich in der Liturgie gesungen - und die Musik entsprach in der Regel den Normen des Klassizismus. Und umgekehrt: die Strophen, Irmosen und Troparien änderten sich jede Woche, gehorchten den Prinzipien des Oktophon-Systems und blieben im Stil am archaischesten.

Im Allgemeinen gaben die Komponisten des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts bei der Komposition geistlicher Musik den Texten der Liturgie eindeutig den Vorzug vor denen der Allnachtsvigil. Doch die Worte des Cherubim-Hymnus waren besonders beliebt und erfreuten sich beispielloser Beliebtheit. Fast alle russischen Meister jener Epoche wandten sich ihnen zu, als ob sie in verschiedenen künstlerischen Neuinterpretationen der alten Gattung miteinander konkurrierten. Die musikalische Form des Cherubim-Hymnus blieb fast immer strophisch, wie man an den Werken von Beresowski, Bortnjanski, Sarti, Degtjarew und anderen Komponisten sehen kann. Aber auch hier gibt es anschauliche Ausnahmen. Eine interessante und unkonventionelle, aber typisch klassizistische Lösung stammt von Fomin⁸, der für sein Werk eine dreiteilige Form mit einer Reprise in der gleichnamigen Molltonart wählte (Beispiel 45 a, b).

⁸ Fomins „Cherubim-Hymnus“, geschrieben um 1797, ist in der „Sammlung von Kirchengesängen“, herausgegeben von M. Donezki, veröffentlicht. T. 1-2. Woronesch, 1913.

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war geistliche Musik dieser Art selbst in sehr abgelegenen Städten wie Barnaul und Irkutsk weit verbreitet, wie sowohl handschriftliche Kirchensammlungen als auch die Erinnerungen von Zeitgenossen belegen (siehe z. B. 122, 218).

Bei der Charakterisierung der russischen Chorkunst in ihren am weitesten verbreiteten und demokratischsten Formen ist es notwendig, die wichtige Rolle zu erwähnen, die die Soldaten- und Kosakenchöre oder, wie sie damals genannt wurden, die „Chöre der Regimentssänger“ im Musikleben des Landes spielten. Die flüchtigen Hinweise auf sie sind in Memoiren, Belletristik, Berichten über geografische Expeditionen, wissenschaftlichen Arbeiten und Archivadokumenten verstreut. In den Zeitungen wurden regelmäßig Anzeigen zur Anwerbung von Regenten und Gesangslehrern für verschiedene Regimenter veröffentlicht.

Alle Materialien zeugen von der großen Bedeutung der Soldaten- und Kosakenchöre, aber die Informationen über sie sind in der musikgeschichtlichen Wissenschaft noch nicht angemessen berücksichtigt worden.

Einerseits waren die „Regimentschöre“ mit der Tradition des Kirchengesangs verbunden, da sie am Gottesdienst teilnehmen mussten. Andererseits gehörte es zu ihren Aufgaben, volkstümliche Soldatenlieder zu singen, und so standen die Militärchöre in direktem Kontakt mit der volkstümlichen Tradition. Darüber hinaus wurden sie oft mit Militär- und Hornorchestern kombiniert, um verschiedene Arten von Kampfmusik und feierlichen Kantaten aufzuführen, und wurden manchmal in Massenopernszenen in Theatern von der kaiserlichen Eremitage bis zu Provinztheatern eingesetzt. Schließlich wurden aus ihnen systematisch Sänger für die Hofkapelle rekrutiert.

Die in allen Quellen vermerkte Unterteilung der Chöre in Soldaten- und Kosakenchöre spiegelt die Aufteilung der militärischen Bereiche des Russischen Reiches in reguläre und irreguläre wider. Daher ist es nicht verwunderlich, dass beispielsweise Kosakenchöre in verschiedenen Teilen des Landes zu finden waren - von Bessarabien bis hin zu entlegenen Gebieten in Sibirien.

Nach dem Statut war ein Chor in jedem Regiment oder in einer gleichrangigen Einheit - einem separaten Bataillon, einer Garnison usw. - obligatorisch. Abweichungen von dieser Regel waren äußerst selten. Zwar änderte sich die Gesamtzahl der Militäreinheiten von der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder und ganz erheblich, insbesondere bei den irregulären Kosakentruppen, aber dennoch ist es zu Beginn des 19. Jahrhunderts möglich, ihre Zahl zu ermitteln und dementsprechend mit hinreichender Wahrscheinlichkeit über die Verbreitung von Militärchören zu urteilen (siehe: 27, 17, 21, 23, 27, 28, 32). Unter ihnen sind zu nennen: 158 Regimenter, 14 Bataillone, 105 Garnisonen, 134 Kosaken.

So kam die Zahl der Militärchöre - über 400 - an die Zahl der großen Kirchenchöre heran.

Die Bandbreite der von Soldaten- und Kosakenchören gesungenen Lieder spiegelt sich in den gedruckten Liederbüchern des späten 18. Jahrhunderts. Ihre Handlungen zeigen verschiedene Bilder des militärischen Lebens „in den Zeiten von Otschakow und der Eroberung der Krim“, und natürlich überwiegen die Themen von Feldzügen und Schlachten, wie z. B. in einem Lied aus der Sammlung von W. Glasunow (210):

Unsere im Felde nicht verzagen,
Jeder will die Stadt erobern.
Durch die Wälder schlagen sie sich,
Und den freien Weg besetzen.

Wenn die Trommeln erklingen,
Dann springt das Blut der Soldaten,
Alle sind bereit zum Kampf,
Jeder freut sich zu stechen und zu hauen.

Aus musikalischer Sicht lassen sich die Liedtexte in zwei Gruppen einteilen: einige wurden zu der Stimme eines Volksliedes, meist eines langen Liedes, gesungen, während andere an die Melodien und Rhythmen der damals beliebten Militärmärsche angepasst wurden. Ein großer Teil dieser Marschmusik ist entweder gänzlich verloren gegangen oder hat uns in stark entstellter Form erreicht. Daher ist das in der Sammlung „Militärische Freizeit“⁹ präsentierte Material besonders interessant und historisch wertvoll.

⁹ Gespeichert in LGITMiK, Inventarnr. 2, Bestand 1, Einzelstück 1304.

Es enthält insbesondere eine Chorfassung des bekannten Marsches des Preobraschenski-Regiments aus dem 18. Jahrhundert. Er wurde zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlichen Bedeutungen vorgetragen, unter Katharina II. mit den Worten „Lasst uns ins Feld ziehen“ (Beispiel 46).

An zweiter Stelle nach den Kirchen- und Militärchören standen die Leibeigenenchöre der reichen und bürgerlichen Grundbesitzer. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts verfügten die meisten Adelsfamilien auf ihren Stadt- und Landgütern über

Gesangskapellen, die die Freizeit der Besitzer verschönerten und gleichzeitig ihr Ansehen in der Gesellschaft erhöhten.

In solchen Kapellen gab es je nach Adel, Reichtum und künstlerischen Neigungen ihrer Besitzer sowohl sehr große Chöre mit 40-50 Personen als auch sehr kleine Gesangsensembles, manchmal nur Oktette oder sogar Quartette, die jedoch Chorrepertoire aufführten. Die Kapellen der Leibeigenen bestanden jedoch in der Regel aus 16-24 Chorsängern.

Und hier liefern uns die Zeitschriften fast das vollständigste und aussagekräftigste Material. Die Zeitungen jener Epoche waren voll von Anzeigen für den An- und Verkauf von Chorsängern, Chorsängerinnen und ganzen Kapellen, für die Anwerbung von Gesangslehrern und Kapellmeistern, für die zahlreichen Fälle der Flucht von Sängern, die die Strapazen ihrer Knechtschaft nicht ertragen konnten. Das Gesamtbild wird durch die Erinnerungen von Zeitgenossen bereichert, obwohl es im Allgemeinen nicht allzu viele interessante Zeugnisse gibt, da die heimischen Leibeigenenchöre damals als selbstverständlich galten und keine detaillierte Beschreibung verdienten. In der Regel beschränkten sich die Verfasser von Erinnerungen auf die Worte „der Chor sang“, „es wurde eine Kantate aufgeführt“ und so weiter. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts und insbesondere nach dem Vaterländischen Krieg von 1812, als sich die charakteristischen Merkmale des Lebens des vergangenen Jahrhunderts deutlich von den neuen Tendenzen abzuheben begannen, prägten sich diese Anklänge an die Vergangenheit in das Gedächtnis der Memoirenschreiber ein.

Das ist die Art von Erinnerungsliteratur, die uns z. B. I. M. Dolgorukows begeisterten Bericht über seinen Aufenthalt in der ukrainischen Stadt Baturin und über die Chorkunst der Sänger von A. K. Rasumowski gebracht hat, von denen jeder „nicht nur einen Ton nimmt oder seine Stimme erhebt: in dieser Zeit fühlt er, bewundert er, belebt er alle seine Züge; mit einem Wort, erinnert er sich an Katharinas Zeit, ihren Winterpalast, das Abendessen im dortigen Tempel“ (85, 317-318). Aus den Berichten des Schriftstellers I. I. Kraschewski kann man sich eine Vorstellung von einer riesigen Orchester-, Horn- und Chorkapelle von 130 Leibeigenen des Gutsbesitzers A. I. Illinski in seinem Gut in der Provinz Wolhynien machen (siehe: 188, 50, 126-127). In den Erinnerungen von J. K. Arnold spiegeln sich seine frühkindlichen Eindrücke von der Aufführung der Werke Wedels durch die Sänger eines gewissen melomanischen und dilettantischen St. Petersburger Komponisten Dubenski¹⁰ wider.

¹⁰ Dubenskis geistliche Chorkompositionen sind im Staatlichen Zentrum für Musik erhalten, Inventarnr. 283, Nr. 126.

Dieser in den 1790er Jahren gegründete Chor erfreute sich bis in die späten 1810er Jahre großer Beliebtheit, als sein Gesangsstil vielen bereits veraltet und übertrieben süß erschien (siehe: 7, 26).

Die Gesamtheit solcher Zeugnisse und anderer historischer Fakten, die sich direkt oder indirekt auf das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts beziehen, erlaubt es uns, sowohl die verschiedenen Arten von Leibeigenenchören als auch ihre Gesamtzahl zu beurteilen, natürlich in einem ungefähren Sinne. Die berühmtesten von ihnen gehörten in der Regel jenen Adligen, die gleichzeitig Orchester und Theater besaßen - N. P. Scheremetew, G. I. Bibikow, B. A. Sagrjaschski, D. E. Stolypin, P. D. Eropkin, usw. Solche Kapellen waren in der Regel hochprofessionell und im Prinzip universell, denn sie wurden bei Operaufführungen, auf der Konzertbühne, in orthodoxen

Gottesdiensten und für die Aufführung von Werken angewandter Art genutzt. Eine andere Seite des Musiklebens zeigen uns die Leibeigenenchöre der kirchlichen Laiensänger - A. K. Rasumowski, Dubenski. Eine weitere sehr umfangreiche Gruppe bilden die Gesangsensembles, die hauptsächlich für die Tafelmusik bestimmt sind. Ihre Besitzer, z. B. P. M. Osnobischin, D. I. Kusnezow und viele andere, verfügten einfach nicht über ausreichende Mittel, um ein Opernorchester und eine Theatertruppe zu gründen, versuchten aber dennoch, der Mode zu folgen. Insgesamt umfasst das Blickfeld des Historikers etwa 200 relativ große und dauerhaft funktionierende Leibeigenen-Chorkapellen ¹¹.

¹¹ Als Quelle für die Verallgemeinerung dient erstens die Tabelle der Leibeigenenorchester im Buch von I. M. Jampolski (259), da die dort genannten Materialien in den meisten Fällen auch von Chorkapellen sprechen. Zweitens werden nur Informationen über Chöre berücksichtigt, die aus Zeitungsanzeigen, Memoiren, Reisetagebüchern, Korrespondenz, Archivadokumenten usw. stammen.

Das typische Repertoire solcher Kapellen ist klar: es umfasst verschiedene Kantaten, Chornummern aus Opern und Werke kirchlicher Gattungen. Die erhaltenen Noten sind jedoch äußerst spärlich, so dass wir uns mit Fetzen von Manuskripten und verstreuten Blättern von Gesangsstimmen begnügen oder Analogien zur Hofmusik ziehen müssen.

So ist die Gattung der Hochzeitskantate für uns nur durch ein kleines Fragment eines Musikmanuskripts vertreten, das einst zur Musikbibliothek von N. P. Scheremetew ¹² gehörte.

¹² Aufbewahrt im Ostankino Palast-Museum (Abteilung wissenschaftlicher Fonds, Inventarnummer 55).

Nach dem poetischen Text („Singt, ihr alle, blast eure Hörner zu Ehren des jungen Paares“) und anderen Hinweisen zu urteilen, wurde diese Musik für den Tag der Hochzeit des Grafen mit P. I. Kowalewa-Schemtschugowa komponiert. Obwohl nur die Tenorstimme erhalten ist, lässt sich daraus schließen, dass dieses Werk für einen A-cappella-Chor in einer einfachen dreistimmigen Form geschrieben wurde, in einem Stil, der Degtjarew nahe steht. Das Hornorchester folgte wahrscheinlich unmittelbar nach dem Chor.

Es war nicht ungewöhnlich, dass Chornummern aus Opern desselben Charakters als Begrüßungskantaten aufgeführt wurden. Offenbar war dies die Funktion des Chors „Umso besser, umso schöner, umso süßer“¹³ aus der Oper „Rinaldo“ von P. Skokow (siehe 107).

¹³ Die handschriftliche Partitur ist in der Scheremetew-Stiftung des LGITMiK erhalten; es gibt jedoch keine weiteren Nummern, und die Oper selbst wurde nie im N. P. Scheremetew-Theater aufgeführt.

Eine besondere Gruppe bildeten die Kantaten auf Bläsertexte für Chor in Begleitung eines Orchesters oder Instrumentalensembles. Über Sartis pompöse, oratorienartige Werke, die bei Staatsfeiern (manchmal mit mehreren Chören und Orchestern, einer Kanonen- und Glockenbatterie und Feuerwerk) aufgeführt wurden, ist viel überliefert (siehe: 232, 253-260). Für das Repertoire der Leibeigenenkapellen gab es noch charakteristischere Kompositionen, die zwar chorisch, aber im antiken Sinne des

Wortes kammermusikalisch waren, d. h. für musikalische Abende in den Palasträumen reicher Adliger bestimmt waren.

Ein interessantes Beispiel für diese Art von Musik ist Sartis geistliche Kantate „Erbarme dich meiner, o Gott“ für einen kleinen Chor und vier Solisten in Begleitung von drei Bratschen, einem Cello und einem Kontrabass, gelegentlich ergänzt durch eine Flöte. Dieses Werk wurde nicht nur in St. Petersburg, sondern zumindest auch in Moskau aufgeführt, wie aus in verschiedenen Archiven erhaltenen Manuskriptlisten der Partitur hervorgeht¹⁴.

¹⁴ GPB, OSRK, Inventarnr. 550, Nr. 6732/FXII—14; GZMMK, Inventarnr. 283, Nr. 44.

In dem mehrteiligen Zyklus, der aus einer Ouvertüre und 13 Sätzen besteht, wechseln sich Solo- und Ensemblesätze mit Chorsätzen ab. Erstere sind im Stil von Arien und Duetten aus der Opera seria gehalten, während letztere in Geist und Ausdrucksweise Sartis eigenen Chorkonzerten sehr nahe stehen (Beispiel 47 a, b).

Zwei Vokal- und Chorzyklen des Komponisten N. Giuliani, der nach der Inschrift auf dem Titelblatt einer der Partituren zu urteilen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Russland tätig war, gehören zu den sehr seltenen erhaltenen Beispielen der Grußkantate. Die Musik der Kantaten ist gewöhnlich, aber ihre Form ist sehr typisch für die Gattung und daher aus historischer Sicht von Interesse.

Die erste Kantate ist dem berühmten St. Petersburger Kunstmäzen A. Golowkin gewidmet und versinnbildlicht die Bandbreite seines künstlerischen Schaffens. Nach einer lebhaften und auf eigene Weise exquisiten Ouvertüre tritt ein „Chor der Genies“ auf, gefolgt von verschiedenen Arien der Mäzene der schönen Künste - der Genies der Malerei, der Bildhauerei, der Literatur und dann der Großherzigkeit. In der letzten Nummer sind sie alle in einem Vokalensemble vereint¹⁵.

¹⁵ Bibliothek des Moskauer Konservatoriums, Abteilung Raritäten (E. 1042).

In der zweiten Kantate, die zeitlich mit dem Besuch von General S. S. Apraksin auf seinem Gut Olgowo bei Moskau im Jahr 1792 zusammenfällt, spielt der Chor eine bedeutendere Rolle. Im kulminierenden dritten Teil des sechssätzigen Zyklus greift er das Hauptthema der Ouvertüre auf und entwickelt es weiter, das hier mit den Worten verbunden ist: „Der Ruhm verkündet seine Taten, und das Echo wiederholt diese Echos des Jubels und der Tapferkeit“ (im italienischen Original). Dieselbe Chormusik erklingt auch im Finale und erfüllt somit die Funktion des Refrains und der Umrahmung¹⁶.

¹⁶ GBL, Inventarnr. 11 (Mus.), Nr. 46 (Nr. b).

Aus Memoiren und historischer Literatur wissen wir, dass die Verwendung von Chorarrangements von Volksliedern im Leben des Gutsbesitzers weit verbreitet war. Leider sind keine Noten solcher Kompositionen erhalten geblieben, und wir können hier nur auf eine glückliche Ausnahme hinweisen - das ukrainische Tanzlied „Auf der Bank am Teich“ in einer Chorbearbeitung und Orchestrierung von Koslowski¹⁷.

¹⁷ Lange Zeit wurde Trutowski für den Autor dieser Abhandlung gehalten; die wahre Urhebererschaft wurde von O. J. Lewaschewa (134, 50).

Die extreme Einfachheit der Harmonisierung und Instrumentierung, die für solche Bearbeitungen offenbar sehr charakteristisch ist, fällt auf. Dieses Werk, das 1791 auf dem Potemkin-Festival uraufgeführt wurde, erfreute sich großer Beliebtheit und wurde bald sowohl in Partitur als auch als Klavierstück veröffentlicht.

Von besonderem historischem Interesse sind natürlich die Chorwerke, die speziell für die Leibeigenenchöre von deren Leitern - den Leibeigenenkapellmeistern - geschrieben wurden. Zu den hervorragendsten Autoren gehören die bereits erwähnten S. Degtjarew, D. Kaschin und L. Gurilew. Es ist sinnvoll, auf das Werk des Letztgenannten näher einzugehen.

Das musikalische Erbe von Lew Stepanowitsch Gurilew (Vater des berühmten Komponisten A. L. Gurilew) ist in den erhaltenen Proben recht gründlich untersucht worden, allerdings nur in einem Bereich - der Klaviermusik (siehe: 153; 4; 202). Indessen nahmen die Chorgattungen in seinem Oeuvre einen nicht minder großen Platz ein. So besaß er zum Beispiel die Chorkantate „Lasst uns diesen begehrten Tag verherrlichen“ für großes Orchester mit Pauken, Trompeten und vier Gesangssolisten, die laut einer Zeitungsanzeige „für jeden feierlichen Tag dienen kann“¹⁸.

¹⁸ „Moskauer Wedomosti“, 1794, 4. November.

Darüber hinaus war Gurilew der Autor von „Liturgie für 4 Stimmen“, des Chors „Der Engel ruft“ und zahlreicher geistlicher Konzerte, sowohl ein- als auch zweistimmig: „O Herr, der du wohnst“, „Bis, o Herr, vergiss mich“, „Mit meiner Stimme rufe ich zum Herrn“, „Auf den göttlichen Schutz“ und andere.

Das schöpferische Schicksal des Komponisten war nicht sehr glücklich, denn er war gezwungen, dem Willen seines Herrn, des Grafen W. G. Orlow, unterworfen, bis 1831 fast ohne Urlaub auf dem Gut Otrada, 100 Werst von Moskau entfernt, zu leben und hatte nur selten Gelegenheit, mit Moskauer Musikern zu kommunizieren und an öffentlichen musikalischen Veranstaltungen teilzunehmen. Obwohl Gurilews Name Ruhm und Autorität genoss, beschränkte sich seine Tätigkeit im Allgemeinen auf die Regentschaft in der Hauskirche, die Leitung der relativ seltenen Aufführungen des Leibeigenen-Theaters des Gutes und die Veranstaltung von Hauskonzerten, denen „der Graf vom benachbarten Salon aus zuhörte“ (159,14).

Den besten Eindruck vom Talent und vom Chorstil des Komponisten vermittelt vielleicht das zweistimmige Konzert „Über den göttlichen Wächter“, das wahrscheinlich aus der Mitte der 1790er Jahre stammt¹⁹.

¹⁹ GZMMK, Inventarnr. 283, Nr. 14.

Dieses Werk besticht durch seinen aufrichtigen, ja gefühlvollen Ton, kombiniert mit dem Umfang einer epischen Erzählung. Auf die einleitende melodische Strophe der Solisten folgt ein gemächlicher Dialog zwischen zwei antiphonalen Chören, als ob die beiden Erzähler nacheinander eine verhaltene und etwas archaische Melodie im Geiste eines Heldenepos entwickeln würden. Auf das Zwischenspiel im Mittelteil folgt die Entwicklung derselben Melodie im Finale, das allmählich zum eigentlichen Höhepunkt des Werks führt - dem siebenstimmigen Kanon auf die Worte „Ich bin allmächtig“ (Beispiel 48).

Amateurchöre waren in Russland sehr weit verbreitet. Obwohl ihre Zahl aufgrund der verstreuten und unvollständigen historischen Zeugnisse nicht einmal annähernd bestimmt werden kann, ist klar, dass sie in keiner der Provinzen des Landes und in

keiner Schicht der städtischen Gesellschaft - vom höchsten Adel bis zu den Kaufleuten der untersten Zünfte und den Bürgern - eine Ausnahme waren.

So berichten einige Quellen von den wiederholten Auftritten des Chors, der Adelige bei Festen in Pawlowsk vereinte, wo Chorkantaten zu Bortnjanskis Opern mit Chornummern aufgeführt wurden (siehe: 86, 88, 123; 121, 288-291). In eine ganz andere Welt werden wir versetzt, wenn wir die Erinnerungen eines Irkutsker Oldtimers über das „wohl geratene und lebhaft“ Singen verschiedener Chorkompositionen etwa in der gleichen Epoche, aber sechstausend Werst von St. Petersburg entfernt am Ufer der Angara durch einen Amateurchor von Polizisten lesen (110, 212, 217). (Daneben gab es in Irkutsk aber noch vier weitere Chöre - einen Beamten-, einen Soldaten-, einen Kosaken- und einen Bischofschor). Derschawins Bericht über die Zeit seiner Gouverneursschaft in Tambow zeigt dieses Phänomen der Chorkultur in einer weiteren Perspektive: „Der Gouverneur.... ordnete an, sonntags eine Gesangsklasse für Jäger (d.h. Amateure.-A. L.) einzurichten: da erklang sofort Gesangsmusik durch die Stadt. Es ist lustig und angenehm zu sehen, wenn man plötzlich 40 Kinder hört, die auf eine Tafel schauen und einen Ton anstimmen“ (78, 562).

Eine beträchtliche, wenn auch nicht überwiegende Zahl der Laienchöre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehörte der Kaufmannsschicht an. Wir finden zwei maßgebliche Bestätigungen dafür im Druck. Die erste bezieht sich auf die 60er Jahre, als von Staehlin in seinem Buch feststellte: „Der russischen Kirchenmusik sind noch einige partikularistische Gesangsvereine in russischen Städten zuzurechnen, die nicht um des Dienstes willen, sondern allein aus Liebe zur Kunst den Gesang ausübten Ich habe solche in Moskau und St. Petersburg unter russischen Kaufleuten gekannt, besonders unter den jungen.... Diese Leute verbringen bei ihren Zusammenkünften statt anderer Vergnügungen ihre Zeit angenehm mit solchen musikalischen Übungen“ (251, 111). Zwanzig Jahre später sagte Derschawin im Wesentlichen dasselbe: „Es ist bekannt, dass die Kaufleute in Russland immer eifrig für geistlichen Gesang sind“ (78, 562). Auch die archivarischen Daten stimmen mit ihren Worten überein. Auf einem großen Teil der Gesangssammlungen haben die Besitzer - Kaufleute - ihre Namen und ihre Klassenzugehörigkeit vermerkt.

Es wäre falsch anzunehmen, dass Laienchöre nur Kompositionen mit kultischem Inhalt sangen. Im Gegenteil, die poetischen Texte der handschriftlichen und gedruckten Liederbücher weisen eine beträchtliche Vielfalt an Themen und Genres auf, von volkstümlichen Chorliedern bis zu populären Chorauszügen aus russischen komischen Opern.

In diesem Zusammenhang möchten wir auf die Gattung der Tafellieder hinweisen, die für diesen Bereich der Chorkultur sehr typisch ist, da sie bereits deutlich aus dem Kreis der Kammermusik hervorgegangen war und eine eigene stabile Gruppe bildete. Obligatorische Merkmale solcher Werke waren ihr Vortrag durch einen Männerchor (manchmal mit Solochor), ihr fröhlicher, heiterer Charakter und ein dem Festtag entsprechendes Handlungsmotiv. So zum Beispiel ein Lied aus der Sammlung von W. Glasunow (210), dessen Text sich in mehreren anderen in der GPIB erhaltenen Liederbüchern wiederfindet:

Kommt, Brüder, schenkt ein!
Fließe, Wein, in Strömen!
Trinkt bis zum letzten Tropfen!
Leert die Gläser bis zum Boden!

Lasst alle Sorgen vergessen,
Was uns im Leben belastet!
Lasst uns singen und uns freuen
In dieser für uns schönen Stunde!

Charakteristische Themen waren die Tapferkeit der Garde, die Männerfreundschaft, das ritterliche Lob der Frauen und Trinksprüche zu ihren Ehren. Andererseits waren satirische und parodistische Texte, manchmal sogar mit einem Hauch von Unzüchtigkeit, keine Seltenheit. In einigen Liedertexten findet sich eine Mischung aus ukrainischer Bursachi-Tradition und deutschen Studentenliedern, in denen offen oder implizit die Verachtung für langweilige Wissenschaften zum Ausdruck kommt und die Freuden eines freien und sorglosen Lebens direkt oder indirekt dagegensetzt werden.

Wir wünschen uns das Nützliche,
Aber bellen gegen den Schaden des Lernens:
Auch alles in der gelehrten Nase,
Auch alles in der weisen Haut.

Weg mit dem A und dem B,
Weg mit allen Buchstaben der Woche;
Schrift, Wissenschaften
Wurden in die Welt aus der Hölle gebracht (221).

Allem Anschein nach war die musikalische Grundlage für viele der Texte – „Brüder, schenkt ein“, „Nein, wer hat den Trunk erfunden“, „Weg mit der Traurigkeit und dem Ärger“, usw. - diente das „Tischchorlied der Offiziere der Leibgarde des Preobraschenski-Regiments“ auf den Text von „Sergeant Derschawin“²⁰.

²⁰ GPB, OSRK, Inventarnr. 550, Einzelstück 153.

Seine Melodie wurde der Legende nach von Trutowski komponiert. Es ist jedoch möglich, dass der berühmte Guslspieler die damals gebräuchliche Melodie einfach an den Text von Derschawin angepasst hat. Der erste Teil dieses Liedes ist unter dem Namen „Krug“ weithin bekannt und wurde wiederholt veröffentlicht (siehe: 80; 107). Der zweite Teil des Liedes, bei dem es sich eigentlich um ein weiteres eigenständiges Gedicht handelt,²¹ ist in den Sammlungen der Werke des Dichters nicht veröffentlicht und in der Literaturwissenschaft nicht beachtet worden, obwohl er poetisch nicht uninteressant und musikalisch reizvoll ist (Beispiel 49; der Text der letzten, fünften Strophe ist angegeben).

²¹ In dem oben erwähnten Musikmanuskript des Liedes, das in der GPB aufbewahrt wird, sind nur zwei Strophen des zweiten Teils angedeutet. Der vollständige Text des zweiten Teils ist ohne den Namen des Autors in der Ausgabe: Taschen-Liederbuch oder eine Sammlung der besten weltlichen und gewöhnlichen Volkslieder veröffentlicht. Zusammengestellt von I. I. Dmitrijew. Moskau, 1796, S. 140.

Trotz der scheinbar bodenständigen Themen der Tafellieder spielten sie nicht nur eine wichtige Rolle in der Chorkunst ihrer Zeit, indem sie die Chornummern russischer komischer Opern beeinflussten und prägten, sondern brachten auch poetische Werke von hohem künstlerischem Wert hervor. Zu nennen sind hier

Lomonossows satirische Ode „Hymne an den Bart“ sowie zahlreiche Gedichte von Derschawin: „Picknicks“, „Verschiedene Weine“, „Philosophen, betrunken und nüchtern“, „Hopfen“. All diese Texte wurden, wie Liederbücher der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert zeigen, nicht so sehr gelesen als vielmehr vom Chor gesungen.

Das Bild der russischen Chorkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wäre unvollständig, wenn nicht auch die Chöre erwähnt würden, die eine Zwischenstellung zwischen Berufs- und Laienchören einnahmen, nämlich die Chöre und Kapellen staatlicher und privater Bildungs- und Wohlfahrtseinrichtungen. Wie aus den Archivalien hervorgeht, gab es an praktisch allen Schulen der Provinz Gesangsklassen. In diesem Fall handelt es sich jedoch nicht um solche, sondern um zu ihrer Zeit sehr bekannte und relativ stabile Chorgruppen, die oft von hervorragenden Kapellmeistern geleitet wurden.

Der Dichter und Historiker N. D. Gortschakow beispielsweise, der den Zustand des Moskauer Musiklebens an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert charakterisierte, nannte zunächst zwei seiner Meinung nach beste Chöre - die Moskauer Universität und das Golizyn-Krankenhaus in der Nähe vom Kaluschkaja Tor (73, 86). Letzterer wurde von Naumow geleitet, einem berühmten Regenten und Autor geistlicher Chorkompositionen²².

²² Naumows Kompositionen sind veröffentlicht in: Sammlung von Gesängen verschiedener Autoren, Bd. 3, hrsg. von M. A. Lagunow. St. Petersburg., b. g. (Nr. 16, 23).

Seine Sänger waren berühmt für ihre Fähigkeit, die Vortragsweise je nach Stil der Werke zu ändern. Auch die regelmäßigen Konzertabende freitags und sonntags im Theatersaal des Bildungshauses mit der obligatorischen Teilnahme des „Chors der Haustiere“²³ waren bei den Moskauern beliebt.

²³ „Moskauer Wedomosti“, 1784, 28. Februar.

Die Studentenchöre der Akademie der Künste, des Kadettenkorps, des Smolny-Instituts, der Katharinenschule auf der Wassiljewski-Insel und der Pädagogischen Schule der Akademie der Wissenschaften spielten eine herausragende Rolle im St. Petersburger Musikleben, aber die Zeitungen vermerkten am häufigsten die erfolgreichen Auftritte des Chors der Schülerinnen des Smolny-Instituts²⁴.

²⁴ „St. Petersburger Wedomosti“, 1775, 24. Juli; 1775, 1. Dezember; 1776, 1. Januar.

Und während in den Hauptstädten solche Chöre sicherlich keine dominierende Bedeutung haben konnten, wurden sie in den Provinzstädten manchmal zu lokalen Zentren der Musikkultur. Diese Funktion erfüllten beispielsweise die Chöre der Volksschulen in Woronesch, Saratow, Kaluga und vor allem in Charkow, wo Wedel Ende des 18. Jahrhunderts an der Spitze einer großen Chorkapelle der „Staatsklassen“ stand (siehe: 126).

Die öffentlichen Auftritte der Studenten-, Universitäts- und Kadettenchöre waren meist auf die Tage von feierlichen Anlässen, Jahrestagen und staatlichen Feiertagen abgestimmt, die das Repertoire weitgehend bestimmten. Natürlich überwogen die

hymnischen Werke, unter denen sich die wichtigsten Gattungsgruppen unterscheiden lassen. Eine davon ist die bereits erwähnte Gattung der „Polonaise mit Chor“, die nach dem Erfolg von Koslowskis und Derschawins Komposition „Siegesdonner verkünden“ zu einem musikalischen Symbol russischer Macht und Herrlichkeit wurde und als fast obligatorischer Bestandteil jedes Zeremoniells in den Haupt- und Provinzstädten diente.

Die Werke der anderen Gattungsgruppe waren im Wesentlichen eine Verschmelzung von geistlichen Konzerten mit Begrüßungskantaten. Sie wurden auf ausgewählte Psalmzeilen für Chor oder mehrere Chöre geschrieben, die von einem Orchester begleitet und manchmal mit Hornmusik unterlegt wurden. Typische Beispiele sind die Kantaten „Lasst Gott sich erheben“ von Sarti, „Freut euch mit uns“ und „Liebet den Herrn“ von Degtjarew²⁵.

²⁵ LGITMiK, Inventarnr. 2, Bestand 1, Nr. 885; ZGIA, Inventarnr. 1119, Bestand 1, Einzelstück 61.

Am weitesten verbreitet war jedoch der Text „Dir, o Gott, loben wir“, dem sich Bortnjanski, Sarti, Gimmel und eine Reihe anderer Komponisten zuwandten (siehe; 258, 146-148). Viele dieser Werke waren ursprünglich für die Hofkapelle komponiert worden und wurden dann mit verschiedenen Änderungen auch in der Umgebung aufgeführt.

Um den Überblick über die Entwicklung der Chorkunst in Russland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu vervollständigen, ist es notwendig, die wichtigsten Chorzentren des Landes zu identifizieren und kurz zu charakterisieren - eine Art Anziehungspunkte, zu denen sich nahe und ferne Städte, Landgüter, Provinzen und ganze Regionen hingezogen fühlten. Ihr Verhältnis war nicht konstant, was besonders bei der Untersuchung der russisch-ukrainischen Beziehungen auffällt.

Beispielsweise war die Stadt Gluchow in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Residenz der ukrainischen Hetmanen als größtes Chorzentrum der Ukraine bekannt. Neben der berühmten Chorschule, die Sänger nach St. Petersburg lieferte, gab es dort mehrere Chöre, darunter eine prächtige Chorkapelle mit 40 Musikern, die dem Grafen K. G. Rasumowski gehörte (siehe: 251, 128). Doch bereits in den 60er Jahren, als Katharina II. das Hetmanat abschaffte, verlor Gluchow seine administrative und kulturelle Bedeutung und wurde zu einer gewöhnlichen Kreisstadt, und gleichzeitig verschwanden die Berichte über die Gluchower Singschule aus den Archiven.

In der Folgezeit traten Kiew und später Charkow erneut an die Spitze der ukrainischen Städte im Bereich der Chorkultur. Unter den berühmten Kiewer Chören sind der Lawra-Chor, die Chöre der Sophienkathedrale, des Michaelsklosters und der größte - die Theologische Akademie - zu nennen, in der bis zu 300 Personen sangen (siehe: 62). Unter den zahlreichen Chören in Charkow ragten am Ende des Jahrhunderts der bereits erwähnte Laienchor von General A. J. Lewanidow und die Chorkapelle der „Staatsklassen“ unter der Leitung von Wedel heraus.

Ein knapper statistischer Vergleich der Aktivitäten von Chorgruppen in Moskau und St. Petersburg ist bezeichnend.

Wenn wir der Einfachheit halber die 80er Jahre als Beispiel nehmen, ergibt sich, dass es in Moskau zu dieser Zeit mindestens 350 Chöre unterschiedlicher Art,

Zusammensetzung und Größe gab. Davon waren 256 Gemeindechöre, 24 Klosterchöre, etwa 70 Leibeigenenkapellen, 6 so genannte öffentliche Chöre (Universitäts-, Synodal-, Bischofschöre, die Theologische Akademie, das Bildungshaus, das Golizyn-Krankenhaus) und darüber hinaus noch einige Schul- und Soldatenchöre (siehe: 197; 196; 105).

Der Moskauer Hauptchor wurde formal als Synodalchor betrachtet, der eine Parallele zur St. Petersburger Hofkapelle darstellen sollte. Aus verschiedenen Gründen (Beschränkung auf das kirchliche Repertoire, Mangel an begabten Chorleitern, Instabilität der Zusammensetzung, da die besten Sänger systematisch nach St. Petersburg versetzt wurden, um dort dauerhaft zu singen usw.) spielte der Synodalchor in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch keine führende Rolle im Chorleben der alten Hauptstadt und trat sie an mehrere der berühmtesten Moskauer Leibeigenenkapellen ab (siehe: 148).

Der Moskauer Hauptchor wurde formal als Synodalchor betrachtet, der eine Parallele zur St. Petersburger Hofkapelle darstellen sollte. Aus verschiedenen Gründen (Beschränkung auf das kirchliche Repertoire, Mangel an begabten Chorleitern, Instabilität der Zusammensetzung, da die besten Sänger systematisch nach St. Petersburg versetzt wurden, um dort dauerhaft zu singen usw.) spielte der Synodalchor in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch keine führende Rolle im Chorleben der alten Hauptstadt und trat sie an mehrere der berühmtesten Moskauer Leibeigenenkapellen ab (siehe: 148).

Die Hofkapelle war bekanntlich der Hauptchor der Hauptstadt und des gesamten russischen Reiches. Sie war sowohl verwaltungstechnisch als auch tatsächlich der Hauptchor der Hauptstadt und des gesamten Russischen Reiches. Die Kapelle vereinte einerseits die besten Kräfte aus vielen Städten und Provinzen, indem sie gleichzeitig die charakteristischen Merkmale der russischen, ukrainischen, kosakischen und teilweise sogar polnischen Chormusik aufnahm und kreativ verschmolz, und diente andererseits als Vorbild und Ausdruck der führenden Trends der professionellen Chorkunst ihrer Epoche. Es legte die Grundlagen der russischen Chorpädagogik und -leitung (siehe: 96). Schließlich waren die Tätigkeit und das Werk einer Reihe bedeutender russischer Komponisten der zweiten Hälfte des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, von Beresowski bis Dawydow, auf die eine oder andere Weise mit der Hofkapelle verbunden.

Von Volks- und Soldatenchören bis hin zur hochprofessionellen Gesangskapelle - so vielfältig, vielschichtig und überraschend inhaltsreich ist die russische Chorkunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Russland dieser Zeit wurde als Land der reichsten und umfassendsten Chorkultur wahrgenommen, ein Land, in dem, in den Worten eines berühmten Reisenden, „Menschen beiderlei Geschlechts bei allen Übungen singen ... selbst bei der schwierigsten Arbeit ... auch bei den mühsamsten Arbeiten, allein oder in Gesellschaft ... in fröhlicher Stimmung, meist lauthals“ (60, 652).

M. S. BERESOWSKI

Das Vermächtnis von Maxim Sosontowitsch Beresowski ist zwar vom Umfang her klein, aber von der historischen und künstlerischen Bedeutung her äußerst gewichtig. Als Gleichaltriger von Paschkewitsch und Chandoschkin, als älterer Zeitgenosse von

Bortnjanski und Fomin, war Beresowski ihnen in seiner beruflichen Entwicklung, in der Bewältigung der Höhen kompositorischer Meisterschaft und in seinem Ruhm chronologisch voraus. Er war somit ihr direkter Vorgänger. Sein Werk gehört ganz in die 60-70er Jahre des 18. Jahrhunderts, es bildet eine besondere Schicht und vielleicht eine völlig eigenständige Periode in der Geschichte der Musik- und vor allem der Chorkunst in Russland. Das dramatische Schicksal des begabten Komponisten - der frühe Aufstieg seines Talents und die tragische Unterbrechung seines Lebens, seine Anerkennung und seine unerfüllten Hoffnungen - all dies unterstreicht Beresowskis Persönlichkeit in fast romantischen Farben, die unwillkürlich an Lermontows Zeilen denken lassen:

Ich habe früher begonnen, werde bald enden,
Mein Geist wird nicht viel vollbringen;
In meiner Seele, wie im Ozean,
Liegt eine Last zerbrochener Hoffnungen.

Es ist kein Zufall, dass Beresowskis Name sowohl für Romanautoren als auch für Wissenschaftler attraktiv war. In den 1840er Jahren inspirierte er N. Kukolnik zu einer historischen Erzählung (127), und ein Jahrhundert später erschien er im Titel einer talentierten Erzählung von W. Schakowa (97). In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde er wiederholt in biografischen Wörterbüchern und Lexika in- und ausländischer Autoren erwähnt (siehe: 18; 155; 251, 367-368). In der Folgezeit wurden seine geistlichen Werke hoch geschätzt von S. Smolenski, N. Findeisen, A. Mooser. In jüngster Zeit, nach der Entdeckung von Arien aus der Oper „Demophon“ in der Bibliothek des Florentiner Konservatoriums und der Veröffentlichung des Aufsatzes von J. Keldysch (116), eröffnete sich uns eine weitere Facette von Beresowskis Talent, allerdings bereits im weltlichen Genre.

B. W. Assafjew bezeichnete Beresowski als Vorläufer des „aufkommenden russischen (oder besser Petersburger) Chorstils der Epoche des Katharinen-Klassizismus“ (12, 125), und diese Definition kann in den Mittelpunkt der heutigen Auffassung von Musikgeschichte in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts gestellt werden. Der Komponist tritt zu einer Zeit in Erscheinung, in der die Chormusik Russlands und der Ukraine eine ziemlich scharfe und bisher wenig erforschte Wende vom Spätbarock zum Klassizismus vollzog. Die Zahl der erhaltenen Denkmäler der Musikkultur jener Jahre ist im wahrsten Sinne des Wortes überschaubar, und deshalb verdient jedes von ihnen besondere Aufmerksamkeit. Die überlieferten Noten im Genre der A-cappella-Chöre beschränken sich auf die Werke von Galuppi und von einheimischen Komponisten auf die Werke von Beresowski, was an sich schon von großem Interesse ist. Die Exklusivität von Beresowskis historischer Position wird jedoch durch mehrere andere Faktoren verstärkt.

Beresowski schuf zwei Jahrhunderte lang eine Reihe herausragender, sehr populärer und allseits gehörter Werke, darunter ein wahres Meisterwerk der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts - das Konzert „Verstoße mich nicht im Alter“. In seinen Chorwerken erwies sich der Komponist als Entdecker oder zumindest als einer der Begründer eines neuen Stils des orthodoxen Kirchengesangs¹.

¹ Darüber schrieben N. Lebedew (130), N. Gortschakow (73, 201), D. Rasumowski 87, 228-229), W. Metallow (147, 122-124) und A. Preobraschenski (176, 34-35).

Ihm wird nicht nur das Verdienst zugeschrieben, die klassizistische Herangehensweise an die Harmonik, die Thematik und die chorische Struktur in den Vordergrund gestellt zu haben, sondern auch die organische Verbindung dieser Musik mit traditionellen altslawischen Texten.

Andererseits war Beresowski mit seinen Arien aus „Demophon“ der erste russische Musiker, der erfolgreich versuchte, das Genre der Oper zu beherrschen. Er war der erste der Meister unserer nationalen Schule, der sich auf das Niveau der europäischen Kompositionstechnik erhob, und er bestätigte dies überzeugend, indem er die offizielle Prüfung zur Aufnahme in die Akademie von Bologna bestand.

Bei der wissenschaftlichen Rekonstruktion des Musiklebens zur Zeit Beresowskis und der Klärung der Chronologie ist es wichtig, einige spezifische und scheinbar rein private Forschungsaufgaben zu berücksichtigen. Die Art und Weise, wie sie gelöst werden, bestimmt oft die Wahl eines von mehreren grundlegend unterschiedlichen Konzepten. Würde man beispielsweise dem von W. Morkow (151, 153) veröffentlichten Text eines Theaterplakats Glauben schenken - über Beresowskis Aufführung der Titelrolle in dem tränenreichen Drama „Der falsche Freund“ mit Musik von F. Araja im Jahr 1744 -, müsste man das Geburtsjahr Beresowskis um zwanzig Jahre nach hinten verschieben. Allerdings hält das von Morkow zitierte Dokument, wie auch viele andere Dinge in seinem Buch, selbst einer einfachen Überprüfung nicht stand. Die von ihm gelieferten Informationen sind zum Teil grob fehlerhaft, in diesem Fall sogar bewusst gefälscht².

² Die Namen der Hofsänger wurden von Morkow aus Listen aus drei verschiedenen Zeiträumen entnommen: 1736, 1745 und 1760. Der französische Dramatiker L. S. Mercier schrieb das Stück „Der falsche Freund“ um 1777, als F. Araja nicht mehr am Leben war.

In der Literatur über Beresowski und in Notenausgaben seiner Werke sind völlig willkürliche Spekulationen und ärgerliche Apokryphen³ sehr häufig anzutreffen und vermehren sich noch immer.

³ So ging beispielsweise die von Kukolnik verfasste romantische Geschichte über Beresowskis Liebe zu der italienischen Sängerin Matilda und über das Treffen des Komponisten mit seinen beiden Offiziersbrüdern in Livorno nach und nach in die wissenschaftliche Literatur ein.

Schon Ende des 19. Jahrhunderts gab es die Tendenz, Maxim Sosontowitsch mechanisch fast alle Kirchenchöre seiner Namensvettern zuzuschreiben, nämlich dem Moskauer Autor von Mehrstimmigkeitskonzerten der 1740er Jahre Michail Beresowski⁴, dem bessarabischen Priester der Mitte des 19. Jahrhunderts Michail Beresowski⁵ und schließlich dem unbekanntem Komponisten-Regenten der 1880er Jahre M. Beresowski.

⁴ Gespeichert im GIM.

⁵ Seine Gesänge sind veröffentlicht worden; siehe: Beresowski M. A. Geistliche und musikalische Werke [Nr. 1-21]. Moskau - Leipzig: Jurgenson, 1901-1911

Letzterer besitzt vier Refrains – „Erschaffe Engel“, „In ewigem Gedenken“, „Ich will den Kelch des Heils annehmen“, „In der ganzen Welt“, die erstmals 1887 von

Jurgenson⁶ veröffentlicht wurden und von den Titeln her genau mit den vier Sakramentalien von Maxim Beresowski übereinstimmen.

⁶ Siehe: Gesammelte geistliche und musikalische Kompositionen für kompletten Chor. M., 1887, Nr. 10-11; 2. Auflage auf Vitrograf : M., ca. 1915.

Dieser Zufall sollte uns jedoch nicht täuschen, denn jeder Komponist, der auf die Idee gekommen wäre, vier Sakramentalien zu komponieren, hätte sich zunächst an diese Texte gehalten. Die von Jurgenson veröffentlichten Werke gehören stilistisch in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und sind künstlerisch sehr mittelmäßig. Es gibt weitere Fälle, in denen Beresowski nicht seine Werke zugeschrieben werden⁷.

⁷ Zum Beispiel nennt der Artikel von M. Rizarewa (208, 114) unter den Werken des Komponisten die Konzerte „Gott ist auferstanden“, „Herr, wie lange noch“ und „Im Anfang, Herr, warst du“ ohne ausreichende Begründung. Alle drei Konzerte sind nach stilistischen Merkmalen zu urteilen (Intonationssphäre, charakteristische Gegenüberstellung von zwei Oktaven Chorsatz und homophoner Exposition, mehrstimmige Orgelpunkte usw.) in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden und können daher nicht von Beresowski stammen.

Die Veröffentlichung der Violin-„Melodie“, die M. Beresowski zugeschrieben wird, in der Sammlung Alte Komponisten - für Geiger, Bd. 1. Kiew, 1973, ist ein unbestreitbarer und grober Fehler.

Das historiografische Material über Beresowski weist jedoch eine gewisse Besonderheit auf. Viele wichtige Meilensteine in seinem Leben, mit deren Hilfe man die anderen Fakten seiner Biographie klären und koordinieren könnte, erweisen sich als die umstrittensten in Bezug auf die Datierung. Infolgedessen ist jede Darstellung des Schaffensweges des Komponisten nicht nur in einzelnen, sondern auch in Knotenpunkten eine Hypothese mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit.

Aus dem 18. Jahrhundert sind nur sechs Originaldokumente mit Beresowskis Namen und noch weniger Zeitungs- und Zeitschriftenhinweise auf seine Kompositionen erhalten geblieben. Von seinen musikalischen Autographen ist abgesehen von einer Violinsonate und einer von ihm in Bologna geschriebenen Prüfungsantiphon nichts erhalten geblieben. Dreimal kurz erwähnt wird Beresowski von J. von Staehlin (252).

Angesichts des Mangels an Quellenangaben kann man die Informationen, die von den Verfassern biografischer Wörterbücher und Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts zusammengetragen wurden, oder die plausiblen Legenden, die im beruflichen Umfeld mündlich zirkulierten und später gedruckt wurden, nicht außer Acht lassen. Manuskriptkopien und sogar relativ späte Notenblätter können berücksichtigt werden. Es sei auch darauf hingewiesen, dass vorrevolutionäre Autoren die Möglichkeit hatten, sich dem Studium der Werke Beresowskis zuzuwenden, die während des gesamten 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts im Archiv der Hofsängerkapelle aufbewahrt wurden und heute verloren sind. Der Wert ihrer Beobachtungen und wissenschaftlichen Schlussfolgerungen ist nun ins Unermessliche gestiegen. Diese Methode der Materialsammlung und ihrer Erforschung erfordert jedoch äußerste Vorsicht: es ist notwendig, die Masse an verfälschten und zweifelhaften Informationen auszusortieren und eine kleine Gruppe von äußerst zuverlässigen Materialien herauszufiltern. Ihre Kombination mit den Primärquellen des 18. Jahrhunderts wird eine echte historiografische Basis darstellen,

die für eine vergleichende Analyse der Werke und die Rekonstruktion der schöpferischen Biografie Beresowskis ausreicht.

Die Schwierigkeiten bei der Erforschung von Beresowskis Lebensweg beginnen, wie bereits erwähnt, mit der Ermittlung seines Geburtsjahres.

J. Bolchowitinow, der als erster das Andenken Beresowskis würdigte, gab sein Geburtsdatum nicht an, sondern berichtete, dass der junge Sänger „um 1765 nach Italien geschickt wurde“ (36, 224), während Petersburger Schüler, die zur Ausbildung ins Ausland geschickt wurden, in der Regel 18-20 Jahre alt waren.

Nach der Veröffentlichung von Bolchowitinow ordnete der Inspektor der Hofsängerkapelle, P. Belikow, in seinem Enzyklopädischen Lexikon (21, 359) anhand von Bibliotheksmanuskripten und Archivmaterial die Chorwerke Beresowskis nach Gattungen und listete sie detailliert auf, wobei er zum ersten Mal die Vermutung äußerte, dass der Komponist „um 1745“ geboren wurde. Diese Annahme, die dann in fast allen anderen Werken unter Auslassung des Wortes „um“ wiederholt wurde, erlangte allmählich einen Hauch von Unveränderlichkeit.

A. Garras gibt in seinem „Handwörterbuch der Musik“ ein etwas früheres Datum an - 1743, obwohl die Zahl 3 auch ein einfacher Druckfehler sein könnte (58, 25). Später präzisiert N. Lebedew (130, 123) Belikows Datierung auf Oktober 1745, und S. Solowjow und S. Swetlow geben in ihren historischen Notizen ein genaueres Datum an - Oktober 1745. Swetlow geben in ihren historischen Notizen sogar ein sehr konkretes Datum an - den 16. Oktober, allerdings ohne jeden Hinweis (222, 518; 213, 80, 94). Offensichtlich kann keine der oben genannten Angaben heute belegt werden, und das letzte Datum muss auf der Grundlage von Tatsachen angenommen werden.

Beresowskis Heimatland war die Ukraine, und sein Geburtsort war die Stadt Gluchow in der Provinz Tschernigow, die damals für ihre professionelle Gesangstradition bekannt war. Die Chorschule, die dort 1738 gegründet wurde und regelmäßig Sänger für die Petersburger Kapelle belieferte, ist ein herausragendes Beispiel für die weiterhin enge Zusammenarbeit der beiden verwandten Kulturen Russlands und der Ukraine im 18. Jahrhundert. Der junge Beresowski, der bis zu seinem achten Lebensjahr in Gluchow lebte, hörte viele Male den Gesang des berühmten örtlichen Kirchenchors. Die musikalischen Eindrücke seiner Kindheit waren jedoch wahrscheinlich nicht weniger wichtig für seinen Kontakt mit der lokalen, ethnisch grenzwertigen Folklore, in der sich Schichten von nordukrainischen und südrussischen Liedern vermischten.

Der Historiker W. Askotschenski hat fast die einzigen Informationen über die früheste Periode in der Biographie des zukünftigen Komponisten. Er weist darauf hin, dass Beresowski aus einer adligen Familie stammte, und schreibt weiter: „Aus einem seltsamen Vorurteil heraus wollte sein Vater ihn in keine Schule geben, da er sich mit einer häuslichen Erziehung begnügen wollte; aber nachdem er etwa sechs Jahre lang geschäftlich in St. Petersburg gelebt hatte, hob er seinen früheren Entschluss auf und schickte seinen Sohn Maxim sofort nach seiner Rückkehr nach Hause an die Kiewer Akademie“ (14, 276-277).

Der Legende nach trat Beresowski in Kiew „sofort in die dortige [akademische] Kapelle ein und wandte sich besonders dem Studium der Musikkunst zu“. Er „zeichnete sich besonders im Gesang aus“ und übte sich schon damals „unablässig in drei- und vierstimmigen Kompositionen“. Diese Lieder, von seinen Kameraden gesungen, erregten schließlich die Aufmerksamkeit des jungen Komponisten“ (14, 277). Diese Legende kann nicht verifiziert werden, aber diese Lücke wird teilweise durch wissenschaftliche Daten über die musikalische Atmosphäre kompensiert, die Beresowski umgab und zweifelsohne einen gewissen Einfluss auf ihn hatte.

Die Musikkunst an der Kiewer Theologischen Akademie bot Mitte des 18. Jahrhunderts ein buntes, ja eklektisches Bild. In den Gottesdiensten wechselte der Gesang einstimmiger Krjuki-Noten-Melodien mit der Aufführung immer noch populärer Werke von Dilezki und üppiger Barockkompositionen ukrainischer Komponisten einer viel späteren Epoche, bis hin zu den Meistern der 30-40er Jahre, I. Domarazki und G. Lewitzki (siehe: 63).

Der Chor der Akademie zählte manchmal über 300 und das Orchester über 100 Mitglieder. Für die Schüler war es obligatorisch, musikalische Fähigkeiten zu erlernen, zu singen und Streich- oder Blasinstrumente zu spielen. Dies wurde nicht nur als notwendig für die allgemeine Entwicklung der Schüler angesehen, sondern diente auch dem Zweck, an den Aufführungen der Schüler mitzuwirken. Obwohl das Genre des Schultheaters bereits eine Art künstlerisches Rudiment war (seine letzten Beispiele wurden Mitte der 40er Jahre komponiert), wurde es in den Seminaren und Akademien weiterhin gepflegt, und nach Angaben von Forschern nahm die Rolle der Musik darin sogar zu. Man sollte hinzufügen, dass die Musik in den Schultheatern eine große Vielfalt an Genres aufwies. Instrumentaleinlagen, liturgische Rezitation, Solo-, Ensemble- und Chorgesang erforderten zweifellos eine gute musikalische Ausbildung der Teilnehmer (siehe: 10).

Und schließlich waren Psalmen, die sich in dieser Zeit merklich den ukrainischen Volksliedern annäherten, bei den Studenten sehr beliebt. Alte geistliche Gedichte wurden überall gesungen. Die Stilistik des Gesangs, die verschiedenen Arten des Kirchengesangs und die musikalische Folklore - all dies wird später im Werk von M. Beresowski zusammengeführt.

Eine flüchtige Bemerkung von Askotschenski - über Maxims Erreichen der „rhetorischen Klasse“ - erlaubt uns, eine Hypothese über die Dauer von Beresowskis Aufenthalt in Kiew aufzustellen.

Das gesamte Studium an der theologischen Akademie dauerte acht Jahre und war in drei Stufen - Unter-, Mittel- und Oberstufe - oder, um die Terminologie der damaligen Zeit zu verwenden, in drei Altersstufen unterteilt. Die Jungen traten in der Regel in die erste Klasse des Vorbereitungsalters ein, und im sechsten Jahr wurde Rhetorik gelehrt. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass Beresowski die erste Klasse beschleunigt absolviert hat. Aber höchstwahrscheinlich studierte er etwas mehr als fünf Jahre von 1753 bis 1758.

Es sind Listen von Lehrern und Mitschülern des zukünftigen Komponisten erhalten geblieben. Unter letzteren fallen zwei Namen auf. D. N. Bantysch-Kamenski hat die Akademie 1754 absolviert, was indirekt die Objektivität der Informationen über Beresowski bestätigt, die er in das „Wörterbuch der würdigen Personen des russischen Landes“ aufgenommen hat. Beresowskis Weggefährte an der Akademie war sein Landsmann, der später einflussreichste Adlige - Fürst A. A. Besborodko, der ebenfalls aus einer Adelsfamilie der Stadt Gluchow stammte.

1758 verließ Beresowski Kiew und wurde am 29. Juni desselben Jahres als Sänger in den Stab der Musiker und Tänzer des Thronfolgers Peter Fjodorowitsch aufgenommen, wo er seinen Dienst am Hof begann⁸.

⁸ Siehe: ZGADA, Palastabteilung, Bestand 446, 1758, Einzelstück 61550, Blatt 63.

Im Theater des Sommerpalais auf dem Jungfern- (Mars)feld war damals der Italiener F. Coppi Kapellmeister; er leitete auch die Chorkapelle und unterrichtete Musiktheorie. Coppi bemerkte die Begabung des neuen Sängers und gab ihm

Kompositionsunterricht (siehe: 37, 87). Beresowski studierte Gesangskunst bei einem italienischen Lehrer namens Nunziani oder Nunziane; ob es sich dabei um einen Sänger oder eine Sängerin handelt, ist noch nicht geklärt⁹.

⁹ F. Nach Fesetschko ist der Sänger Nuiziane (Nunziani?) genannt (229, 21), nach A. Gozenpud der Sänger Nunziani (70, 101).

Die gesanglichen Erfolge des jungen Ukrainers waren so beachtlich, dass er in mehreren wichtigen Produktionen mitwirkte. An der Schwelle der 50er und 60er Jahre sang er in Opern von F. Araja, und wenig später wirkte er zusammen mit Bortnjanski in G. Raupachs „Alceste“ mit. Neben Bortnjanski war Beresowski offenbar auch mit Chaidowski bekannt, der fast zeitgleich mit ihm in dieselbe Hoftruppe aufgenommen wurde.

Die enge Bekanntschaft mit der italienischen Opera seria, wenn auch nicht in ihren besten Ausprägungen, war für Beresowski in zweifacher Hinsicht wichtig. Zum einen lernte er das Genre von innen kennen, als direkter Teilnehmer an Aufführungen, bei denen er zehn Jahre später in Italien seine kompositorischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte. Zum anderen wurde er im Alter von 14 bis 19 Jahren, also in einer für die Ausbildung seines musikalischen Denkens entscheidenden Phase, stark vom musikalischen Klassizismus beeinflusst.

Nach dem Palastputsch von 1762 versetzte Katharina alle „Oranienbaumer Künstler“, darunter auch Beresowski, in die italienische Truppe. Bald gab es Veränderungen im Privatleben des Musikers. Im Sommer 1763 ersuchte er die kaiserliche Kanzlei um die Erlaubnis, eine Tänzerin F. Iberscher heiraten zu dürfen, und erhielt am 11. August eine offizielle Antwort: Katharina entschied per Sonderdekret, „im Dienste des Hofes Ihrer Kaiserlichen Majestät bei der italienischen Kompanie den Sänger Maxim Beresowski zuzulassen, in derselben Kompanie das tanzende Mädchen Franciska Iber Schersche zu heiraten und gleichzeitig die Begrüßung ihres Kleides anzuzeigen“¹⁰.

¹⁰ ZGIA, Inventarnr. 466, Bestand 1 (36/1629), 1763, Einzelstück 110, Blatt 71.

Zwei Monate später heirateten die jungen Männer, wovon das ursprüngliche Kirchenprotokoll vom 19. Oktober 1763 erhalten ist ¹¹.

¹¹ LGIA, Inventarnr. 19, Bestand 110, 1763, Einzelstück 54, Blatt 181.

Neben seinem Studium und seinen Operauftritten sang Beresowski im Hofchor, der 1763 in „Hofsängerkapelle“ umbenannt wurde. Mitte der 60er Jahre hatte die Kapelle etwa 100 Chorsänger und umfasste nach den Erinnerungen von J. von Staehlin gehörten ihr 12 Bässe, 13 Tenöre, 13 Altisten, 15 Diskantisten und fast ebenso viele „junge und angehende Schüler“ an. Sie wirkten nicht nur in Gottesdiensten, sondern auch in Opern und Konzerten mit und begeisterten stets das Publikum (252, 59).

Es besteht kein Zweifel, dass Beresowski in dieser Zeit bereits Chormusik komponierte. Außerdem dienten einige seiner frühen Werke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts als Material für die Forschung. Heute kann man sich vor allem anhand indirekter Quellen, insbesondere der Arbeit von P. M. Worotnikow (51), ein Bild von ihnen machen. Der Gelehrte unterschied vernünftigerweise vier Gruppen seiner

Werke - die frühesten, die Schüler-, die reifen und die Meisterwerke -, ordnete sie den Lebensabschnitten des Komponisten zu und gab vielen von ihnen eine detaillierte Bewertung.

Der ersten, „voritalienischen“ Phase von Beresowskis Schaffen ordnete der Forscher die Konzerte „Alle Zungen schreien mit den Händen“ in zwei Nummern, „Komm und sieh“ und „Wir loben dich, Gott“ zu. Wie Worotnikow betont, sehen wir in diesen Werken „unzweifelhafte Beweise für eine ausgeprägte Begabung, bei der man neben Intelligenz und Gefühl auch die Geschicklichkeit beim Schreiben erkennen kann, was das sicherste Zeichen für Talent ist. Darüber hinaus beweisen die Fugen und andere Merkmale der Konzertsilbe, die recht gut durchgehalten werden, dass Beresowski damals schon mit den Gesetzen des Kontrapunkts und der Harmonie vertraut war“ (51, 112).

Beresowskis Gruppe von Chorkompositionen lässt sich durch Titel aus von Staehlins Buch ergänzen, die die Konzerte „Herr, throne“, „Lobe den Herrn vom Himmel“, „Verstoße mich nicht im Alter“, ein englisches Loblied und den Chor „Ehre sei Gott in der Höhe“ nennen (252, 60). In dieser Liste fällt sofort „Verstoße mich nicht“ auf. Allerdings handelt es sich dabei höchstwahrscheinlich nicht um das Konzert, das wir heute kennen (weitere Einzelheiten siehe am Ende des Kapitels).

Wenden wir uns dem Werk „Herr throne“ zu - einem brillanten und chronologisch wahrscheinlich ersten erhaltenen Beispiel für die Musik des Komponisten¹².

¹² Veröffentlicht in der Sammlung: Historische Chrestomathie des Kirchengesangs, Bd. 6. Hrsg. von M. A. Lisitsyn. M. A. Lissizyn, St. Petersburg 1902.

Da aus dem gesamten Chorerbe der Petersburger Komponisten der 60er Jahre nur dieses Konzert erhalten geblieben ist, verdient es eine detaillierte Analyse. Das Konzert ist auf den vollständigen Text von Psalm 92 geschrieben, was nicht typisch für spätere Werke dieser Gattung ist. Die fünf Strophen des Lobgesangs sind geschickt und logisch auf die vier Sätze des musikalischen Zyklus verteilt. Im ersten Abschnitt, der die beiden Anfangsstrophen umfasst, wird der poetische Gedanke der ewigen Unveränderlichkeit des Universums durch den allmählichen Übergang von der Dynamik zur Statik, von der freien imitatorischen polyphonen Textur zur akkordisch-harmonischen Textur und darüber hinaus durch die Reprise des Hauptthemas in rhythmischer Vergrößerung (Beispiele 50 und 51) betont.

Der zweite Teil (zum Text der dritten und vierten Strophe) erzeugt mit musikalischen Mitteln ein lebendiges, dynamisches Bild - ein Bild von fließenden Flüssen und plätschernden Meerengewässern.

Dieser Abschnitt des Konzerts kann als eine Art Chorfantasie bezeichnet werden, mit einer freien, sogar äußerlich improvisatorischen Form, mit einem unregelmäßigen Wechsel verschiedener Imitationen, einem endlosen Kanon, Fragmenten in Akkordform usw. Die Vermischung von Merkmalen verschiedener Gattungen und Formen zeigt sich hier bereits in den ersten Takten, wo der Dialog zwischen den Oberstimmen und den Unterstimmen dem Verhältnis von Thema und Antwort in einer Fuge ähnelt (Beispiel 52).

Der dritte Teil, der auf der Anfangszeile der fünften Strophe des Psalms basiert, zielt darauf ab, jedes Wort des Dogmas der Offenbarung der Wahrheit in einem äußerst statischen Chorvortrag zu vermitteln (Beispiel 53).

Der vierte Satz schließlich, in dem die Worte der lapidaren Schlusszeile des Psalms mehrfach wiederholt werden, bildet den emotionalen und logischen Abschluss des

Werks. Der Komponist zeigt hier eine hervorragende Beherrschung vieler Techniken der freien Polyphonie und verbindet die Form der Fuge mit der des Sonatenallegros ohne Durchführung:

экспозиция	интермедия	реприза	интермедия	кода
г.п.	п.п.	г.п.	п.п.	синтез тем
(главная партия)	(попутная партия)	(главная партия)	(попутная партия)	
B-Dur	F-Dur	B-Dur	B-Dur	B-Dur
Exposition	Zwischenspiel	Reprise	Zwischenspiel	Coda
Hauptmelodie	Nebenmelodie	Hauptmelodie	Nebenmelodie	Themensynthese

Das Prinzip der intonatorischen Einheit mit der führenden Bedeutung des Hauptthemas des ersten Satzes verleiht dem Chorzyklus eine bemerkenswerte Integrität. Es dient als Intonationsschema für den Hauptteil des Schlusssatzes des Konzerts, während es im Seitenteil als freie melodische Umkehrung erscheint (Beispiele 54 und 55).

Die Ganzheitlichkeit des viersätzigen Zyklus wird auch durch die sorgfältig durchdachte komplementäre Interaktion verschiedener Tonalitäten, Tempi, Größen, dominanter Strukturprinzipien und Gattungen verstärkt:

- I. B-dur, 2/4, Commodo, свободная имитационность (freie Imitation)
- II. g-moll, 3/8 Andantino, концертирование хоровых групп (Konzertieren von Chorgruppen)
- III. Es-dur, 4/4, Moderato, хоровой речитатив (chorisches Rezitativ)
- IV. B-dur, 2/4, Allegro, фуга (Fuge)

Aus historischer Sicht stellt „Herr, throne“ somit das früheste Beispiel eines klassizistischen Chorzyklus in der russischen Musik und die schöpferische Verwirklichung einer Fuge vom Typ Bach dar. In künstlerischer Hinsicht ist das Konzert in seiner Form nahezu makellos und in seiner Musik lebendig. Es wurde wie in einem einzigen Atemzug komponiert, voller jugendlicher Energie und geistigem Aufschwung. Zwar fehlt es noch an der philosophischen Tiefe der späteren Chorwerke Beresowskis, und es gibt manchmal leichte Ausrutscher in der Abstimmung von musikalischen und poetischen Akzenten - aber dennoch gehört es zweifellos zu den herausragenden Werken der russischen Chorkultur des 18. Jahrhunderts.

Die Liste der von von Staehlin genannten Werke trägt dazu bei, die Chronologie von Beresowskis Leben und Werk zu klären und allgemeinere Probleme teilweise zu lösen. von Staehlin beendete seine Notizen im Frühjahr 1769 und reflektierte darin einige Fakten der russischen Kunstgeschichte bis einschließlich 1768. Insbesondere spricht er von der Bedeutung der Ankunft Galuppis in St. Petersburg (1765), widmet drei Absätze Beresowski, erwähnt aber nicht, dass er ihm die Möglichkeit gab, sich in Italien zu verbessern. Erinnern wir uns, dass Bolchowitinow vage über die Abreise des jungen Komponisten nach Bologna schrieb: „um 1765“.

Wann ist Beresowski ins Ausland gegangen und hat er bei Galuppi studiert?

Im Kammer-Kurier-Journal für das Jahr 1766 findet sich ein Eintrag vom 22. August, demzufolge „Ihre Kaiserliche Majestät ... hatte das Vergnügen, zu Mittag zur üblichen Zeit in das Bernsteinzimmer zu gehen und Karten zu spielen; und zu dieser Zeit

sangen die Hofsänger zur Probe ein vom Musiker Beresowski komponiertes Konzert“. Nach J. Keldyschs Vermutung wurde damals beschlossen, den Komponisten nach Italien zu schicken (116, 115), und zwar vielleicht nicht ohne Galuppis Hilfe. In diesem Fall könnte Beresowski durchaus Unterricht bei Galuppi genommen, seinen Rat in Anspruch genommen oder zumindest aus seinen Kompositionen gelernt haben. Letzteres lässt sich jedoch mit ziemlicher Sicherheit nachweisen.

Eine Analyse der Werke Galuppis zu orthodoxen Texten zeigt die völlige Identität aller Werke in Bezug auf die Form (bei den einstimmigen Chören ist die Aufteilung in Abschnitte ähnlich wie die Aufteilung eines Chorzyklus in Teile). Vergleicht man die Werke Galuppis mit dem Konzert „Herr, throne“, so zeigt sich eine auffallende Ähnlichkeit in den Prinzipien der melodischen, textlichen und harmonischen Entwicklung, in den Details des Tonplans, in der Gattung, im Tempo und in den metrischen Vergleichen zwischen den Teilen und ihren Abschnitten. Natürlich waren die Normen des klassizistischen Musikdenkens im Wesentlichen stereotyp, und doch sind die Übereinstimmungen hier zu groß, als dass man sie nur mit irgendwelchen allgemein gültigen Regeln erklären könnte.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Konzerte „Herr, throne“, „Lobet den Herrn vom Himmel“ und der Chor „Ehre sei Gott in der Höhe“ in Russland geschrieben wurden, und der wahrscheinlichste Zeitpunkt von Beresowskis Abreise nach Italien scheint der Herbst 1766 zu sein.

Die oben aufgeworfenen Fragen sind äußerst wichtig für das Verständnis des enormen stilistischen Bruchs, der sich in der zweiten Hälfte der 60er Jahre in der russischen Chormusik vollzog.

Einerseits war die Entwicklung des musikalischen Denkens der russischen Meister bereits seit den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts vom Stil der italienischen Opera seria beeinflusst, und ab den 50er Jahren kam der Einfluss des „russischen Liedes“ hinzu. Andererseits wurden die neuen Tendenzen in der Chorkunst von der Kaiserin Elisabeth gewaltsam behindert, die, wie von Staehlin bemerkt, „nicht sehr willig war, die neu komponierten Kirchenmotetten mit dem italienischen Stil zu vermischen“ (252, 58). Nach Elisabeths Tod (1761) verschwanden solche äußeren Hindernisse.

Doch selbst die Gesamtheit der oben genannten Umstände scheint nicht auszureichen, um die Gründe für die Entstehung eines Chorkonzerts des klassizistischen Typs in so kurzer Zeit und ohne eine Phase der allmählichen Ausbildung zu erklären. Die rasche Anpassung ausländischer Komponisten - Galuppi, Traetta, Maifredini - an die Traditionen des russischen Kirchengesangs a cappella sowie die Ähnlichkeit der Struktur all ihrer geistlichen Konzerte macht es notwendig, den Prototyp des russischen klassizistischen Chorzyklus in der westeuropäischen Musik zu suchen. Ein solcher Prototyp ist die A-cappella-Psalm-Motette zweier verwandter Schulen, der venezianischen und der bolognesischen.

In den westeuropäischen Ländern der Mitte des 18. Jahrhunderts war die Motette, obwohl sie im Vergleich zu anderen Gattungen in den Hintergrund getreten war, in drei Varianten weiterhin weit verbreitet: für Chor oder Vokalensemble mit Orchester, für Chor in Begleitung von Basso continuo (Orgel) und für A-cappella-Chor.

Die Bedeutung der italienischen Motette in ihrem Einfluss auf das russische geistliche Konzert wird besonders deutlich, wenn man sie mit der englischen und deutschen Motette vergleicht.

Die englische Motette ähnelte in ihrer musikalischen Form dem russischen Chorkonzert, und hier sei an Beresowskis „englisches Loblied“ erinnert, das in von

Stahelins Liste erwähnt wird. Der Autor der „Nachrichten über die Musik in Russland“ spricht außerdem über den großen Eindruck, den die deutsche Motette in der Hauptstadt machte: „Im selben Jahr [1764] ... kam in St. Petersburg die geistliche Musik in Gebrauch - eine Art deutscher geistlicher Konzerte (concerts spirituels), die der Doktor der Theologie und der Pastor der deutschen Kirche St. Peter in der neuen Schule an der Kirche veranstaltete Ein solches geistliches Konzert, nämlich Telemanns Passions-Oratorium, wurde in der genannten Kirche am Palmsonntag anstelle der üblichen Predigt ohne Eintrittsgeld aufgeführt“ (252, 127-128). In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Beresowski das Konzert „Unser Vater“, das auf einen deutschen Text komponiert wurde, zugeschrieben wird (ein ähnliches Werk, „Deutsche Liturgie“, stammt von Bortnjanski).

Das Konzert „Unser Vater“ besteht aus fünf Sätzen. Davon sind die ersten beiden in homophoner und die restlichen drei in polyphoner Form geschrieben. Der abschließende vierte Satz ist eine Fuge (Beispiel 56).

Eine stilistische Analyse des Werkes gibt keinen Grund, es aus der Liste der möglichen Werke des Komponisten auszuschließen, aber es kann auch nicht als Beresowskis unumstrittenes Werk betrachtet werden. Alle Techniken der melodischen, harmonischen und polyphonen Entwicklung sind hier zu allgemein und nicht individuell. Höchstwahrscheinlich wurde dieses Konzert auf einen speziellen Auftrag hin „bei Gelegenheit“ komponiert, technisch sehr kompetent, aber ohne auch nur einen Hauch von Inspiration¹³.

¹³ Das Konzert „Das Vaterunser gesetzt von Beresowsky“ wurde um 1813 bei Breitkopf und Hertel in Leipzig gedruckt. In der Mai-Ausgabe 1813 der „Allgemeinen musikakischen Zeitung“ fand sich eine fachliche Besprechung dieser Publikation, wobei sich der Rezensent eines entscheidenden Urteils über den Autor des Werkes enthielt. In der Sammlung „Singt der Kiewer Kammerchor“ (Kiew, 1976) wird das Konzert als ein Werk von Maxim Beresowski veröffentlicht. A. Schreer-Tkatschenko schreibt in seiner „Geschichte der ukrainischen Musik“, dass „Unser Vater“ ein Konzert von Beresowski ist, das „noch zu Lebzeiten des Komponisten“ veröffentlicht wurde (108, 150). Bestätigungen dafür gibt es bisher nicht.

Auf jeden Fall können sowohl die englische als auch die deutsche Motettenmusik nur einen indirekten und nicht sehr starken Einfluss auf die russische Musik gehabt haben.

Die italienische Motette hat die Chorgattungen des orthodoxen Gottesdienstes unmittelbar und stark beeinflusst. Die Voraussetzungen dafür lagen vor allem in der größeren Nähe der kirchlichen Gesangstraditionen und im anfänglichen Einfluss bestimmter Typen italienischer Kirchenmusik auf die Entstehung des russischen Chorkonzerts der Dilezki-Ära durch Polen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der A-cappella-Kirchengesang von vielen italienischen Städten vor allem in Venedig und Bologna praktiziert. Motetten und Psalmtexte wurden von L. Leo, I. Hasse, N. Iommelli, A. Sacchini, P. Guglielmi und T. Traetta geschrieben.

Galuppi, ein herausragender Vertreter der venezianischen Schule, komponierte mehrere „Motetten“-Messen und zahlreiche vierstimmige Psalm-Motetten a cappella. Nach seiner Ankunft in Russland wendete der Komponist die traditionelle und gut beherrschte Form kreativ auf altslawische Texte an, und seine Neuerung deckte sich hervorragend mit den Trends in der Entwicklung der russischen Chormusik. Unser Verständnis der Geschichte des russischen geistlichen Konzerts, beginnend mit Beresowski, wird also sehr bereichert, wenn wir diese Gattung aus zwei Perspektiven

betrachten - der russisch-ukrainischen Tradition vor einem Jahrhundert und der Entwicklung der gesamteuropäischen Motette.

Ein weiteres kulturelles Zentrum, das die russische Musik des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts kontinuierlich und spürbar beeinflusste, war bekanntlich Bologna. Die reichsten Traditionen der geistlichen und weltlichen Musikkultur und vor allem die hochprofessionellen Lehrmethoden der Akademie von Bologna zogen jahrzehntelang junge Komponisten aus allen Ländern Europas in diese Stadt. Maxim Beresowski war der erste, der aus Russland kam.

Mitte des 18. Jahrhunderts gab es unter den zahlreichen musikalischen Einrichtungen Bolognas zwei Akademien - Dei Filomusi (auch Dei Floridi genannt) und Dei Filarmonici -, von denen sich die erstere zu dieser Zeit im Niedergang befand. Im Gegensatz dazu genoss die Philharmonische Akademie großes Ansehen, was auf mehrere wichtige Umstände zurückzuführen war. Aufgrund ihrer Struktur war sie ein Zusammenschluss von mehr als vierzig Musikgesellschaften und erfüllte unter den Bedingungen der feudal geteilten Fürstentümer Italiens weitgehend die Rolle eines nationalen Zentrums der Musikkunst. Nach einem päpstlichen Dekret - der Bulle von 1749 - hatte sie das Recht der musikalischen Aufsicht in allen katholischen Kirchen, und ihre Mitglieder wurden ohne Wettbewerb und ohne Prüfungen zu den Ämtern von Kirchenkapellmeistern zugelassen. Der Ruhm der Philharmonischen Akademie wurde durch die wissenschaftliche und pädagogische Arbeit von G. Martini erhöht, dem sie ihren größten Erfolg verdankte.

Beresowski studierte in Bologna entweder - wie die Legende besagt - bei Martini selbst oder bei einem seiner engsten Mitarbeiter, wie S. Mattei. Auf jeden Fall wurde er nach der von diesem berühmten Theoretiker und Pädagogen entwickelten Methode unterrichtet. Aus seinen herausragenden Werken kann man sich ein recht detailliertes Bild von seinem pädagogischen System machen. Während Beresowskis Zeit an der Akademie arbeitete Martini am zweiten Band der „Geschichte der Musik“ und vollendete seine einzigartige Abhandlung über den Kontrapunkt¹⁴.

¹⁴ Martini G. Geschichte der Musik. Bologna, Bd. 1, 1757; Bd. 2, 1770; Bd. 3, 1781; Martini G. Exemplar oder Grundlegendes praktisches Handbuch des Kontrapunkts. Bologna, Bd. 1, 1774; Bd. 2, 1775.

Der Unterricht an der Akademie war in der Regel gebührenpflichtig und fand nur auf individueller Basis statt. Wer den höchsten akademischen Titel - *accademico compositore* - erlangen wollte, musste zunächst die untere und mittlere Stufe (*accademico cantore* und *accademico suonatore*) durchlaufen, dann nach den Statuten der Akademie eine einjährige Probezeit überstehen und sich in dieser Zeit in schöpferischer Tätigkeit bewähren. Erst dann durfte er das Examen ablegen.

Am 15. Mai 1771 reichte Beresowski beim zweiten Kapellmeister ein Gesuch um Aufnahme in die Akademie ein, in dem er um die Zulassung zur Prüfung bat¹⁵.

¹⁵ Das Original der Petition und des Prüfungsberichts wird in der Öffentlichen Bibliothek des Konservatoriums von Bologna aufbewahrt. Eine Fotokopie und eine Übersetzung befinden sich im GZMMK (Inventarnr. 296, Einzelstück 4733).

Bei solchen Prüfungen wurde in der Regel eine gregorianische Chormelodie zur mehrstimmigen Bearbeitung nach den Regeln der strengen Vierstimmigkeit angeboten. Die Chormelodie in Tenor- oder Basslage übernahm die Rolle des

Cantus firmus. Zunächst musste man ihre Harmonie sowie ihre authentische oder plagale Neigung bestimmen und, nachdem man die entsprechende Tabelle des theoretischen Traktats aufgerufen hatte, ein System von vier Referenztönen aufstellen. Die übrigen drei Stimmen wurden dann komponiert, vorausgesetzt, dass jede von der nächsten imitiert wurde. Die allgemein verwendeten technischen Einschränkungen wurden von Padre Martini durch einige zusätzliche Verbote ergänzt.

Ein halbes Jahr früher als Beresowski wurde eine solche Arbeit von Wolfgang Mozart aufgeführt. Aus dem Brief seines Vaters können wir über die Situation bei der Prüfung und den Erfolg des jungen Mozart urteilen (siehe: 1, 222). Beresowski hielt die Prüfungen zur gleichen Zeit ab wie I. Myslyveček, der in jenen Jahren bereits ein bekannter Opernkomponist war, den Mozart kannte und schätzte. Es ist anzunehmen, dass Beresowski Mozart kannte und mit dem „göttlichen Bohemien“ Myslyveček befreundet war ¹⁶.

¹⁶ L. und W. Mozart hielten sich vom 24. bis 28. März und vom 20. Juli bis 15. Oktober 1770 in Bologna auf. Graf Pallavicini gab den Mozarts in seinem Bologneser Palast eine große „Akademie“ (d.h. ihr Konzert), die am 26. März von „Padre Martini und seinen Kollegen und Schülern“ besucht wurde.

Im Protokoll der Sitzung der Akademiker von Bologna unter der Leitung von A. Mazzoia vom 15. Mai 1771 findet sich ein Eintrag: „...Es wurden zwei Petitionen von Ausländern vorgelegt, die als Dirigenten und ausländische Komponisten in die Akademie aufgenommen werden wollten, und zwar sind dies: Signor I. Myslyveček und Signor M. Beresowski. Ihre Petitionen wurden verlesen, dann wurde jedem von ihnen ein Thema zur Komposition gegeben, und sie zogen sich in einen Raum zurück, der an das Zimmer des Direktors angrenzt.“

I. Myslyveček wurde zuerst geprüft und einstimmig als Mitglied der Akademie aufgenommen. Dann stellte Maxim Beresowski „sein Werk vor, das von den Jurymitgliedern geprüft, bewertet und in geheimer Abstimmung als positiv anerkannt wurde, und er wurde als ausländisches Mitglied der Akademie aufgenommen“. Bei den Prüfern von Myslyveček und Beresowski handelte es sich um prominente Musiker des damaligen Italiens: B. Carrati (Urenkel des Akademiegründers), F. Fortunati, C. Vecchi, B. Ottani, F. Lanzi, A. Puccini (Urgroßvater des Autors von „La Bohème“) und viele andere - insgesamt 23 Akademiker; 15 von ihnen ließen weiße Kugeln fallen, d. h. sie stimmten für Beresowski. ¹⁷.

¹⁷ Siehe: GZMMK, Inventarnr. 296, Einzelstück 4733.

Beim Vergleich der Prüfungsmanuskripte von Mozart, Myslyveček und Beresowski treten die für jeden von ihnen charakteristischen Eigenheiten des musikalischen Denkens zutage.

Mozart erhielt eine Antiphon, die zwei Jahrhunderte zuvor durch eine brillante Bearbeitung von Palestrina berühmt geworden war und die Martini in seinem Traktat als Modell anführte. Der dreizehnjährige Komponist war Palestrina in der Prüfungsarbeit natürlich unterlegen, aber er entdeckte ein bemerkenswertes Stilgefühl und eine meisterhafte Intonation (Beispiel 57).

Myslyvečeks Bearbeitung ist die musikalisch eleganteste und formal makelloseste (siehe: 247, 259). Dennoch konnte er die üblichen Klischees des Klassizismus nicht überwinden. Myslyveček bricht nicht mit den Regeln, sondern neigt unbewusst zu einem fast tänzerischen Rhythmus, und im 3. Takt wendet er sogar die melodisch-

rhythmische Formel der klassischen Kadenz im Bass an (Beispiel 58; der Klarheit halber ist es ohne den Cantus firmus wiedergegeben).

Beresowski erhielt den Auftrag, eine andere Zeile der gleichen Antiphon wie die von Mysliveček zu bearbeiten (siehe 265, *blg.* 20). Der russische Musiker war wie der böhmische nicht in der Lage, vollständig in die Ära der alten Meister überzugehen und dem klassischen Stil zu entsagen. Im Gegensatz zu Mysliveček liegt sein stilistischer Fehltritt nicht im Bereich des Rhythmus, sondern der harmonischen und melodischen Entwicklung. Achtet man auf das Verhältnis von Ober- und Unterstimmen in Beresowskis Prüfungsarbeit, so wird man an eine entfernte Assoziation mit den „russischen Liedern“ der frühen 60er Jahre des 18. Jahrhunderts erinnert (Beispiel 59).

Viele Historiographen des 19. Jahrhunderts beharrten auf der Idee, dass Beresowski während seiner Zeit in Bologna nicht mit den einheimischen Traditionen brach und eine beträchtliche Anzahl von Werken in den Genres des orthodoxen Chorgesangs komponierte, die er regelmäßig nach St. Petersburg schickte. Bolchowitinow schrieb: „Sein Ruhm war ihm in Russland bereits vorausgegangen, denn er hatte bereits mehrere Kirchenkonzerte aus Italien an den Hof gesandt, die allgemein anerkannt wurden“ (36, 224). Die Legende ist höchstwahrscheinlich wahr, denn der Komponist bezog fast zehn Jahre lang staatliche Unterstützung – „Pension“ - und war verpflichtet, über seine Studien und seine schöpferische Tätigkeit zu berichten¹⁸.

¹⁸ Im kürzlich entdeckten „Hauptbuch“ des Hoftheaterbüros in St. Petersburg finden sich Aufzeichnungen vom 22. Februar 1774 über die Abbuchung des dem Komponisten Beresowski durch Herrn Marutius für zwei Jahre überwiesenen Gehalts - 1000 [Rubel] (ZGIA, Inventarnr. 468, Bestand 36, Einzelstück 40, Blatt 16, 17. Arrangement, 18. Arrangement). Beresowskis jährliches Taschengeld betrug also etwas weniger als 500 Rubel - ein Betrag, der im Allgemeinen ausreichte, um frei im Land zu leben und zu reisen.

Zu Beresowskis Chorwerken, die aller Wahrscheinlichkeit nach von ihm in Italien komponiert und nach St. Petersburg geschickt wurden, gehört die Liturgie des Johannes Chrysostomus für vierstimmigen Männerchor ¹⁹.

¹⁹ Siehe: Sammlung von geistlichen und musikalischen Gesängen, Teil 8. Red. J. S. Asejew. St. Petersburg, 1914.

Dieser geistliche Zyklus ist von herausragender historischer und künstlerischer Bedeutung.

Zunächst einmal war Beresowski in der Liturgie ein wahrer Erneuerer der musikalischen Form und der Methoden zur Harmonisierung der Alltagsgesänge. Glücklicherweise kamen seine schöpferischen Entdeckungen und sogar alle radikalen Veränderungen zum richtigen Zeitpunkt, wurden in St. Petersburg mit Begeisterung aufgenommen und legten den Grundstein für eine grundlegend neue, bereits bestehende Tradition der musikalischen Architektur des Gottesdienstes. Bei den russischen Meistern der vorangegangenen Generation setzte sich die Liturgie in der Regel aus vielen kleinen Fragmenten zusammen, und die Anzahl der Teile war gleichbleibend: von drei bis zwanzig. Beresowski, der als klassizistischer Komponist den Tendenzen des normativen Stils folgte, teilte den Chorzyklus der Liturgie zum ersten Mal und mit großem Erfolg in sieben große Nummern auf, und diese Einteilung wurde schnell zum Standard: Nr. 1. „Ehre sei Gott in der Höhe“, Nr. 2. „Heilig, heilig,

heilig“, Nr. 3. „Cherubim- Hymnus“, Nr. 4. „Ich glaube“, Nr. 5. „Gnade des Friedens“, Nr. 6. „Würdig ist es“, Nr. 7. „Vater unser“.

Die groß angelegte Vergrößerung der Nummern wird durch die Kombination kleiner Passagen zu großen Abschnitten erreicht. Beresowskis Nr. 2 enthält zum Beispiel „Kommt, lasst uns anbeten“, „Herr, rette uns“ und „Heilig, heilig, heilig“. Der Hymnus „Gnade des Friedens“ wird zum Anziehungspunkt für die „Mikroteile“ – „Wir haben zu Gott“, „Würdig und gerecht“, „Heilig, Heilig, Heilig, Herr, Gott der Heerscharen“, „Dir singen wir“. Das verbindende Mittel ist die strenge Logik des tonalen Plans, der melodischen, harmonischen und textlichen Entwicklung - das heißt, die Techniken der rein musikalischen Komposition.

Beresowskis musikalische Sprache in der Liturgie ist in Bezug auf die Emotionen bewusst zurückhaltend. Außerdem gibt es keine beeindruckenden Fugen oder spektakuläre Tempo- oder Genrekontraste. Das künstlerische Vermögen und die Tiefe der verschiedenen Inhalte, die mit Hilfe von subtilen Modulationen und feinen, für das Ohr kaum wahrnehmbaren Größenveränderungen geschaffen werden, zeugen von der meisterhaften Selbstbeschränkung des Komponisten und seiner geistigen Reife. Das allgemeine Kolorit des Werkes, traurig und innerlich angespannt, ähnelt in vielerlei Hinsicht dem Konzert „Verstoße mich nicht“, das zweifellos von der Herausbildung eines ganz eigenen Stils des Komponisten zeugt. Zwei Passagen sind in diesem Sinne besonders interessant. Eine von ihnen offenbart Beresowskis charakteristische Methode der Vorbereitung und Durchführung des Höhepunkts - durch plötzliches Anheben des Registers und den Übergang von der chorischen Rezitation zum ausdrucksvollen Gesang (Beispiel 60).

Ein weiteres Beispiel ist die Zahl der bemerkenswerten musikalischen und dramaturgischen Funde. Nach dem Kanon des orthodoxen Gottesdienstes soll das Gebet „Heiliger Gott“ viermal gesungen werden. Beresowski lässt es dreimal hintereinander im liturgischen Rezitativ fast auf einem Ton singen, um es als Dogma darzustellen und seine emotionale und überpersönliche Seite zu betonen. Doch beim vierten Mal erhält derselbe Text die genau entgegengesetzte Bedeutung einer äußerst subjektiven Erfahrung (hier fällt auch die direkte Ähnlichkeit mit dem Konzert „Verstoße mich nicht“ auf) (Beispiel 61 a, b).

Eines der populärsten geistlichen Werke des späten 18. und des gesamten 19. Jahrhunderts war der vierte Teil von Beresowskis Liturgie „Ich glaube“. Sie wurde wiederholt nachgedruckt, allgemein aufgeführt und von Historikern der kirchlichen Kunst hoch geschätzt. Auf den ersten Blick hat sie keine besonderen Vorzüge, sie wirkt heute sogar etwas eintönig wegen der häufigen Wiederholung fast identischer Akkorde. Aber der Grund für die große Beliebtheit und Verbreitung dieser Musik war, dass sie mit ihrer Einfachheit, Zugänglichkeit und rein angewandten Funktion zum ersten Mal in dieser Gattung die künstlerischen Vorteile der reinen Homophonie und der klassischen vierstimmigen Harmonie so deutlich zeigte.

Unter den Hymnen der Johannes-Chrysostomus-Liturgie wurden zwei Refrains – „Ich glaube“ und „Vater unser“ - üblicherweise nicht von den Geistlichen, sondern von der Gemeinde zu einer bestimmten, bekannten Melodie gesungen. Die Meister des russischen Barock nahmen diese beiden Gebete daher nicht in ihre liturgischen Zyklen auf. Beresowski brach kühn mit dieser Tradition und schuf eine neue. Dabei berücksichtigte er natürlich die obligatorischen Erfordernisse des universellen Gesangs und komponierte keine eigene, originelle Melodie, sondern verarbeitete gekonnt eine gängige Melodie des so genannten Petersburger Gesangs²⁰.

²⁰ Der St. Petersburger Gesang entstand in den späten 1730er Jahren als Ergebnis des Zusammenspiels und der Modifizierung (Vereinfachung) des Moskauer und des verkürzten Kiewer Gesangs. Interessant ist, dass der Tonplan der Beresowski-Liturgie weitgehend der traditionellen Tonreihenfolge der Liturgie der Ausgabe von 1772 entspricht.

Die Vollkommenheit der Harmonisierung, die Schlankheit des Tonplans und alle oben genannten Umstände bestimmten die Bedeutung beider Chöre - insbesondere von „Ich glaube“ - als historische Vorbilder für die Masse der Alltagsarrangements späterer Zeiten.

1772 komponierte Beresowski seine Sonate in C-Dur für Violine und Cembalo (Basso continuo), die für uns das erste Beispiel dafür ist, dass sich ein russischer Komponist einem großen Instrumentalzyklus zuwendet²¹.

²¹ Das Manuskript wird in der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt. Dieses Werk wurde veröffentlicht, transkribiert und herausgegeben von M. Stepanenko (Kiew, 1983).

Dieses Werk ist nicht nur von außerordentlichem historischem, sondern auch von künstlerischem Interesse, es ist musikalisch sehr attraktiv.

Hier haben wir es mit einem der für das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts charakteristischen Typen des dreiteiligen Sonatenzyklus zu tun, bei dem die beiden extrem lebhaften Teile, der mittlere und der langsame Teil, einander gegenübergestellt werden. Der Komponist scheint sich bei seinem Werk an den ihm bekannten Beispielen von Sonaten der italienischen, vielleicht speziell der Bolognaer Violinschule orientiert zu haben (siehe: 211). Inhaltlich und formal ist das Werk zweifellos der Frühklassik zuzuordnen.

Der erste Satz ist in Sonatenform komponiert und weist in der Exposition und der Reprise (T-D, T-T) die typischste tonale Beziehung zwischen Haupt- und Nebenteilen auf, die jedoch für die Komponisten der russischen Schule damals neu war. Die Themen der Sonatallegro sind von unterschiedlichem Charakter, stehen aber nicht im Gegensatz zueinander, und die Musik vermittelt den Eindruck einer allmählichen Entwicklung und Bereicherung eines künstlerischen Bildes. Die Verbindung von Energie und Kraft mit lyrischem Ausdruck nimmt einige von Bortnjanskis Kammermusikwerken vorweg (zum Beispiel seine Klaviersonate in C-Dur).

Im zweiten Satz (Grave) entsteht das Bild einer konzentrierten lyrischen Reflexion, die in einen erregten Monolog übergeht. Vor dem Hintergrund einer bewusst zurückhaltenden und streng akkordischen Begleitung klingt die Melodie in ihrer intonatorischen Geschlossenheit und Ausdruckskraft bemerkenswert. In der Kulminationsphase erscheinen angespannte pathetische Intonationen vom Typus der Romantik, und in der Coda - vor der improvisatorischen Violinkadenz (markiert durch eine Fermate) - setzt der Komponist eine kleine Kadenz für den Cembalisten - hier wird das thematische Material zum einzigen Mal im gesamten Zyklus in der Bassstimme am Cembalo geführt.

Der dritte Satz, ein Menuett mit sechs Variationen, bildet einen überzeugenden Abschluss des Sonatenzyklus. Das feierliche und energische Thema des Menuetts eignet sich sehr gut für Variationen, ist leicht auswendig zu lernen und hat eine einfache Struktur (sequenzielle Bewegung einer zweitaktigen Phrase). Die führende Regelmäßigkeit der Variationsentwicklung des Finales liegt im Wechsel verschiedener

Formeln der rhythmischen Bewegung, die oft stereotypen Typen der Violintechnik entsprechen.

Die fünfte Variation, die sich wieder dem Thema nähert, hat die Funktion einer dynamisierten Reprise, während die sechste Variation die Funktion einer Coda hat. Diese Form wird später für Chandoschkins Variationszyklen charakteristisch sein, obwohl bei Chandoschkin die oben genannten Muster aufgrund der viel stärkeren Differenzierung der technischen Spielweisen nicht mehr so ausgeprägt sind.

Beresowskis Sonate, interessant in ihrer Thematik und perfekt in ihrer Form, war im Großen und Ganzen noch weit davon entfernt, ein neues Wort in der westeuropäischen Musik zu repräsentieren. Und in Russland hätte diese Sonate eine Epoche in den damaligen Instrumentalgattungen einleiten können, aber sie blieb offenbar unbekannt. Selbst wenn man davon ausgeht, dass sie vom Komponisten selbst bei seiner Rückkehr nach St. Petersburg aufgeführt wurde, löste sie damals keine Resonanz aus.

Gleichzeitig mit dem Komponieren von Kult- und Kammermusik vervollkommnete sich Beresowski in einem anderen Bereich der musikalischen Kunst - der Gattung der seria opera. Mit ziemlicher Sicherheit erhielt er weder von Martini noch von Mattei Ratschläge, sondern studierte Opernformen und Orchestrierung auf eigene Faust und bereicherte seine Vorstellungskraft und sein Gedächtnis durch die unmittelbare Bekanntschaft mit Werken, die auf den Bühnen Bolognas und benachbarter Städte aufgeführt wurden.

In Bologna selbst gab es zu dieser Zeit drei Opernhäuser: das Formagliari, das Rossi und das Communale. Das letztgenannte war das jüngste, demokratisch geführt und beliebt. Das Theater wurde 1763 mit Glucks Oper „Der Triumph der Clelia“ eröffnet, und der Erfolg dieses Werks ermutigte das Haus, es in den folgenden Spielzeiten von Zeit zu Zeit zu wiederholen, so dass auch Beresowski mit Glucks Musik vertraut gewesen sein könnte. Unter den zahlreichen Uraufführungen während des Aufenthalts des russischen Komponisten in Bologna sind die Opern „Die unbewohnte Insel“ von Traetta (1768) und „Nitteti“ von Myslyveček (1770) zu nennen.

Es ist jedoch kaum legitim, Beresowskis theatralische Eindrücke allein auf Bologna zu beschränken. Leider wissen wir nicht, wohin und in welchen Jahren der Komponist gereist ist²².

²² Er muss jedoch mehrmals in Venedig gewesen sein, und sei es nur, weil der russische Geschäftsträger in der Republik Venedig, P. Maruzzi, der ihn finanzierte, dort lebte.

Italienische Städte mit Opernhäusern lagen jedoch für russische Verhältnisse sehr nahe beieinander. Nur etwa hundert Werst trennten Bologna von Padua, Mantua und Florenz, und Venedig oder Mailand waren meist an einem Tag zu erreichen.

In ganz Italien wurden durchschnittlich etwa hundert neue Opern pro Jahr aufgeführt. Insbesondere in der Zeit von 1767 bis 1773 wurden allein in den nördlichen Provinzen etwa 30 sehr bedeutende Premieren aufgeführt, darunter Mozarts Opern „Mithridates“ (Mailand, 1770) und „Lucius Sulla“ (Mailand, 1772). Der russische Komponist dürfte mit ihnen vertraut gewesen sein.

Beresowski schrieb seine erste und wahrscheinlich einzige Oper, „Demophon“, für Livorno. Der Legende nach wurde die Oper von Graf Orlov in Auftrag gegeben.

Der lange Aufenthalt von A. Orlov in Italien, seine gute Kenntnis der italienischen Sitten, seine Liebe zur Kunst und viele andere Faktoren beweisen unserer Meinung nach die Echtheit der Legende.

Die Livorner Zeitung „Notizie del Mondo“ berichtete am 27. Februar 1773: „Unter den Aufführungen, die während des letzten Karnevals gezeigt wurden, ist besonders die Oper hervorzuheben, die der Regent der russischen Kapelle im Dienste Ihrer Majestät der Kaiserin von ganz Russland, Signor Maxim Beresowski, komponiert hat, der Lebhaftigkeit und guten Geschmack mit musikalischem Wissen verbindet“ (zitiert in: 116, 118). Die männlichen Rollen wurden von F. Porri, G. Veroli, D. Afferi und V. Nicolini gespielt; die weiblichen von K. Mattei und K. Spighi; die Ballettmeister waren die Brüder Turchi (siehe: 265, 116).

Von diesem Werk sind nur vier Nummern erhalten geblieben: zwei Arien für den Tenor und zwei für den Sopran-Kastraten. Es fehlen die Ouvertüre, Rezitative, Duette, 18 Arien, eine instrumentale Episode und der Schlusschor (Ensemble). Die musikalische Dramaturgie des gesamten Werkes kann nicht rekonstruiert werden. Glücklicherweise erlaubt es uns Metastasios Libretto des „Demophon“, den genauen Ort von drei der Arien zu bestimmen und den Aufführungsort der vierten (eingefügten) Arie zu vermuten. Ihre Partituren - Manuskriptkopien aus der Zeit Beresowskis²³ - geben uns die Möglichkeit, die Eigenheiten des Opernstils des Komponisten zu beurteilen.

²³ Aufbewahrt in der Bibliothek des Konservatoriums von Florenz, eine Fotokopie befindet sich im GZMMK.

Die Arie in C-Dur „Ihr zuliebe schläft ein Krieger mit einer Waffe“ aus Akt I, Szene 3 gehört der Titelfigur. Wie J. Keldysch treffend bemerkte, „weicht diese bravourös-virtuose Arie nicht von den allgemein akzeptierten Regeln der „ernsten Oper“ ab“ (116, 126). Aber Beresowski hatte natürlich keineswegs die Absicht, die Gattung, die sich musikalisch und dramaturgisch in einer Krise befand, zu reformieren oder gar zu erneuern. Der Komponist musste „Lebendigkeit, guten Geschmack und musikalisches Wissen“ beweisen, ohne gegen den Kanon zu verstoßen, wie die Livländische Zeitung lobte.

Im Grunde müsste man die Arie als ein Konzert für Gesang und Orchester bezeichnen, da alle Ausdrucksmittel diesem Zweck untergeordnet sind. Es gibt zehn Kadenz in der Suite, von denen neun - die grandiosen und schwierigsten - vom Komponisten ausgeschrieben sind, während die letzte mit einer Fermate für die Improvisation des Sängers versehen ist. Besonders schön und zugleich sehr typisch für die Gattung der Aria eroica ist die neunte Kadenz mit ihrem charakteristischen entscheidenden Abwärtssprung zur Undezime (Beispiel 62).

Das Prinzip der Konzertierung bestimmt auch die Art der Orchestrierung. Anmutige Instrumentalsoli - zum Beispiel in der Art der antiken Viole d'amour oder im Geiste der Oboi d'amour - wechseln sich mit energischen Tutti ab (Beispiel 63).

Eine weitere Tenorarie in D-Dur, „Während eine traurige Stimme“, ist eine Einfügung und muss sicherlich auch zu Demophon gehören, da es in der Oper nur einen Tenor gibt. J. Keldysch verortet sie im Moment der Auflösung der Handlung, wenn der Held „väterliches Mitleid und Mitgefühl erweckt“ und die Hinrichtung absagt (116, 128).

Das Gefühl des Friedens und der Ruhe, das die Melodie der Aria cantabile vermittelt, wird natürlich durch die Weite des harmonischen Atems und die äußerst einfache, aber subtile Orchestrierung unterstrichen (Beispiel 64).

Der konzertante Beginn ist auch hier zu spüren, allerdings in etwas anderer Form. Schon in der Einleitung stellt der Komponist die Themen von Haupt- und Seitenteilen vor, und so entsteht eine typisch konzertante Doppelsexposition in der alten Sonatenform:

вступление Einleitung		экспозиция Exposition		реприза Reprise	
г.п. (главная партия) (Hauptmelodie)	п.п. (попутная партия) (Nebenmelodie)	г.п. (главная партия) (Hauptmelodie)	п.п. (попутная партия) (Nebenmelodie)	г.п. (главная партия) (Hauptmelodie)	п.п. (попутная партия) (Nebenmelodie)
D-dur	D-dur	D-dur	A-Dur	A-Dur	D-dur

Diese doppelte Exposition findet sich häufig in den Opernserien von Galuppi, Iommelli und Traetta. Sie findet sich auch in den Arien und Duetten von Bortnjanskis „Alcide“ (1778) und „Quinto Fabio“ (1779):

Nach bestimmten Merkmalen der Form und der Orchestrierung der Arien zu urteilen, orientierte sich Beresowskis Opernstil an der venezianischen Schule der Oper. Dies zeigt sich an der Ausdehnung der musikalischen Form und an Details wie der Verwendung von Blechbläsern nur in den Orchesterritornellen.

Timantes Arie in C-Dur „Rufst du mich zur Besonnenheit?“ aus Akt II Szene II entwickelt zwar die Prinzipien der venezianischen Schule und verwendet typische Techniken von Graetta und Iommelli, spiegelt aber gleichzeitig andere Tendenzen wider. In den Themen der Neben- und Schlussteile sowie in der Episode des zentralen Teils der Sonatenform kann man manchmal Intonationen und ganze melodische Phrasen hören, die in vielerlei Hinsicht der Musik der Opera seria von Paisiello, Piccini und vielleicht sogar dem jungen Mozart nahe stehen. Gewisse Anzeichen von Sentimentalität lassen sich hier in der melodischen Entwicklung und vor allem in der symptomatischen Vermischung der Gattungen erkennen.

Für die „Serioso“-Arien der Mitte des 18. Jahrhunderts gab es eine Einteilung in eine begrenzte Anzahl von Unterarten, die in wissenschaftlichen Abhandlungen geregelt und festgelegt wurden: 1.) „heroisch“, 2.) „halbcharakteristisch“, 3.) „bewegt“, 4.) „gesungen“, 5.) „portamento“, 6.) „bravura“ (siehe: 262, 29). Jede dieser Bezeichnungen entsprach streng definierten musikalischen Ausdrucksmitteln und Gattungsnormen. Im klassizistischen Stil wurde bekanntlich die Reinheit der Gattungen gefördert. Umso interessanter ist es, zu verfolgen, wie praktisch alle von ihnen in der Musik einer einzigen Nummer von Beresowskis Oper vereint sind (siehe das Diagramm und Beispiel 65 a, b, c, d, e).

Stereotypische Unterarten	Arie des Timantes in C-Dur
Aria eroica	Hauptmelodie, 1. Satz
Aria di mezzo carattere	Hauptmelodie, 2. Satz
Aria agitata	Nebenmelodie
Aria cantabile	Zwischenmelodie
Aria di portamento	Episode

Das Prinzip der Konzertiertheit in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes – „Wettbewerb“ - zeigte sich sowohl in der Form der einzelnen Arien als auch in der Struktur der Oper als Ganzes. Darüber hinaus bestimmte es das System der Einstellung des Publikums zu dieser Gattung. In den Augen des Publikums konkurrierten verschiedene Orchestergruppen, Sänger, Theatertruppen und schließlich auch Komponisten miteinander, vor allem wenn ihre Opern nach demselben Text geschrieben waren.

Einerseits hat die Stabilität des künstlerischen Kanons die Entwicklung der Oper in Italien eingeschränkt. Andererseits war sie aber auch eine notwendige Bedingung, um die spezifische und verborgene Dynamik des Genres zu erfahren. All dies trifft voll und ganz auf Beresowskis „Demophon“ zu. Bereits 1733 wurde A. Caldaras

„Demophon“ inszeniert, dann gab es Aufführungen zu diesem Thema mit Musik von L. Leo, C. Gluck, C. Graun, N. Iommelli, N. Piccinni, I. Myslyveček; die Oper „Demophon“ wurden von I. Hasse, P. Anfossi, I. K. Bach, N. Pugnani, G. Sarti, G. Paisiello, etc. geschrieben. - insgesamt über 50! Zumindest verglich der anspruchsvolle Hörer die Opern dieser Komponisten mit seinem Willen, und der Komponist - insbesondere Beresowski - berücksichtigte die verallgemeinerte Erfahrung seiner Vorgänger. Vergleiche sind hier also sowohl für die Korrektheit der künstlerischen Bewertung als auch für die Objektivität der wissenschaftlichen Analyse notwendig.

Ausgehend von der verfügbaren Musik ist es wohl am interessantesten zu verfolgen, wie zwei Zeitgenossen - Beresowski im Jahr 1773 und Mozart im Jahr 1770 - die berühmte Kulminationsszene aus „Demophon“ - die Arie des Timantes „Misero pargoletto“ („Armes Kind“) aus dem III. Akt - unterschiedlich interpretierten.

Beresowski schreibt diese Arie nach alter Tradition in der Tonart Es-Dur, und im Mittelteil wendet er sich einem damals bekannten Symbol zu - dem Klang eines Chors von Blasinstrumenten im Dialog mit den Streichinstrumenten (Beispiel 66). Solche Bläsermusik begleitete in der Opera seria oft das Gespräch zwischen Figuren und Geistern (siehe: 260, 179). Timantes erinnert sich in diesem Moment an sein früheres Glück und glaubt, dass seine Geliebte für ihn tot ist, und das Orchester setzt assoziative Mittel ein, um die Geisterhaftigkeit und Zerbrechlichkeit seiner Erinnerungen zu betonen.

Der Mittelteil wird von einem kontrastierenden dramatischen Allegro in c-Moll eingerahmt: Timantes hält seine Frau irrtümlich für seine Schwester und schwört ihr seine inzestuöse Ehe ab. Doch Timantes erster und letzter Gedanke gilt seinem Sohn. Um die zärtlichen väterlichen Gefühle des Helden zu charakterisieren – „Das arme Kind ... darf das Geheimnis seiner Geburt nicht erfahren“ - wählt Beresowski die Gattung der langsamen Siciliana, und die gesamte Arie ist in ihrer Form durchweg konzentrisch, sowohl in Bezug auf die Figuration als auch auf das Tempo und die Tonalität:

Largo siciliana Es-dur	Allegro интермедия c-moll	Adagio менуэт Es-dur	Allegro интермедия c-moll	Largo siciliana Es-dur
будущее	настоящее	прошедшее	настоящее	будущее
забота о ребенке	отречение от любви	призрак любви	отречение от любви	забота о ребенке
a	b	c	b	a
Largo Siciliana Es-dur	Allegro Zwischenspiel c-moll	Adagio Menuett Es-dur	Allegro Zwischenspiel c-moll	Largo Siciliana Es-dur
Zukunft	Gegenwart	Vergangenheit	Gegenwart	Zukunft
Sorge um das Kind	Verzicht auf Liebe	Geist der Liebe	Verzicht auf Liebe	Sorge um das Kind
a	b	c	b	a

Mozart verwendet in der Arie „Misero pargoletto“ ebenfalls die Tonart Es-Dur und orientiert sich wie Beresowski an den bekannten Beispielen von Piccinni, Iommelli und Hasse. In allem anderen ist seine Konzeption jedoch nicht nur anders, sondern das genaue Gegenteil. Zunächst einmal strebt er nicht nach einer statischen, freskenartigen Aneinanderreihung mehrerer unabhängiger Affekte, sondern nach der endgültigen Verschmelzung und Unterordnung der Nebenstimmen unter die Hauptstimme. Es ist bezeichnend, dass Beresowskis Zeilen „Du warst meine Freude - jetzt fürchte ich dich“ auf zwei Abschnitte der musikalischen Form mit unterschiedlichen Tempi und Tonalitäten verteilt sind, während sie bei Mozart nur in der Richtung der melodischen Linie kontrastieren, ohne vom allgemeinen Spannungsrhythmus abgetrennt zu werden oder die Schnelligkeit des Satzes zu verlangsamen (Beispiel 67).

Die Gattung der Mozart-Arie basiert nicht auf der alltäglichen italienischen Siciliana, sondern auf der deutschen Allemande, wie Matteson es treffend formuliert, „eine Gattung, die zerbrechlich und ernst ist“. Die Vorstellungskraft dieser Gattung erlaubt es dem Komponisten, auf natürliche Weise von einem Affekt zum anderen zu wechseln, ohne die seltene Integrität des musikalischen Gedankens zu verletzen.

Vergleicht man Mozarts Arien mit denen Beresowskis, so wird deutlich, wie sehr letzterer dem vierzehnjährigen Genie an gedanklicher Reife unterlegen ist. Die Vertrautheit mit Mozarts Partitur hat jedoch bei vielen Musikern einen überwältigenden Eindruck hinterlassen; Mozart übertrifft in mancher Hinsicht sogar Gluck (siehe: 1, 210). In seiner Formauslegung, in seinem Sinn für harmonische Farben und in seiner Instrumentationstechnik nimmt er die Entwicklung der Musikkunst um fünfzehn Jahre vorweg.

Mit anderen Worten: wenn man Beresowski für Mozart hält, sieht man besonders deutlich, welchen Platz die erste Opera seria des russischen Komponisten sowohl auf der mittleren als auch auf der höchsten Stufe der Entwicklung dieser Gattung in den 70er Jahren einnimmt.

In „Demophon“ erscheint uns Beresowski als begabter, sensibler, hochprofessioneller Meister und typischer klassizistischer Musiker. Er beherrscht die für ihn zeitgenössischen Mittel der melodischen, harmonischen und orchestralen Entwicklung und zeigt seine Vertrautheit mit den Neuerungen der Opernliteratur (Hasse, Piccinni). Obwohl er kaum je über das hinausgeht, was ein anderer bereits entdeckt hat, schreibt er auch in diesem Rahmen aufrichtig, gefühlvoll und hinreichend individuell.

Beresowskis Oper fand, wie bereits erwähnt, großen Anklang. Es gibt Grund zu der Annahme, dass sein „Demophon“ einige Monate nach Livorno auch in Florenz aufgeführt wurde. In der Zeitung „Notizie del mondo“ wurde am 16. November 1773 über die Aufführung von „Demophon“ im Florentiner Theater „Di via del Commercio“ berichtet, ohne den Komponisten zu erwähnen. Inzwischen sind die vier uns bekannten Arien in der Bibliothek des Florentiner Konservatoriums erhalten. Außerdem lebte der beliebte und einflussreiche Sänger F. Porri - der Darsteller der Rolle des Timantes in Beresowskis Oper - ständig in Florenz und war höchstwahrscheinlich daran interessiert, diese Aufführung auf die Bühne seiner Heimatstadt zu bringen. Im Jahr 1774 wurde F. Porri nach St. Petersburg eingeladen, und nach dem überzeugenden Vorschlag von J. Keldysch „könnte seine Einladung nach Russland mit seinem erfolgreichen Auftritt in Beresowskis Oper zusammenhängen“ (116,119).

„Demophon“ markiert den fulminanten Abschluss der italienischen Periode im Leben des Komponisten, obwohl davon auszugehen ist, dass er nach der Uraufführung in Livorno noch mindestens ein Jahr in Italien lebte. Die Frage nach der Rückkehr Beresowskis nach Russland ist seit langem mit dem Namen des Grafen A. Orlov verbunden. Und doch ist sie immer noch nicht ganz geklärt.

Laut N. Findeisen befand sich Beresowski 1775 noch in Italien und war am 20. Februar bei einer Aufführung zugegen, die „zu Ehren der berühmten Prinzessin Tarakanowa veranstaltet wurde, die dann durch eine Täuschung auf eine Fregatte gelockt und von Orlov nach St. Petersburg gebracht wurde, wo sie in der Kasematte der Peter-und-Paul-Festung an einer bösartigen Schwindsucht starb. B[eresowski] war ein unwissentlicher Teilnehmer an Orlows Täuschung, mit der er noch im selben Jahr 1775 nach Russland zurückkehrte“ (232, XXXVIII). Leider sind die historischen Informationen über A. Orlov spärlich und verwirrend. Es ist nur bekannt, dass Prinzessin Tarakanowa von S. Greig verhaftet und nach Petersburg gebracht wurde.

Eine andere Hypothese ist viel wahrscheinlicher. Unsere Analyse der Finanztransaktionen gemäß dem „Hauptbuch“ des Büros des kaiserlichen Theaters zeigt, dass der Komponist bereits in der zweiten Februarhälfte 1774 in St. Petersburg war und seine Geldangelegenheiten persönlich mit der Kasse des Hofbüros abrechnete. Obwohl die Dokumente die Möglichkeit einer Ankunft Beresowskis auf einem der Schiffe von Orlows Geschwader nicht widerlegen, widerlegen sie unserer Meinung nach die Annahmen Findeisens und anderer Forscher sowohl über den Zeitpunkt als auch über die romantischen Umstände dieser Rückkehr ²⁴.

²⁴ Als dieser Band bereits im Druck war, erschien das Buch „Komponist M. S. Beresowski“ von M. G. Rizarewa (Leningrad, 1983), in dem auf S. 101 ein Fragment eines wertvollen Archivdokuments veröffentlicht wird, aus dem hervorgeht, dass der Komponist am 19. Oktober 1773 in seine Heimat zurückkehrte.

Beresowski kehrte auf dem Höhepunkt seiner Kräfte, seines Talents und seines Könnens nach Russland zurück. Der Komponist hatte allen Grund, auf Unterstützung in seiner Heimat zu hoffen und sogar eine schnelle Beförderung am Hof zu erwarten: die Anerkennung seiner Werke in Italien, der Erfolg seiner geistlichen Konzerte in St. Petersburg und der sehr ehrenvolle Titel eines Mitglieds der Akademie von Bologna waren ausreichende Voraussetzungen dafür. Außerdem hatte er unter den Petersburger Meistern zu dieser Zeit wirklich keine Gleichen. Bortnjanski war in Italien, weder Paschkewitsch noch Fomin hatten sich als Komponisten bewährt, und Chandoschkin komponierte, wenn überhaupt, nur für ein Instrument - die Violine.

In der Zwischenzeit wird Beresowski überhaupt nicht befördert und hat es nicht eilig, in irgendeiner Weise eingesetzt zu werden. Nach den Archivdokumenten zu urteilen, unterscheidet er sich kaum von den gewöhnlichen Mitarbeitern der Kapelle und des Hoftheaters. Monat um Monat vergeht, und er ist immer noch unbestimmt. Es wäre falsch, dies als eine Art „oberste Missgunst“ zu betrachten. Höchstwahrscheinlich waren die höchsten Ränge Mitte der 70er Jahre einfach nicht für die Kunst bestimmt. Außerdem konnten die Würdenträger auch viel später einheimische Musiker nicht besser behandeln als Diener. In diesem Sinne wurde Beresowski sogar begünstigt.

Bolchowitinow zufolge „beabsichtigte Fürst Potemkin, ihn zu ermutigen und den russischen Virtuosen zum Direktor ... der Musikakademie zu ernennen, die er in Kremenschug zu gründen beabsichtigte“ (37, 87-88). Es ist möglich, dass Beresowski selbst diese Idee zuerst vorgeschlagen hat, da es in der Tradition der Philharmonischen Akademie von Bologna stand, die Gründung von Tochterakademien in anderen Städten und Ländern zu fördern. Es gibt auch keinen

Grund, an der Ernsthaftigkeit der Absichten Potemkins zu zweifeln, der Mitte der 80er und Anfang der 90er Jahre auf die Idee zurückkam, in den südlichen Regionen des Russischen Reiches eine Musikschule zu gründen, und sowohl Chandoschkin als auch Sarti für seine Mitarbeit gewinnen konnte. Wie nah die Projekte der „Klügsten“ an der Verwirklichung waren, ist noch nicht ganz klar. „Aber“, so schließen wir das Zitat von Bolchowitinow, „da diese Absicht nicht erfüllt wurde, blieb Beresowski an seinem alten Platz..... Das Zusammentreffen verschiedener unangenehmer Umstände stürzte ihn in Hypochondrie.“

Dennoch komponierte Beresowski in den letzten dreieinhalb Jahren seines Lebens weiterhin intensiv Chormusik. Nach indirekten Angaben zu urteilen, schrieb er in dieser Zeit wahrscheinlich die geistlichen Stücke „An die ganze Erde“, „Erschaffe Engel“, „Lobe den Herrn vom Himmel“, „Selig sind, die auserwählt sind“, geistliche Konzerte „Ich will mein Herz öffnen“, „Gnade und Recht singe ich dir“, „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Wir haben keine andere Hilfe“, „Gott ist im Rat der Götter“ (siehe: 51, 118).

Wahrscheinlich schuf der Komponist in seinem zweiten Lebensabschnitt in St. Petersburg ein wahres Meisterwerk der russischen Kunst des 18. Jahrhunderts, ein Werk, das ohne weiteres mit den besten Beispielen europäischer Musik gleichgesetzt werden kann - das Konzert „Verstoße mich nicht in meinem Alter“.

Die verschiedenen Faktoren, die für den Zeitpunkt der Komposition des Konzerts sprechen, sind widersprüchlich. Einerseits deuten alle Indizien darauf hin, dass dieses Meisterwerk in den letzten Lebensjahren des Komponisten entstand, an der Schwelle zur höchsten geistigen Erhebung und zum moralisch-tragischen Zusammenbruch. Das Konzert vereint die brillante, im Laufe der Jahre verfeinerte Technik des Komponisten mit der Fähigkeit, die technischen Aufgaben einer tiefgreifenden künstlerischen Idee vollständig unterzuordnen. Noch wichtiger ist die figurative Struktur des Werkes: die Wahl des Textes und seine Entfaltung in der Musik sind extrem weit entfernt von den Stimmungen, die der Jugend eigen sind. Natürlich kennen wir viele Beispiele für die „Leiden des jungen Werthers“, aber Beresowskis Held fürchtet nicht den Tod oder eine unerwiderte Liebe, sondern das hoffnungslose Alter. Außerdem ist bei aller Intensität des Leidens die philosophische Weisheit eine inhärente Eigenschaft des Inhalts des Konzerts.

Andererseits scheinen alle oben genannten Schlussfolgerungen durch einen einzigen Satz, den von Staehlin spätestens 1768 geschrieben hat, völlig zunichte gemacht zu werden: „Innerhalb weniger Jahre komponierte er [Beresowski] die vorzüglichsten Kirchenkonzerte für die Hofkapelle... wie: 1.) „Herr, kleide dich in Schönheit und erhebe dich“, 2.) „Verstoße mich nicht im Alter...“ (252, 60).

Diese paradoxe Situation lässt sich durch ein sorgfältiges Studium und einen Vergleich aller zuverlässigen historiografischen Materialien über Beresowski auflösen. Eine sorgfältige Lektüre des Verzeichnisses der Werke des Komponisten, das 1836 vom Inspektor der Hofsängerkapelle, P. Belikow, erstellt wurde, und ein Vergleich dieses Verzeichnisses mit den Werken vorrevolutionärer Autoren, die Zugang zu den heute verlorenen Manuskripten hatten - all dies beweist zweifelsfrei, dass Beresowski zwei geistliche Konzerte auf den Text „Verstoße mich nicht“ komponiert hat: eines davon ist achttimmig und das andere - uns bekannt - vierstimmig ²⁵.

²⁵ Hier sind Auszüge aus einem Artikel von P. Belikow: „Von seinen [Beresowskis] Schöpfungen sind bis heute ziemlich viele erhalten geblieben: Vierstimmig: Liturgie+; Lobt den Herrn (drei Ziffern); Er, der Engel schafft; Zur Erinnerung an die Ofenhöhle;

Kelch des Heils; Auf die ganze Erde; Erscheine uns; Freut euch, Gerechte; Glückliche sind, die er erwählt hat (Kommunionen); Dich, Gott, preisen wir; Verstoße mich nicht+; Ehre sei Gott in der Höhe; Alle Völker, klatscht in die Hände (zwei Ziffern); Kommt und seht die Werke Gottes; Ich will mein Herz öffnen; Gnade und Recht will ich singen; zwei Chöre: Hört, ihr Menschen (Konzert); Schmeckt und seht (sakramental), und das achtstimmige Konzert - Verstoße mich nicht... schrieb,...., die Oper „Demophon“+ (21, 359). Belikows Liste sollte als die genaueste von allen existierenden bezeichnet werden. Zu ihr können wir das bereits erwähnte Konzert „Herr, kleide dich in Schönheit und erhebe dich“ +, ein englisches Loblied, das umstrittene Konzert „Das Vaterunser“+, die Sonate für Violine und Cembalo +, sowie die Konzerte „Wir haben keine andere Hilfe“ und „Gott ist im Rat der Götter“ (die beiden letzteren aus P. Worotnikows Liste) hinzufügen. Die beiden verschiedenen Konzerte „Verstoße mich nicht“ sind mit einer Sperrung hervorgehoben, während Sternchen die erhaltenen Werke des Komponisten markieren.

Es stellt sich auch die Frage, ob der eine Satz nicht nur eine textliche Variante des anderen ist. Die Antwort muss nein lauten, denn in dem berühmten vierstimmigen Konzert sind die beiden äußersten Sätze Fugen. Die Form einer Fuge ist direkt von der Anzahl der Stimmen abhängig, so dass eine Umgestaltung hier praktisch unmöglich ist. Unserer Meinung nach gehört das achtstimmige Konzert in die erste (vor 1766) und das vierstimmige Konzert in die zweite Petersburger Periode (nach 1774).

Das Chorkonzert „Verstoße mich nicht“ gehört in vielerlei Hinsicht zum musikalischen Klassizismus und repräsentiert diesen Stil in der russischen Musik des 18. Jahrhunderts. Doch wie jedes herausragende Werk lässt es sich nicht im Rahmen eines einzigen Konzepts zusammenfassen, und seine verschiedenen Aspekte spiegeln viele Tendenzen in der russischen und westeuropäischen Kunst wider.

Es ist durchaus bezeichnend, dass das Konzert den Russen russisch und den Ukrainern ukrainisch erschien, da es in erster Linie die Intonationen sowohl ukrainischer als auch russischer Lieder aufnahm. So steht das Hauptthema des Werks, das in seiner Struktur recht klassisch ist, gleichzeitig ukrainischen Gedanken, russischen lyrischen und einigen historischen Liedern und sogar vergleichsweise späten Varianten von Bußversen nahe²⁶.

²⁶ Die Anfangsintonation des Hauptthemas des Konzerts stimmt genau mit dem Anfang sowohl des russischen Volksliedes „Rausche nicht, Mutter, grüne Eiche“ in der Aufnahme von N. Lopatin und W. Prokunin als auch des ukrainischen Liedes „Hei, wie auf der salzigen Ukraine“ in der Aufnahme von K. Kwitka überein. Diese Intonation ist im Allgemeinen eine der beliebtesten melodischen Formeln in ukrainischen Liedern.

Alle genannten Gattungen haben gemeinsame slawische Wurzeln und offenbaren darüber hinaus ihre gemeinsame Gefühlspalette des lyrischen Bekenntnisses und der traurigen Reflexion vom Standpunkt der hohen Volksethik aus.

Obwohl der Chorzyklus „Verstoße mich nicht“ einer völlig anderen Epoche angehört als die barocken Mehrstimmigkeits-Schöpfungen der Moskauer und Kiewer Meister des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, zeugt eine Reihe wesentlicher Techniken und Kompositionsmethoden von der Untrennbarkeit der Tradition in der Entwicklung der russischen Chorkunst. Es gibt recht häufige Übereinstimmungen von spezifischem

melodischem Material - zum Beispiel zwischen dem Hauptthema des Konzerts „Verstoße mich nicht“ und der Melodie von W. Titows Gesang „Wachsamer Führer“ (Fuge „Von dir, von dir“) oder zwischen Beresowskis Abfolge der Worte „verarmen“ und der ähnlichen Abfolge von „weinen“ in einem Werk eines anonymen ukrainischen Autors (siehe: 63, 56, 73). Beresowskis Verwendung von musikalischen und rhetorischen Figuren, die in der berühmten „Grammatik der Musik“ beschrieben sind, ist bezeichnend. N. Dilezki unterscheidet in seiner Abhandlung drei Arten der symbolischen Bewegung von Chorstimmen – „Aufstieg“, „Abstieg“ und „Rad“ (*eine bestimmte Art der Bewegung von Chorstimmen*) (siehe: 81, 279, 296). Beresowski verwendet alle drei in voller Übereinstimmung mit den Anweisungen des Traktats.

Die musikalische Form des Konzerts „Verstoße mich nicht“ ist ein bemerkenswertes Beispiel für die klassizistische Struktur. Die Anordnung der Sätze und die Regelmäßigkeit des Wechsels von Tempi und Dimensionen folgen hier noch genau dem von Galuppi Mitte der 60er Jahre vorgeschlagenen Schema. Darüber hinaus entwickelt Beresowski die Idee der intonatorischen Einheit des geistlichen Zyklus weiter. Anders als im Konzert „Herr, throne“ wird diese Idee in diesem Werk jedoch nicht statisch, sondern dynamisch umgesetzt. Der Komponist begnügt sich nicht mehr damit, das Thema des ersten Satzes im Finale einfach zu wiederholen, sondern verfolgt es als durchgehende Linie in einer Reihe von miteinander verbundenen und kontrastierenden Verwandlungen - dem zum Himmel gerichteten Gebet und der unwiderstehlichen Kraft des Schicksals, dem Triumph der bösen Mächte und dem hartnäckigen geistigen Widerstand (Beispiele 68-72).

Eine Besonderheit des Konzerts ist das kaum wahrnehmbare und zugleich für die Gestaltung sehr wichtige Prinzip des *modus ostinato* in einer für die Gattung der Chaconne typischen Anordnung (Beispiel 73). Auch hier vermeidet Beresowski eine Mechanisierung. Die Chromatik des *Modus* wird entweder aus der Ferne erfüllt, oder in einer echten melodischen Bewegung offenbart, oder in eine harmonische Vertikale gewickelt (Beispiele 74-77).

Die herausragenden Qualitäten des Konzerts „Verstoße mich nicht“ und die Meisterschaft seines Komponisten werden bei der Analyse der Beziehung zwischen Text und Musik sehr deutlich. Die Prinzipien ihrer Interaktion sind hier vielfältig und verleihen dem Werk eine außergewöhnliche Vorstellungskraft und Tiefe. Die Norm für Beresowski ist natürlich die intonatorische Entsprechung von Hebungen, Akzenten und Senkungen im altslawischen Text und in der Melodie. Er beschränkt sich jedoch nicht darauf und führt bewusst eine Reihe subtiler und einwandfrei ausgeführter Techniken ein, die sich später in der heimischen Chor- und Vokalmusik etabliert und verbreitet haben. Eine davon besteht in der Wiederholung und musikalischen Neuintonation derselben Worte, wodurch die Phrase von verschiedenen Seiten hervorgehoben wird und an Volumen gewinnt. Eine andere Technik, die so genannte Betonung, besteht in der bewussten Verschiebung des musikalischen Akzents. Nach M. Druskins Schlussfolgerung wurde die Betonung von den westeuropäischen Komponisten des 18. Jahrhunderts häufig verwendet und durch die theoretischen Abhandlungen von Mattheson und Rousseau begründet („Rousseau legte fest, dass die Betonung einen oratorischen oder pathetischen Akzent im Gegensatz zu einem grammatikalischen oder syntaktischen Akzent setzt“; 90, 22).

Eine Charakterisierung des Konzerts „Verstoße mich nicht“ wäre nicht vollständig, ohne die wesentlichen Merkmale zu erwähnen, die dieses Werk der Gattung der westeuropäischen Motettenpassion näher bringen. Es ist wichtig zu betonen, dass es sich in diesem Fall nicht um gigantische, oratorische Zyklen vom Typ Bach handelt, sondern um eine ganz andere Variante - eine rein chorische, die in Italien bis in das 19. Jahrhundert hinein weit verbreitet war. Die Chornummern solcher Passionen

umfassen in der Regel vier gängige Chorgattungen, nämlich Introitus (Eingangschor), Turbae (Chor der Menge), Choralis (Gebetschor) und chorus madrigalis (verallgemeinernder Chor). Ihre typischen Gattungsmerkmale kommen auch in Beresowskis Chorzyklus zum Tragen:

Text	Künstlerische Darstellung	Genre	Charakteristische Merkmale
I. „Verstoße mich nicht“	Kummer und Verzweiflung	introitus (Eingangschor)	langsamer Marsch
II. „Jagt ihn und nehmt ihn fest“	Feindlicher Triumph	turbae (Chor der Menge)	kräftiges Fugato
III. „Mein Gott, weiche nicht“	Gebet der Hoffnung	choralis (Gebetschor)	Chor-Rezitativ
IV. „Mögen sie sich schämen und verschwinden“	Anprangerung und drohende Vergeltung	chorus madrigalis (verallgemeinernder Chor)	schnelle Fuge

Der Einfluss von Chornummern des Passionsgenres ist in der Struktur des Ganzen und in vielen Details der Musik von Beresowskis Konzert spürbar, aber besonders auffällig ist er im Mittelteil des zweiten Satzes, wo die Wirkung der sukzessiven Einführung von Stimmen eine Assoziation mit den Rufen „Kreuzige, kreuzige ihn!“ hervorruft.

Die Passion von G. Telemann wurde bereits 1764 in St. Petersburg mit Erfolg aufgeführt. Später, während seiner Zeit in Italien, konnte Beresowski viele Beispiele dieser Gattung und des geistlichen Oratoriums kennen lernen, das ihm sehr am Herzen lag. In der Bibliothek der Akademie von Bologna befanden sich zum Beispiel Passionen für A-cappella-Chor von A. Scarlatti (1770) und N. Jommelli (1742), Passionen für Solisten, Chor und Orchester von A. Caldara (1724) und I. Hasse (1746). In Venedig fand 1769 eine sehr aufsehenerregende Aufführung von B. Galuppi's Oratorium „Die heiligen Myrrheträgerinnen am Grab des auferstandenen Christus“ statt. 1770 führte I. Myslyveček sein Oratorium „Tod Jesu“ in Italien auf, und 1773 präsentierte er auch die Passion. Beresowski hatte jemanden, von dem er lernen und den er nachahmen konnte, und die Möglichkeit, die Gattung des Chorkonzerts mit der Passion zu bereichern, wurde zumindest dadurch erleichtert, dass einige Typen der Passion selbst in ihrer Zeit durch die Verschmelzung von liturgischem Drama und Chorkonzert entstanden.

Nach der liturgischen Tradition war es im 18. Jahrhundert üblich, die alttestamentlichen Psalmtexte parallel zu den neutestamentlichen Evangelientexten zu stellen, so dass jeder von ihnen einen fest definierten Platz im Jahreskreis des Gottesdienstes einnahm.

Nach dieser Zuschreibung des Textes von Psalm 70 war die Aufforderung „Verstoße mich nicht“ im orthodoxen Gottesdienst für die Liturgie in der letzten Woche vor der Karwoche bestimmt, also genau dann, wenn in katholischen und protestantischen Kathedralen die Passionen gesungen wurden.

Sie haben also auch eine gemeinsame dramaturgische Funktion. Beresowskis Werk gehört in der Tat zu einer Gattungsvariante - dem „Passionskonzert“ oder, in der europäischen Terminologie, der Passionsmotette. Es scheint, dass die außergewöhnliche Stärke der emotionalen Wirkung dieses Werks zu einem nicht

geringen Teil auf seine Verbindungen mit der mächtigen Gattungsschicht der „Passionen“²⁷ zurückzuführen ist.

²⁷ Die folgende Tatsache kann bestätigen, dass Beresowski bewusst die für die Passionsmusik typischen Techniken verwendet hat. In russischen und westeuropäischen Kultwerken des 17. und 18. Jahrhunderts stößt man manchmal auf für uns seltsame Aufnahmen, wenn die Musik z. B. in g-Moll erklingt, die Tonart aber nur ein einziges Es hat, wobei das zweite jedes Mal als Zufallszeichen angegeben wird. Solche Beispiele deuten darauf hin, dass der Komponist bereits in dem für ihn zeitgenössischen Dur-Moll-System dachte, aber, den Anforderungen der mittelalterlichen Traktate gehorchend, seine Musik formal in einer der Kirchenharmonien aufnahm. Beresowski komponierte den zweiten und dritten Satz des Konzerts „Verstoße mich nicht“ in g-Moll und B-Dur, nahm sie aber, der Tradition folgend, in phrygischem d-Moll auf.

Glücklicherweise verlief das Schicksal des Konzert „Verstoße mich nicht“ positiver als das der meisten anderen Werke des Komponisten. Dieses geniale Werk wurde weithin bekannt und regte in der Folge zu Nachahmungen in den Chorwerken russischer und ukrainischer Meister an. Der Einfluss von Beresowskis Meisterwerk auf die Entwicklung der russischen Musikkunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert war stark und vielseitig. Er manifestierte sich im Bereich der musikalischen Form, der Melodie, der polyphonen Technik und der Harmonie. Die phantasievolle Sphäre der hohen Pathetik und des Dramas, die im Konzert „Verstoße mich nicht“ zum ersten Mal so anschaulich zum Vorschein kommt, nahm in vielerlei Hinsicht die emotionale Struktur des musikalischen Melodrams von E. Fomin und der pathetischen Romanzen von F. Dubjanski und O. Koslowski vorweg. Weder D. Bortnjanski noch S. Degtjarew oder A. Wedel²⁸ konnten sich dem Einfluss Beresowskis entziehen.

²⁸ In Wedels Chorwerken kann man sogar Zitate aus „Verstoße mich nicht“ finden, zum Beispiel in den Konzerten „Höre, Herr, meine Stimme“ und „Gott, Gesetzübertreter“. In der Antiphon „Gesegneter Ehemann“ zitiert Wedel das Hauptthema aus Beresowskis „Cherubim-Hymnus“ (siehe: Historische Chrestomathie des Kirchengesangs. Ed M. Lisizyn. St. Petersburg, 1902, Bd. 4, S. 1, 18, 53; Bd. 1, S. 69).

Im Jahr 1818 wurde das Konzert gedruckt, und seine Popularität nahm von da an zu. Andere Werke aus den letzten Lebensjahren des Komponisten sind vollständig verloren gegangen. Doch schon ihre Titel sind sehr aussagekräftig – „Ich will mein Herz öffnen“, „Gnade und Recht“, „Wir haben keine andere Hilfe“ -, denn der Komponist wählte aus dem Psalter die stimmungsmäßig düstersten und zugleich von innerem Protest erfüllten Zeilen aus. Nach P. P. Worotnikow zufolge wurde im Archiv der Hofsängerkapelle die Partitur von Beresowskis unvollendetem Werk „Gott ist im Rat der Götter“ aufbewahrt. Dieser Titel ist äußerst aufschlussreich, denn erstens war dieser Psalm von der gottesdienstlichen Praxis ausgeschlossen und der Komponist hatte keine Hoffnung, ihn in der Kirche aufführen zu können. Zweitens konnte das Konzert aufgrund des Inhalts des Textes (eine Anprangerung „ungerechter“ Könige) weder bei Hofe noch für das allgemeine Publikum aufgeführt werden. Der Komponist komponierte aus einem inneren Zwang heraus.

Zu den verschiedenen ungünstigen Umständen, die die letzten Monate von Beresowskis Leben begleiteten, gehörte höchstwahrscheinlich auch die persönliche Einsamkeit. Hier lohnt es sich, einige Details zu nennen. Auf den Seiten des bereits

mehrfach erwähnten „Hauptbuchs“ ist in den Abrechnungen für 1774 der Nachname der Frau des Komponisten Beresowski ²⁹ aufgeführt.

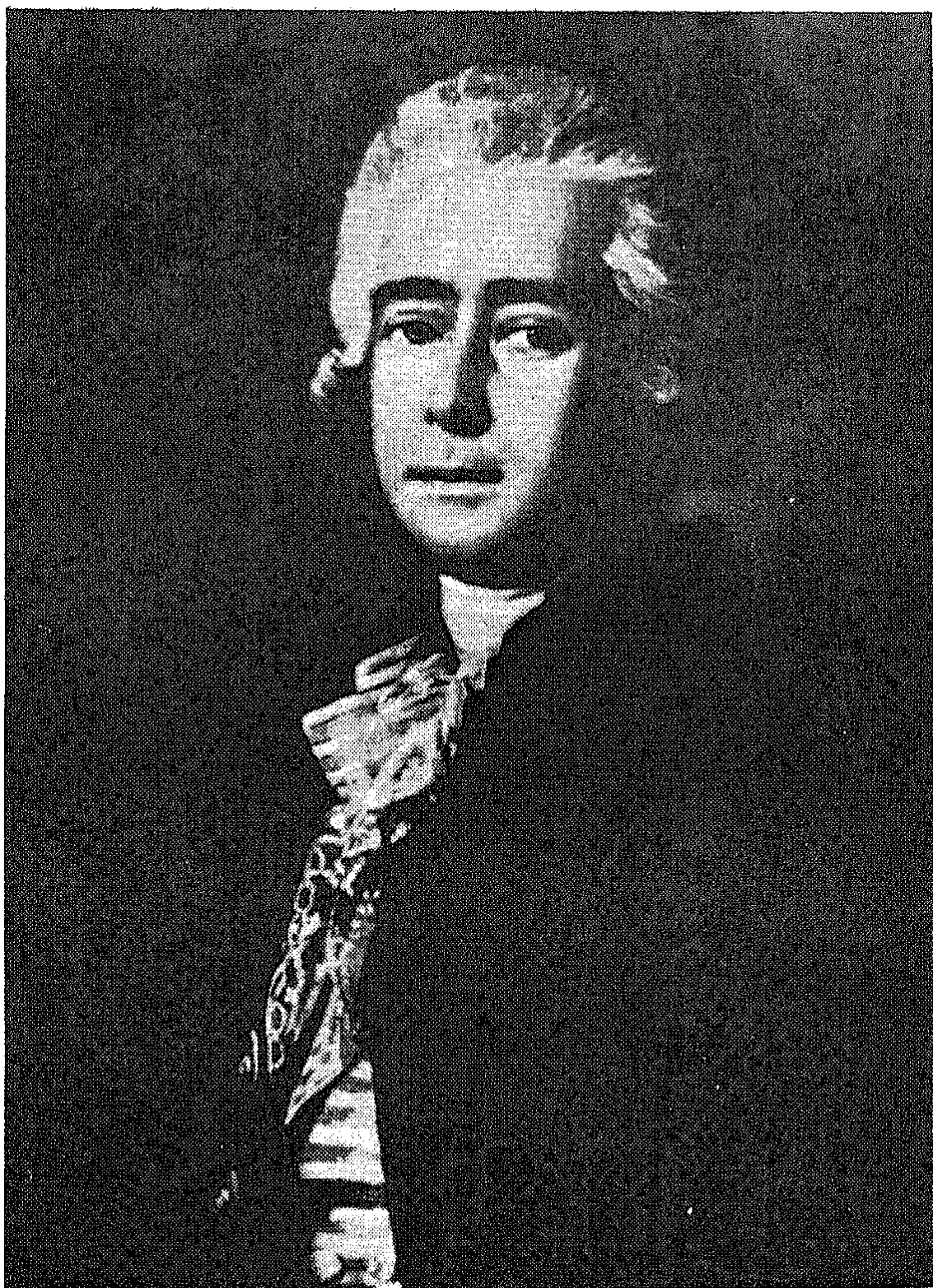
²⁹ ZGIA, Inventarnr. 468, Bestand 36, Einzelstück 40, Blatt 15, 17. Arrangement

Im Jahr 1777 wurde das Geld für seine Beerdigung jedoch nicht an seine Frau, sondern an einen rechtlich Unbekannten - seinen Kollegen in der Kapelle - gezahlt. Wahrscheinlich war Beresowski zum Zeitpunkt seines Todes einsam.

Die Ausweglosigkeit der Situation veranlasste den Komponisten dazu, „heiße Getränke zu sich zu nehmen, was zunächst Hypochondrie und dann weißes Fieber zur Folge hatte“ - so schreiben fast alle Forscher über die letzten Tage des Komponisten. Die Legende besagt, dass er Selbstmord beging. Dafür gibt es keine direkten Beweise, obwohl ein Dokument erhalten geblieben ist, das die tragische Situation recht deutlich beschreibt: „Der Komponist Maxim Beresowski starb in diesem Monat am 24. Tag; das Gehalt, das er verdient hatte, hätte an diesem Tag ausgezahlt werden sollen, aber da bei seinem Tod nichts mehr übrig war und es nichts gab, womit man seinen Leichnam hätte begraben können, geben Sie bitte sein Gehalt am 1. Mai an den Hofsänger Jakow Timtschenko aus, indem Sie es als Ausgabe mit Quittung aufschreiben. Iwan Jelagin. Tag des 25. März 1777“ ³⁰.

³⁰ ZGIA, Inventarnr. 468, Bestand 35, 1777, Einzelstück 34 b, Teil II, Blatt 27.

Damit endete der Lebens- und Schaffensweg eines Musikers, der weniger als 32 Jahre alt wurde, eines Komponisten, der einen neuen Typus des russischen Chorkonzerts schuf und dem russischen Musikklassizismus den Weg ebnete. Die weitere Entwicklung der Traditionen in diesem Genre ist vor allem mit dem Namen eines anderen herausragenden Meisters des 18. Jahrhunderts verbunden - D. Bortnjanski.



Д. Бортнянский
С портрета М. Бельского (1788)

D. Bortnjanski
Nach einem Porträt von M. Belski (1788)

Sonata di Console *Bortnjanski*

Per Sua Altezza Imperiale Gran Duchessa di Russia 1.



Соната для клавира Д. Бортнянского
Афтограф

Sonate für Klavier von D. Bortnjanski
Urschrift

atto Secondo

Andante Largo

Violini
Clarinetti
Viola
Corni ed Oboi
Basson
Tenore

Ария Лукьяна из оперы В. Пашкевича «Несчастье от кареты»
Автограф

Arie des Lukjan aus der Oper „Unglück wegen einer Kutsche“ von W. Paschkewitsch
Urschrift



А. Аблесимов
С портрета неизвестного художника

A. Ablessimow
Nach einem Porträt eines unbekanntes Künstlers



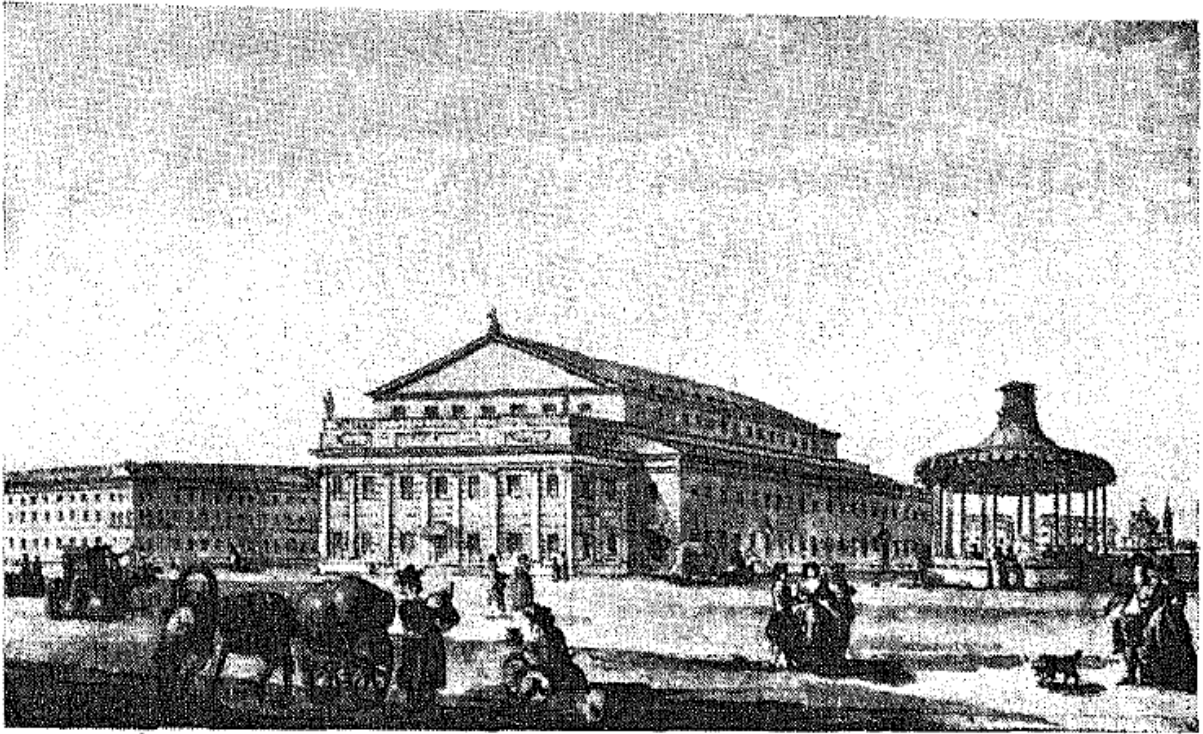
Я. Княжнин
С гравюры

J. Knjaschnin
Von einer Gravur



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

P. Kowalewa-Schemtschugowa in Grétrys Oper „Die samnitischen Hochzeiten“



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

Das Bolschoi-Theater in St. Petersburg. 1783
Nach einem Aquarell von G. Quarenghi



Певчий Придворной певческой капеллы
С портрета неизвестного художника

Sänger der Hofkapelle
Nach einem Porträt eines unbekanntes Künstlers

D. S. BORTNJANSKI

Bortnjanski ist der einzige russische Komponist des 18. Jahrhunderts, dessen Musik nach seinem Tod nicht in Vergessenheit geriet und weiterhin die Liebe und Anerkennung eines großen Hörerkreises genoss. Diese Popularität war jedoch ausschließlich mit seinen kirchlichen Werken verbunden. Obwohl Bortnjanski zuweilen eine zu strenge Haltung gegenüber dem liturgischen Text und eine übermäßige „Weltlichkeit“ und „Konzertierung“ seiner Musik vorgeworfen wurde (siehe: 139), war seine Autorität als größter Meister der orthodoxen Kultmusik unerschütterlich.

Andere Aspekte seines Schaffens blieben im Verborgenen und wurden erst zu Beginn dieses Jahrhunderts bekannt. Im Jahr 1900 veröffentlichte die „Russische Musikzeitung“ einen kurzen Bericht über zwei seiner Kammermusikwerke - ein Quintett und eine Konzertsymphonie (231). Im Jahr 1901 fand anlässlich des 150. Geburtstages von Bortnjanski eine Galaveranstaltung mit einem Konzert seiner Werke in der Hofsängerkapelle statt, bei dem neben geistlichen Chorkompositionen auch Auszüge aus Opern und Instrumentalstücke auf dem Programm standen. Die Ausstellung von Bortnjanskis Manuskripten, die zum gleichen Zeitpunkt stattfand, umfasste Partituren von vier seiner Opern, eine Sammlung von Klaviersonaten sowie Autographen eines Quintetts, eines Quartetts und eines Cembalokonzerts (siehe: 245, 964-968).

Aber diese Entdeckungen wurden damals kaum beachtet, und die meisten Autoren, die über Bortnjanski schrieben, sahen in ihm nur einen Kirchenkomponisten. Diese einseitige Sichtweise wurde erst in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts einer entscheidenden Revision unterzogen. Ein kleiner, aber äußerst wichtiger und in gewissem Sinne programmatischer Aufsatz von B. W. Assafjew kleiner, aber äußerst wichtiger und gewissermaßen programmatischer Aufsatz „Über das Studium der russischen Musik des 18. Jahrhunderts und zwei Opern von Bortnjanski“ (1927) und dann die Veröffentlichung des zweiten Bandes der „Essays zur Musikgeschichte Russlands“ von N. F. Findeisen (1929), der sich auf Bortnjanskis weltliche Werke konzentriert, trugen dazu bei, dass sich ein viel umfassenderes und vollständigeres Bild vom Schaffen des Komponisten ergab. Jetzt, da viele dieser Werke veröffentlicht wurden und leicht zugänglich sind, haben wir die Möglichkeit, seinen Beitrag zur Entwicklung der russischen Musik in der Zeit, in der sie sich europäische Musikformen aneignete und nach einem eigenen, unabhängigen Weg suchte, umfassend und objektiv zu bewerten.

Die Vielfalt der Gattungen, die Freiheit und die Leichtigkeit, mit der er verschiedene Arten des musikalischen Schaffens beherrschte, ist eines der charakteristischen Merkmale von Bortnjanski, die ihn von anderen russischen Komponisten seiner Zeit unterscheiden, die sich meist auf ein einziges Gebiet beschränkten: Paschkewitsch und Fomin beispielsweise arbeiteten hauptsächlich auf dem Gebiet des Musiktheaters, während Chandoschkin ausschließlich Violinmusik schrieb. Das Werkverzeichnis von Bortnjanski, das sich auf etwa 200 Titel beläuft, umfasst sechs Opern, mehr als 60 Chorkonzerte, acht Sonaten für Cembalo und Cembalo und Violine, eine Reihe von Kammermusikensembles, Kantaten und so weiter.

Bortnjanski hat einen langen schöpferischen Weg zurückgelegt, von den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, als seine ersten bedeutenden Werke entstanden, bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts. In diesem halben Jahrhundert hat sich in der russischen Kultur viel verändert, die Generationen haben gewechselt, die Ansichten

und Anforderungen an die Kunst haben sich gewandelt. Aber das künstlerische Bild des Komponisten blieb integral und stabil, ohne nennenswerte Entwicklung.

Der Boden, auf dem Bortnjanskis Werk wuchs und Gestalt annahm, war der russische Klassizismus mit seiner charakteristischen Erhabenheit in der Struktur der Gefühle und Bilder, dem Wunsch nach klarer Einfachheit und Harmonie. Seine Musik ist stets ruhig und von vornehmer Zurückhaltung geprägt, doch sind ihr auch Momente anrührender und zu Herzen gehender Lyrik nicht fremd. Die klassizistische Schlankheit und Ausgewogenheit der Form verbindet sich oft mit einer weichen, empfindsamen Melodie des sentimental Typs.

Man kann von einer eigentümlichen Durchdringung von Klassizismus und Sentimentalismus bei Bortnjanski sprechen. Gleichzeitig verfällt er nie in die subjektiven Extreme und Übertreibungen, die einigen Vertretern der sentimentalistischen Kunst eigen sind. Das Persönliche erhält bei ihm nicht den Charakter der Exklusivität. Bortnjanski bemühte sich, die allgemeinsten menschlichen Gefühle in einer für alle zugänglichen Form auszudrücken.

Seine Kunst ist zutiefst national. Selbst in Bortnjanskis geistlichen Kompositionen trifft man oft auf einfachste melodische Wendungen vom Typus des Liedes oder der Lied-Romantik. So betonen alle modernen Gelehrten die Bedeutung der ukrainischen Volksliedintonation in seiner musikalischen Sprache ¹, obwohl er nie Volkslieder zitiert.

¹ Es wäre genauer, nicht von Volksliedern im Allgemeinen zu sprechen, sondern von jenem speziellen Typus des romanisierten ukrainischen Stadtlieses, der im 18. Jahrhundert sowohl in der Ukraine als auch in Russland sehr, sehr verbreitet war.

Der poetischen Struktur von Bortnjanskis Werk ist ein unverhohlener „Alltag“ fremd. Seine aus dem Leben, aus dem Alltag geschöpften Intonationen sind sublimiert, über das Niveau des Alltags erhoben.

Als großer und weit gebildeter Meister kannte Bortnjanski alle bedeutenden Errungenschaften der europäischen Musik des 18. Jahrhunderts. Dieses gesammelte Wissen versuchte er zu nutzen, um die Probleme der russischen Kunst zu lösen. B. W. Assafjew sah das Hauptverdienst von Bortnjanski darin, „eine unbegreiflich schöne Metamorphose zu vollziehen oder die schöne, aber pompöse Melodie, die die Italiener mitgebracht hatten und die ihre ursprüngliche Frische verloren hatte, in das plastisch schlanke, epikureische Melos von Glinka und anderen russischen Komponisten zu verwandeln, das voller Proportionssinn und seelenvoller Harmonie ist“ (11, 13).

Als Schüler des berühmten Galuppi, der gerade zur Zeit der Ausbildung seines Talents zehn Jahre in Italien verbrachte, spürte Bortnjanski schon in jungen Jahren nicht nur den Charme des italienischen Belcanto, sondern lernte auch gründlich die Grundlagen der wunderbaren Chorkunst der italienischen Meister. Während seines Aufenthalts in Italien studierte er die Kirchenmusik von A. Scarlatti, Durante, Iommelli und auch Händel.

Es besteht kein Zweifel, dass Bortnjanski auch Mozart gut kannte. Die „mozartschen“ Züge in seinem Werk sind sehr deutlich zu spüren. Fast der erste, der darauf aufmerksam machte, war A. N. Serow. Im Zusammenhang mit der Aufführung eines Chors aus Mozarts „Zauberflöte“ in einem der Petersburger Konzerte schrieb er: „In dieser Musik ist natürlich nichts Ägyptisches (was nach der Aufgabe sein müsste) – es ist einfach – erhabene, religiöse Musik in dem Stil, wie geistliche Musik im späten 18. Jahrhundert geschrieben wurde (daher erinnern einige harmonische

Wendungen dieses Chors stark an die „en beau“² – Bortnjanskis, der, wie bekannt, an denselben Vorbildern wie Mozart studierte und Mozart selbst sehr nachgeahmt hat)...“ (215, 1258).

² In einer verbesserten Form (franz.).

Aber die Hauptsache liegt nicht in der Nachahmung und nicht in der äußeren Ähnlichkeit der einzelnen Techniken, sondern in jener inneren geistigen Harmonie, Klarheit und, wenn ich so sagen darf, Erleuchtung, die in gewissem Maße mit Bortnjanski und Mozart verwandt sind, trotz der unterschiedlichen Begabung und Zugehörigkeit zu verschiedenen nationalen Kulturen.

Es gibt vier verschiedene Perioden in Bortnjanskis Leben und Schaffensweg. Die erste von ihnen - die Periode der Kindheit und Jugend - umfasst die 50er und 60er Jahre. Die zweite Periode – „italienisch“ - von 1769 bis 1779, als Bortnjanski, der in Italien lebte, eifrig die verschiedenen Eindrücke der ihn umgebenden Realität aufnahm und hart daran arbeitete, seine Fähigkeiten zu verbessern: seine ersten großen Werke in den Genres Oper, Chor und Vokal-Instrumental gehören zu diesem Jahrzehnt. Die dritte Periode - der Beginn seiner Arbeit in der Hofsängerkapelle ab 1779 als Kapellmeister und gleichzeitig sein Dienst am Hof des Thronfolgers Paul Petrowitsch in den 80er Jahren; in dieser Zeit entstanden alle Kammerinstrumentalwerke Bortnjanskis sowie drei seiner Opern nach französischen Texten. Die letzte Periode - von Mitte der 90er Jahre bis zum Ende seines Lebens, als Bortnjanski, nachdem er die Kapelle geleitet hatte, sich fast ausschließlich der Arbeit im Bereich der Kirchenmusik widmete.

Zusammen mit M. S. Beresowski, den Porträtmalern D. G. Lewizki und W. L. Borowikowski sowie dem Bildhauer I. P. Martos gehörte Bortnjanski zu den begabten Ukrainern, die die russische Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereicherten und ihr einen neuen, frischen Impuls gaben. Er wurde 1751 in Gluchow in der Familie des Bürgers Stepan Wassiljewitsch Bortnjanski geboren, der aus Polen in die Ukraine gekommen war (siehe: 103, 10-14); im Alter von sieben Jahren wurde er in der Hofkapelle erzogen, mit der sein ganzes weiteres Leben verbunden war.

Leider wissen wir nichts über die Lehrer des jungen Bortnjanski, die ihn im Gesang, in der Musiktheorie und im Cembalospiele (und möglicherweise in der Geige) unterrichteten, und können nur darüber spekulieren. Er besaß eine feine Stimme und künstlerisches Talent und trat bereits in jungen Jahren in Operaufführungen am Hof und in Schlosskonzerten auf. Im Jahr 1764 spielte er erfolgreich eine der Hauptrollen (Admeta) in der Oper „Alceste“ von G. Raupach nach einem Text von Sumarokow.

Auf Drängen von B. Galuppi, der 1765-1768 Kapellmeister und „Musikdirektor“ am St. Petersburger Hof war, wurde Bortnjanski nach Italien geschickt, um seine Fähigkeiten zu verbessern, und im Juli 1768 überschritt er die Grenzen des russischen Reiches. Leider sind die Informationen über sein italienisches Jahrzehnt sehr spärlich. Es ist anzunehmen, dass er zunächst nach Venedig, der Heimatstadt seines Lehrers, reiste. Während seiner ersten Jahre in Italien setzte der gerade siebzehn Jahre alt gewordene Bortnjanski offenbar lediglich seine Studien bei Galuppi fort, und erst Mitte der 70er Jahre unternahm er eigenständige Schritte in seinem Schaffen.

Neben Venedig besuchte Bortnjanski auch andere Städte in Italien. Er konnte nicht an der „ewigen Stadt“ Rom oder der Schatzkammer der Kunstschatze von Florenz

vorbeigehen. Mailand muss ihn als eines der größten Zentren der Opernkunst interessiert haben. Bortnjanskis Aufenthalt in Neapel im Jahr 1775 ist durch die Unterschrift des Autors auf dem Manuskript des Duetts „Ave Maria“ bezeugt. Es wird berichtet, dass er sich in Bologna aufhielt und nach Angaben einiger Forscher (die jedoch nicht belegt sind) bei Padre Martini studierte.

Zeitgenossen sprachen von Bortnjanski als einem großen Liebhaber und Kenner der Malerei. Und natürlich konnte er nicht umhin, von den Gemälden der großen italienischen Künstler der Renaissance beeindruckt und gefesselt zu sein. Und die ganze Erscheinung des Landes, seine Natur, das Alltagsleben, die wunderbare Schönheit der monumentalen Städte müssen tiefe Spuren im Geist des jungen Komponisten hinterlassen haben, der alles um sich herum gierig wahrnahm.

Bortnjanski versuchte, mehr von seiner Umgebung zu sehen und zu lernen, und arbeitete hart daran, seine Fähigkeiten als Komponist zu verbessern. Von dem, was er in Italien schrieb, ist nur ein kleiner Teil erhalten geblieben. Es gibt Informationen über seine Motetten und andere Werke über katholische liturgische Texte, denen der Komponist selbst offenbar einen pädagogischen Wert beimaß. Viele von ihnen könnten daher spurlos verschwunden sein, und einige könnten in Bibliotheken in verschiedenen europäischen Ländern gelandet sein.

2.

Zu den überlieferten Werken aus Bortnjanskis italienischer Periode gehören das „Ave Maria“ (1775) für ein Duett von Frauenstimmen in Begleitung von Streichinstrumenten und zwei Hörnern sowie das „Salve Regina“ (1776) für Alt-Solo und dieselbe Besetzung, ergänzt durch Oboe ³.

³ Die Autographen beider Werke werden im LGITMiK (*Russisches Staatliches Institut für Darstellende Künste*) aufbewahrt.

Zahlreiche Forscher haben den Niedergang der monumentalen Chorkunst im Italien des 18. Jahrhunderts festgestellt, die immer mehr dem solistischen Kirchengesang Platz machte (siehe: 264, 157-158; 1, 128), sowie den wachsenden Einfluss der Oper auf alle Aspekte des musikalischen Schaffens. Diese Tendenz war am stärksten in Neapel zu spüren, der Wiege des neuen Opernstils, der sich mit außerordentlicher Geschwindigkeit in ganz Europa verbreitete. Es war kein Zufall, dass Bortnjanski das „Ave Maria“ hier schrieb, wahrscheinlich wollte er sich an einem neuen Stil versuchen.

Dieses kleine und unkomplizierte Stück, das von einem weichen, intimen und lyrischen Ton durchdrungen ist, gliedert sich in drei Teile: der erste Abschnitt, das innige und konzentrierte Largo, wird von beiden Stimmen gesungen; im Mittelteil, dem „opernhaftesten“ Teil, dem Larghetto im Geiste einer empfindsamen melancholischen Siciliana, tritt der Sopran als Solist auf (Beispiel 78); der dritte Abschnitt, das Adagio, das eine klangliche Reprise darstellt, ist wiederum ein Duett mit abwechselnden Einleitungen der Stimmen.

Zur gleichen Zeit trat Bortnjanski erstmals als Opernkomponist in Erscheinung: am 26. November 1776 wurde seine Oper „Creonte“ am Teatro San Benedetto in Venedig aufgeführt, offenbar mit der Unterstützung von Galuppi. Bortnjanskis nächste Oper „Alcide“ erblickte zwei Jahre später ebenfalls in Venedig das Licht der Welt. Am 26.

Dezember 1778 schließlich wurde eine weitere seiner Opern, „Quinto Fabio“, im Hoftheater der Herzöge d'Este in Modena uraufgeführt.

Von den drei in Italien geschriebenen Opern Bortnjanskis sind nur zwei bekannt; die Musik von „Creonte“ hat nicht überlebt, aber ein gedrucktes Libretto ist erhalten geblieben. Wie A. Mooser (265, 130) feststellte, handelt es sich dabei lediglich um eine etwas überarbeitete Fassung der 1772 in St. Petersburg aufgeführten Oper „Antigone“ von T. Traetta. Der Autor des Librettos, das auf der gleichnamigen Tragödie von Sophokles basiert, war M. Coltellini. Diese Oper war der Höhepunkt der reformistischen Bestrebungen des Komponisten, der den Spitznamen „der italienische Gluck“ erhielt. Ein Jahr nach der Uraufführung in St. Petersburg wurde „Antigone“ in Italien inszeniert. Es ist durchaus möglich, dass Bortnjanski die Oper dort hörte und sein Eindruck von der Aufführung ihn dazu veranlasste, eine Oper über dasselbe Thema zu schreiben.

„Alcide“ ist auf ein Libretto von Metastasio geschrieben, das bereits zuvor von vielen Komponisten musikalisch umgesetzt wurde ⁴.

⁴ Die Musik dazu wurde erstmals von I. A. Hasse für eine feierliche Aufführung anlässlich der Hochzeit des österreichischen Kaisers Joseph II. mit Isabella von Burgon in Wien im Jahr 1760 geschrieben. Spätere Opern von G. Paisiello, N. Zingarelli und anderen Komponisten basierten auf diesem Libretto. In Bortnjanskis Oper finden wir eine Reihe von Abweichungen von Metastasios Originaltext.

Der vollständige Titel lautet „Alcide am Scheideweg“. Es handelt sich um ein Libretto, dessen Gattung der Dramatiker als „theatralische Handlung“ (azione teatrale) bezeichnete, unterscheidet sich von dem üblichen Typus seiner „Melodramen“. Ihm fehlen die komplexen, komplizierten Intrigen, das Aufeinanderprallen und der Kampf der Leidenschaften, die für die meisten von ihnen charakteristisch sind. Die dramatische Handlung ist relativ einfach, und im Mittelpunkt des Geschehens steht der Aufstieg des Helden durch die Überwindung von Versuchungen und Gefahren.

Alcide ist der Spitzname des mythologischen Helden Herkules, dessen Mutter von Alkmaeus abstammte. Als er heranwächst, begibt er sich in Begleitung seines Mentors Fronimo auf eine Reise. An der Kreuzung zweier Wege lässt Fronimo ihn allein zurück und überlässt ihm die Entscheidung, welchen Weg er einschlagen soll. Der eine Weg führt in das Reich von Edonida, der Göttin der Lust, der andere in das Reich von Aretea, der Göttin der Tugend. Alcide verfällt zunächst der Macht der Edonida, doch der wieder auftauchende Fronimo erinnert ihn an seine hohe Pflicht und gibt ihm Mut und Stärke. Nun lässt sich der junge Held von keiner Bedrohung und keiner Gefahr mehr einschüchtern. Er verwandelt sich in einen Mann, der bereit ist, die Aufgaben seines Lebens zu erfüllen.

In der Oper gibt es nur vier Schauspieler, abgesehen von der gelegentlichen Rolle von Edonidas Freundin Alceste, die nichts mit Euripides' tragischer Heldin gemein hat⁵.

⁵ Die Stimmen sind wie folgt verteilt: Alcide - Sopran, Fronimo - Tenor, Edonida und Arethea - Sopran.

Die Handlung selbst war eher für eine Kantate als für ein aktionsreiches Bühnenwerk geeignet. Gleichzeitig enthält die Oper eine Reihe spektakulärer Momente, die Stoff für eine farbenfrohe Theaterinszenierung bieten: zum Beispiel die Verwandlung der rauen Berglandschaft in die duftenden Haine der Edonida im I. Akt oder die plötzlich eintretende Dunkelheit und Düsternis, aus der die schrecklichen Ungeheuer um Alcide am Ende des II. Aktes auftauchen.

Die Partitur der Oper⁶ zeigt, dass Bortnjanski den innovativen Tendenzen in der italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht fern blieb.

⁶ Das Autograph der Partitur befindet sich heute in der Londoner Königlichen Bibliothek. Eine Fotokopie befindet sich im GZMMK.

Dies zeigt sich vor allem in der freien Verwendung verschiedener Gesangsformen. Neben der ausgedehnten Aria da capo macht der Komponist ausgiebig Gebrauch von komprimierteren Arioso-Strukturen und greift manchmal auf die Sonatenform zurück. Auffällig ist die Tendenz zur Dramatisierung des Rezitativs und zur Durchdringung von Rezitativ- und Ariosoelementen. Die orchestrale Struktur ist sorgfältig ausgearbeitet, reich an Figurationen, die manchmal unabhängige melodische Nebenhandlungen bilden. Und obwohl Bortnjanski nicht von der für die italienische Oper üblichen Paarung ohne Klarinetten und mit sehr begrenztem Einsatz der Blechbläsergruppe abweicht, gelingt es ihm mit diesen Mitteln, eine ausreichende Klangvielfalt zu erreichen. An einigen Stellen erhält das Orchester eine eigenständige bildcharakteristische und expressive Bedeutung.

In „Alcide“ wird dem Chor ein großer Platz eingeräumt, der nicht nur als Hintergrund dient, sondern auch in die Entwicklung der Handlung eingreift, am Kampf der gegnerischen Kräfte teilnimmt und die Hauptidee des Werks zum Ausdruck bringt. Der I. Akt endet mit einem Chor, der zur Flucht aus den Stürmen des Lebens in das Reich der Freude und des Vergnügens aufruft, wo Edonida herrscht; im II. Akt gibt es zwei Chöre - den Chor von Areteas Gefährten, der geistige Reinheit und Tugend als Garantie für wahres Glück verherrlicht, und den Chor der höllischen Ungeheuer⁷, mit denen Alcide kämpft; in den beiden Chören des III. Aktes wird der Held besungen, der zu Ruhm und Unsterblichkeit geboren wurde.

⁷ Letzteres ist im Originallibretto nicht enthalten.

Die Fabeln, die dieser „theatralischen Handlung“ zugrunde liegen, sind eher für die Epik als für das Drama charakteristisch. Während der gesamten Oper wird die Aufmerksamkeit auf den Protagonisten gelenkt, dessen Bild in Bewegung und Entwicklung dargestellt wird. Die anderen Figuren sind statisch und ihre Rollen sind vergleichsweise unterentwickelt.

In der Rolle des Alcide spielen rezitativische Episoden eine wichtige Rolle, insbesondere der dramatische Monolog *revitativo accompagnato* im letzten Teil des II. Aktes. Was die Arien betrifft, so sind sie in der Regel klein und haben kein virtuoseres Element, sondern nähern sich eher dem Typus der Cavatina oder des Arioso, der Teil einer größeren monologischen Szene ist.

Dies ist die Arie aus dem I. Akt, Szene 2, in der der junge Held, der von seinem Lehrer Fronimo verlassen wurde, allein gelassen wird. Er wird von Zweifeln und Unentschlossenheit geplagt, weiß nicht, welchen der Wege, die sich vor ihm auftun, er als nächstes einschlagen soll, und bittet die Götter um Hilfe. Die sich sanft entfaltende klare diatonische Melodie der Arie mit ihren akkordischen Passagen klingt aufgeklärt und etwas feierlich (Beispiel 79).

Die Arie, die in Form einer zweistimmigen Reprise geschrieben ist, hat ein offenes Ende und geht direkt in ein Rezitativ über, in dem Alcide den Göttern dankt, die seine Zweifel beseitigt haben. Zu diesem Zeitpunkt verändert sich seine Umgebung, denn

von irgendwoher kommen süße Klänge. Diese Veränderung wird durch eine Modulation in ein fernes Es-Dur markiert. Erstaunt und erfreut spricht Alcide aus: „Was ist das für ein Wald? Es erklingt eine sanfte Harmonie.“

Alcides Arie aus dem zweiten Akt, „Wohin soll ich gehen? Traum' ich nicht?“ Hier erscheinen andere, ausdrucksstärkere Intonationen. Die Worte von Arethea, die ihn zur Vernunft bringen und auf den Pfad der Tugend führen sollen, dringen in seine Seele ein. Aber er steht immer noch im Bann von Edonida, und ihr plötzliches Verschwinden bereitet ihm Schmerz und Leid. Die weichen „mozartschen“ Chromatisierungen und das pathetische Auf und Ab der Melodie im Mittelteil der dreiteiligen Arie vermitteln den Gemütszustand des jungen Helden, der zum ersten Mal die Bitterkeit des Verlustes erfahren hat (Beispiel 80).

Der zentrale Moment von Alcides Rolle und der dramatische Höhepunkt der gesamten Oper ist die Schlusszene des II. Aktes, in der Alcide gegen die dunklen Mächte der Hölle kämpft. Hier findet die Geburt des Helden statt. Diese große, dramatisch gespannte Szene, die von einer einzigen transversalen Entwicklung durchdrungen ist, besteht aus zwei rezitativen Monologen von Alcide und dem Chor⁸.

⁸ In der Partitur wird Alcides erster Monolog als eigene Szene bezeichnet, während die nächste Szene den Chor und seinen zweiten Monolog umfasst. Diese Aufteilung ist jedoch konventionell, und im Grunde bilden beide Szenen eine untrennbare Einheit. Im Originallibretto ist der gesamte Monolog von Alcide eine einzige Nummer.

Die Einheitlichkeit des Tonplans, dessen Hauptbezugspunkte c-Moll - Es-Dur - c-Moll sind, trägt zur Einheit und Vollständigkeit der Struktur bei. Auch die orchestrale Durchführung erfüllt eine wichtige vereinheitlichende Funktion. In den rezitativen Abschnitten steht das Orchester manchmal im Mittelpunkt und erfüllt sowohl dramatische als auch expressive Funktionen. Die ständigen Wechsel von Forte und Piano, die ängstlich unterbrochenen Tremolos und die bedrohlichen Tiraten zu Beginn des ersten Rezitativs *accompagnato* schattieren ausdrucksvoll Alcides Zeilen: „Sterne! Welch plötzliche Dunkelheit, die Sonne hat sich verborgen“. Die weiche lyrische Melodie seiner vorangegangenen Arien wird durch entschlossene, willensstarke Intonationen ersetzt (Beispiel 81).

Der Chor ist ebenfalls sehr dramatisch und spricht einen bedrohlichen Satz an Alcide aus: „Atme überall Schrecken, umgeben von Flammen“. Im Orchester werden hier die gleichen Tyrannen und schnellen Passagen verwendet, und die Harmonie wird allmählich mit Dissonanzen gesättigt (Beispiel 82). Die Drohungen der Hölle schrecken Alcide jedoch nicht ab. Im Rezitativ, das die Szene abschließt, fordert er kühn heraus: „Ich werde dich erkennen, böses Ungeheuer, ich werde dich auf dem Schlachtfeld der Helden aufreiben“.

An diese Szene schließt sich das Ballett der Furien an, das klanglich (in c-Moll) und teilweise auch musikalisch mit ihr verbunden ist. Eine derart große, dramaturgisch und strukturell vollständige Szene ist ein bemerkenswertes Phänomen in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts.

Es gibt auch traditionellere Momente in „Alcide“, in denen Bortjanski nicht von den etablierten Markenzeichen der *Opera seria* abweicht. Während die Figur der Edonida noch einige individuelle Züge aufweist, sind Fronimo und Arethea gestelzte, konventionelle Figuren. Ihre Gesangspartien basieren auf Melodien von bravouröser und rhetorischer Natur, die mit langen virtuosen Passagen gespickt sind.

Akt II, der dramatischste und ereignisreichste, führt zur Auflösung. Der kleine III. Akt wird als Epilog verstanden, als Apotheose des Helden. Der vom Chor inspirierte Alcide macht sich auf, um seine Heldentaten zu vollbringen. Er wird von Edonida begleitet, die von seinem Mut überwältigt ist und bereit ist, alle seine Schwierigkeiten zu teilen. Der Schlusschor von feierlichem und hymnischem Charakter – „Tapfere Seelen, meidet Vergnügungen, die Qualen gebären“ - bekräftigt die Moral der gesamten Oper und ihr ethisches Pathos (Beispiel 83).

Die italienische Periode des Schaffens von Bortnjanski wird durch die Oper „Quinto Fabio“ abgeschlossen, die auf einer Geschichte aus dem alten Rom basiert. Der Text ist eine überarbeitete Fassung des Librettos „Lucius Papirius Diktator“ von A. Zeno, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt war. Die Musik wurde erstmals 1719 von A. Caldara für eine Galavorstellung im Wiener Hoftheater geschrieben. Das Libretto wurde später von A. Vivaldi, M. Orlandini, G. Paisiello, I. Graun und einer Reihe anderer Komponisten verwendet. Dabei wurde es teilweise verändert.

Zenos Libretto wurde, offenbar Ende der 70er Jahre, radikal überarbeitet und erhielt den neuen Titel „Quinto Fabio“⁹.

⁹ Bereits 1775 wurde Paisiellos Oper auf Zenos Libretto in Lissabon unter dem damaligen Titel „Lucius Papirius Diktator“ aufgeführt.

Neben Bortnjanski schrieben auch F. Bertoni, L. Cherubini und N. Zingarelli Musik zu diesem neuen Text, der sich deutlich von Zenos altem Libretto unterscheidet.

Die Handlung der Oper spiegelt eine der Episoden des so genannten Samnitenkrieges wider, den die römische Republik im 4. Jahrhundert v. Chr. gegen die unabhängigen Bergstämme der Samniten führte. Der Diktator¹⁰ Lucius Papirius Cursor verurteilte den jungen Feldherrn Quinto Fabio Rullianus zum Tode, der in seiner Abwesenheit willkürlich militärische Operationen eröffnet hatte, obwohl Fabius siegreich gewesen war.

¹⁰ Diktator im alten Rom - der höchste Beamte, der in Zeiten des gefährlichen Kriegsrechts ernannt wurde und mit unbegrenzten Befugnissen ausgestattet war.

Diese beispiellos harte Strafe löste einen Sturm der Entrüstung in der Armee und unter den Massen aus und zwang den Diktator, das Urteil aufzuheben.

Dies ist der wahre historische Hintergrund, der dem Librettisten als Grundlage für die Schaffung eines spannenden und bewegenden Dramas diente, das von scharfen Widersprüchen und dem Aufeinanderprallen gegensätzlicher Leidenschaften erfüllt ist. Die Hauptantagonisten scheinen durch familiäre Bande verbunden zu sein; der dramatische Konflikt wird durch die Tatsache verkompliziert, dass Quinto Fabio (laut Libretto) mit Emilia, der Tochter des Lucius Papirius, verheiratet ist. Darüber hinaus führt Zeno in der Oper Quinto Fabio' Schwester Fausta ein, die von Volunio, einem Volkstribun, der zu seiner Verteidigung spricht, geliebt wird. Die Entwicklung ihrer Beziehung verläuft parallel zu derjenigen der beiden jungen Eheleute. Auch der Vater des Helden, der Senator Marcus Fabius, ist unter den Protagonisten der Oper zu finden.

Die Ereignisseite tritt vor dem Bild der seelischen Befindlichkeit der Akteure des Dramas, die einen schwierigen Kampf zwischen Gefühl und Pflicht erleben, in den Hintergrund. Emilia, die ihren Mann innig liebt, muss sich von ihm abwenden und sich ihrer kindlichen Pflicht unterwerfen; Marcus Fabius leidet um seinen Sohn, aber als

Römer und Staatsmann muss er ihn verurteilen. Lucius Papirius selbst, der Quinto Fabio familiär liebt und sein Heldentum und seine Tapferkeit schätzt, stellt über alles das Gesetz, in dessen Treue er das Pfand der Stärke und Sicherheit des Vaterlandes sieht.

All dies bietet Stoff für akut dramatische oder sensible, manchmal melodramatische Situationen. Die Handlung entwickelt sich nach den Gesetzen der Opera seria mit ständig wachsender Spannung, und erst kurz vor dem Ende kommt es zu einer unerwarteten glücklichen Auflösung, die alle Widersprüche aufhebt. Der Diktator, der bis dahin unnachgiebig und taub für alle Bitten um Milderung des Schicksals von Quinto Fabio geblieben war, verkündet: „Für mich ist die Schuld des Verbrechers Fabius unentschuldig, aber das römische Volk spricht ihn frei.“ So werden das Leben und die Ehre des jungen Fabius gerettet und das Gesetz bleibt unangetastet.

Die musikalische und dramaturgische Struktur von Quinto Fabio entspricht den Anforderungen der Gattung Seria. Die gesamte Handlung ist in teilweise sehr langen Rezitativszenen konzentriert. In ihnen spielen sich spannende dramatische Ereignisse ab und es kommt zu heftigen Duellen zwischen den Protagonisten, aber die Musik vermittelt all dies nur sehr schwach. Sie kommt in Arien, gelegentlich in Duetten zur Geltung, die in der Regel den Schluss der Szene bilden. „Die schwierige Situation wird in Versen gelöst (die Rezitative waren in Prosa verfasst - J. K.), die der Szene die Dramatik nehmen, und der Leser (oder der Zuschauer, fügen wir hinzu. - J. K.) wird von einem ganz anderen Element besessen - einer tiefen und ergreifenden Lyrik“ (189, 98).

„Quinto Fabio“¹¹ ist eine Oper, die überwiegend solistisch ist und nur zwei Duette enthält, es gibt keine anderen Ensembles in ihr.

¹¹ Die Partitur wird im GZMMK gespeichert.

Beide Duette werden von den Protagonisten gesungen: dem Sopran „primo uomo“, nach dem die Oper benannt ist, und der „prima donna“ Emilia. Ihre Rollen sind die am stärksten entwickelten und charakterlich vielfältigsten. Sie haben jeweils vier Arien; das zweite Paar - Volunios „secondo uomo“ und Fausts „seconda donna“ - und der „Antagonist“ Lucius Papirius (Tenor) haben jeweils drei Arien, während Marcus Fabius nur zwei hat.

In den stärksten und angespanntesten Momenten der Handlung greift der Komponist auf Accompagnato-Rezitative zurück, die manchmal in ausgedehnte pathetische Monologe übergehen.

Die Arien sind meist in der traditionellen Da-Capo-Form geschrieben. Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich diese Form jedoch weiter und wurde flexibler, und es entstanden verschiedene von ihr abgeleitete Formen. So nähert sie sich manchmal der Sonatenform an, indem die zweite Struktur des ersten Abschnitts in die Dominante moduliert und thematisch erneuert wird. In anderen Fällen führt die Verdichtung des Volumens zu einer einfachen dreiteiligen oder zweistimmigen Form; auch andere Varianten sind zu finden.

Bortnjanski schrieb „Quinto Fabio“ mit Blick auf bestimmte Sänger und musste mit deren Anforderungen kalkulieren. Der Struktur der Gesangspartien nach zu urteilen, verfügten die Sänger der Hauptrollen in seiner Oper über große Stimmen mit weitem Tonumfang und virtuoser Technik, auch wenn sie nicht zu den Stars der ersten Größenordnung gehörten. Die Gelegenheit, ihre Kunst voll zur Geltung zu bringen,

bekamen die Sänger in den Kadenzen, die die Hauptteile der Arien abschlossen. In einigen Arien des „Quinto Fabio“ gibt es bis zu vier Kadenzen, die manchmal eine beträchtliche Länge erreichen. Das virtuose Element fehlt nur in der Partie des Marcus Fabius, die offenbar von einem Sänger mit bescheidenen stimmlichen Daten gesungen wurde.

Die Bilder in Bortnjanskis Oper sind typisiert und im Grunde nur Träger bestimmter geistiger Eigenschaften und Affekte. Das sind der Held in Not und zu Unrecht verfolgt, seine treue, in seinen Gefühlen gefestigte Frau oder Geliebte, der strenge, aber am Ende nachgiebige Herrscher. All dies sind in der Tat typische Figuren der Opera seria, die von einem Werk zum anderen weitergegeben werden.

Der schwungvolle Marschrhythmus und die melodischen Wendungen vom Typus der Kriegs- und Fanfarenmusik sind charakteristisch für die Rolle des Quinto Fabio. Sie bilden die Grundlage für seine Arie aus dem II. Akt, in der er um die Erlaubnis bittet, auf das Schlachtfeld zurückzukehren, wobei er sich zunächst an den Diktator, dann an seinen Vater und seine Frau wendet. Die Arie weicht von der üblichen da-capo-Struktur ab und ist eine komplexe Form, die auf wechselnden Tempi basiert: langsam - schnell - langsam - schnell (Beispiel 84 a, b).

In den Szenen mit Emilia wird Quinto Fabio aus einer anderen Perspektive charakterisiert - als zärtlich liebender Ehemann und fürsorglicher Vater. Es waren diese Momente in seiner Rolle, in denen Bortnjanski am erfolgreichsten war. Seine Arie aus demselben Satz, „Liebling, beruhige dich, hör auf, dich zu entrüsten, mein Liebes“ (Beispiel 85), besticht durch eine sanfte, durchdringende Lyrik und eine zurückhaltende Noblesse des Ausdrucks.

Zu den besten Teilen der Oper gehören die beiden Duette von Emilia und Quinto Fabio, insbesondere das zweite, „Sei still, mein Schatz“, das in Es-Dur-Tonalität geschrieben ist, auf die Bortnjanski später oft zurückgriff, um Zustände sanfter erleuchteter Trauer oder träumerischer Kontemplation zu vermitteln. Das Duett dient als Abschluss einer großen dramatischen Szene des Abschieds des Paares - ein Rezitativ *accompagnato*. Im Hauptteil des Duetts - dem innigen und zentrierten Largo, das in Form eines Rondos geschrieben ist - dominiert der Part von Quinto Fabio, und erst in der zweiten Episode gesellt sich zu seiner Stimme die von Emilia. Das sich sanft entfaltende Thema des Refrains klingt breit und ruhig (Beispiel 86). Erst in der Episode erscheinen aufgeregtere, pathetischere Intonationen (Beispiel 87). Das Duett schließt mit dem traditionell bravourösen *Allagro assai*.

Während in der Figur des Quinto Fabio noch das heroische Element dominiert, wird Emilia in überwiegend weichen, lyrischen Tönen dargestellt. Mit Ausnahme der Bravourarie aus dem I. Akt, „Die Angst wird immer stärker“, zeichnet sich ihre Partie durch einen gemächlichen, sanglichen Charakter aus, und selbst dort, wo die Worte von Aufregung und Verzweiflung sprechen, behält die Musik eine ruhige Klarheit des Ausdrucks bei (Beispiel 88).

Die Rolle des Lucius Papirius, nach dem das ursprüngliche Libretto von Zeno benannt ist, scheint in der Neuausgabe der 70er Jahre etwas gekürzt worden zu sein. Der innere Kampf, den er durchlebt, wird daher nicht vollständig und anschaulich dargestellt. In den ersten beiden Akten bleibt er ein unnachgiebiger Hüter des Gesetzes und weist alle Bitten zurück, das Schicksal von Quinto Fabio zu mildern. Erst seine letzte Arie, die der Schlusszene des III. Aktes vorangestellt ist, offenbart dem Hörer die quälenden seelischen Qualen eines Despoten, der kein Mitleid zu

kennen scheint. Dies wird jedoch mehr in Worten als in der Musik ausgedrückt, die nirgends eine wirkliche Dramatik erreicht.

Als typische Opera-Seria war „Quinto Fabio“ für eine aufwändige Inszenierung mit spektakulären Kulissen und großen Menschenmengen auf der Bühne konzipiert, darunter Soldaten, Liktores, samnitische Sklaven, Mitglieder des Magistrats und den römischen Plebs. Die Menschen auf der Bühne sind jedoch nur eine stumme Schar von Statisten, die sich nicht an der Handlung beteiligen.

Auf dem Spielplan ist unter den Darstellern von „Quinto Fabio“ eine Gruppe von Tänzern aufgeführt, aber Bortnjanskis Partitur enthält keine Ballettnummern. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Musik für die Balletteinlagen und das abschließende Divertissement in der Regel nicht vom Autor der Oper selbst, sondern von einem anderen, eigens für diesen Zweck engagierten Komponisten komponiert wurde. Offensichtlich hat Bortnjanski diese eingefügten choreographischen Episoden in „Quinto Fabio“ nicht selbst geschrieben.

Das Orchester des „Quinto Fabio“ ist eine traditionelle Besetzung für die italienische Oper. Sie besteht aus einer Streichergruppe, zu der zwei Flöten, zwei Oboen, ein Fagott und zwei Hörner hinzukommen. Die Flöten und Oboen werden nie gemeinsam gespielt. Die Sänger werden größtenteils nur von den Streichern begleitet. In seiner vollständigen Form (mit einem Vorbehalt bezüglich der Flöten und Oboen) erscheint das Orchester nur in den ausgedehnten Ritournellen der Arien und in einigen unabhängigen orchestralen Episoden. Dazu gehört vor allem die Ouvertüre, die in der Form der alten italienischen „Symphonie“ geschrieben ist, aber eine klarere Struktur der einzelnen Teile aufweist: der erste Teil ist ein Sonatinallegro ohne Durchführung, der zweite ein Rondo im Andantino-Tempo, der dritte ein Presto in dreiteiliger Form. Außerdem gibt es in der Oper zwei Miniaturmärsche.

Bortnjanski setzt die Soloinstrumente zur Begleitung der Gesangspartien sehr sparsam ein. Umso bemerkenswerter ist das große Fagottsolo in der Rezitativszene der Emilia aus dem III. Akt, ein sehr seltener, wenn nicht gar außergewöhnlicher Fall in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts darstellt. Das Fagott erscheint auch als melodisches Instrument in der Szene von Emilia und Quinto Fabio, die den II. Akt der Oper abschließt, wo es den Part der ersten Geigen und der Flöte zwei Oktaven tiefer verdoppelt. Es ist schwer zu sagen, ob sich hier die besondere Vorliebe des Komponisten für das Timbre des Fagotts manifestierte oder ob es im Orchester des Herzoglichen Theaters von Madena einfach einen guten Fagottisten gab und Bortnjanski ihm die Gelegenheit geben wollte, seine Kunst zu zeigen.

Bei der Komposition von „Quinto Fabio“ stellte sich Bortnjanski keine innovativen Aufgaben und blieb auf der Grundlage der etablierten Tradition. Doch innerhalb dieser Tradition gelang es ihm, ein meisterhaftes Werk zu schaffen, das seiner Zeit durchaus ebenbürtig ist.

3.

1779 kehrte Bortnjanski nach Russland zurück, bereits mit einem beträchtlichen kreativen Gepäck und dem Ruf eines begabten Meisters. In St. Petersburg hatte man offenbar von seinen Erfolgen gehört, wie der sehr respektvolle Ton des Briefes beweist, den der Direktor des Hoftheaters, I. P. Jelagin, an ihn richtete. Indem er Bortnjanski empfahl, so schnell wie möglich und ohne Verzögerung zu kommen, schrieb Jelagin: „Erstens, dass Sie in großer Not sind, zweitens, dass dies im

Folgenden unentbehrlich Ihrem Glück und der Gründung Ihrer Rolle für immer dienen wird ...“¹²

¹² Für den vollständigen Text des Schreibens vom 9. April 1779 siehe: 167.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde Bortnjanski zum Kapellmeister der Hofkapelle ernannt, mit der er bis an sein Lebensende verbunden blieb. In den frühen 80er Jahren erschienen seine ersten Kompositionen über russische liturgische Texte¹³.

¹³ In der „St. Petersburger Wedomosti“ vom 26. Juli 1782 wurde Bortnjanskis „Cherubim- Hymnus“ erwähnt; im folgenden Jahr wurde dort sein Gesang „Mein Gebet soll sich errichten“ angekündigt.

Zu seinen Aufgaben gehörte auch das Einstudieren von Chören für Opern, die auf der Hofbühne aufgeführt wurden, und die Ausbildung von Opersängern aus dem Kreis der jungen Sängerinnen und Sänger. Im Dekret Katharinas II. vom 12. Juli 1783 über die Tätigkeit des Theaterkomitees heißt es: „Da die kirchliche Hofmusik jetzt einen geschickten Kapellmeister hat und auch in Zukunft brauchen wird, ist es notwendig, dass diejenigen der Sänger, die ausgezeichnete Fähigkeiten und Fleiß in der Musik zeigen werden, so in der Musik ausgebildet werden, dass man sie, wenn nötig, in Opern einsetzen kann, besonders wenn sich die russischen Opern vermehren“ (9, III, 114).

Im Jahr 1784 kam noch der Dienst am „kleinen Hof“ des Thronfolgers Paul hinzu. Aufgrund der angespannten Beziehungen zu seiner Mutter - der Kaiserin - lebte Paul in beträchtlicher Entfernung von der Hauptstadt in seiner Residenz Pawlowsk, die ihm Katharina II. 1777 anlässlich der Geburt seines Sohnes Alexander geschenkt hatte. Einige Jahre später erhielt Paul auch Gatschina. Hier entwickelte sich ein Eigenleben, es bildete sich ein ständiger Kreis von Besuchern und Nahestenden, die Musik nahm einen großen Platz im Zeitvertreib des „kleinen Hofes“ ein.

Pauls zweite Frau Maria Fjodorowna liebte die Musik, spielte Cembalo und erlernte das Harfenspiel. Zu den Teilnehmern von Pauls Abenden gehörten die Smolenskerinnen J. I. Nelidowa und N. S. Borschtschowa, die sich während ihrer Studienjahre am Institut als begabte Schauspielerinnen und Sängerinnen hervortaten, die berühmte Amateur-Harfenistin G. I. Aljmowa, Graf G. I. Tschernyschew, der gut Cembalo spielte, und andere.

Als Hofcembalist und Komponist des „kleinen Hofes“ trat Bortnjanski die Nachfolge von Paisiello an, bei dem Maria Feodorowna bis zu seiner Abreise aus Russland studiert hatte. Für sie schrieb Paisiello ein theoretisches Handbuch über den Generalbass sowie eine Reihe von Cembalostücken, die er in einer Sammlung zusammenfasste und später in Paris veröffentlichte.

Eine ähnliche Sammlung wurde von Bortnjanski zusammengestellt. Sie enthielt fünf Sonaten und ein Konzert für Cembalo, drei Sonaten für Cembalo mit obligater Violine, ein Quartett, ein Quintett (ebenfalls mit Cembalo) sowie mehrere Einzelstücke und Bearbeitungen geistlicher Gesänge. Von Findeisen 1911 beschrieben (234), ist die Sammlung bereits in den 20er Jahren verloren gegangen. Es sind nur drei Sonaten bekannt, die in Folianten überliefert sind und heute Lehrbuchcharakter haben.

¹⁴ Der Anhang zum zweiten Band von Findeisens „Essays zur Musikgeschichte Russlands“ enthält auch einen thematischen Katalog der gesamten Sammlung.

Bortnjanskis Klaviersonaten stehen stilistisch dem frühen Mozart oder Johann Christian Bach, dem jüngsten der Söhne Johann Sebastian Bachs, genannt „Mailänder“, nahe. Sie zeichnen sich durch einen weichen, manchmal sensibel gefärbten Wohlklang, Leichtigkeit und Anmut der Gestaltung aus. Bei der insgesamt leichten und ruhigen Färbung der Musik gibt es einzelne pathetische Wendungen. Bei der Gestaltung seiner Sammlung für die Großherzogin Maria Feodorowna musste Bortnjanski mit ihren technischen Fähigkeiten rechnen. Dies erklärt die vergleichsweise schlichte Exposition seiner Sonaten.

Von Bortnjanskis überlieferten Sonaten ist nur die C-Dur-Sonate ein vollständiger dreisätziger Zyklus, bei dem sowohl der erste (Allegro moderato) als auch der zweite Satz (Adagio con espressione) in der alten Sonatenform geschrieben sind, wobei das Finale die Form eines Rondos mit zwei Episoden hat. Die beiden anderen Sonaten sind einsätzig. Unter ihnen ragt die F-Dur-Sonate heraus, die sich durch eine relative Entwicklung der Form und eine Vielfalt des Materials auszeichnet. Sie ist in der bewährten klassischen Form des Sonatenallegros geschrieben, wobei die unruhige Moll-Durchführung einen Kontrast zum klaren und lebendigen Charakter von Exposition und Reprise bildet.

In den folgenden Jahren schrieb Bortnjanski zwei weitere große Instrumentalwerke für den „kleinen Hof“ - ein Quintett (1787) und eine Konzertsymphonie (1790). Die besonderen Kompositionen dieser Ensembles lassen sich dadurch erklären, dass sie für bestimmte Personen - Teilnehmer an Musikabenden in Pawlowsk - geschaffen wurden. Das Quintett besteht aus Violine, Viola da Gamba, Cello, Harfe und Klavier. Das Werk zeichnet sich durch eine hohe Technik des Zusammenspiels aus, die einzelnen Stimmen sind differenziert, melodisch unabhängig und gleichzeitig gut aufeinander abgestimmt. Die Basis des Ensembles ist der Klavierpart, der die Hauptrolle im Werk spielt. Die Harfe verdoppelt oder variiert ihn zumeist und verleiht ihm eine besondere Klangfülle, manchmal erfüllt sie auch eine begleitende Funktion.

Das Quintett besteht aus drei Sätzen: Allegro moderato in Sonatenform ohne Durchführung, einem dreiteiligen Larghetto mit einer sich entwickelnden Mitte und einem abschließenden Rondo. Von der Art des thematischen Materials her ähnelt das Quintett den Klaviersonaten von Bortnjanski, aber die Skala ist weiter entwickelt, und die Interaktion und der Wettbewerb zwischen den einzelnen Instrumenten verleiht der Musik konzertante Züge, die besonders im ersten Satz deutlich zum Ausdruck kommen. Der zweite Satz ist ein Beispiel für Bortnjanskis klarer, aufgeklärter Lyrik (Beispiel 89).

Das Finale hat den Charakter einer rasanten, temperamentvollen Tarantella (Beispiel 90).

Die Konzertsymphonie wurde für zwei Violinen, Viola da Gamba, Violoncello, Harfe, Fagott und Piano organise - eine besondere Art von Klavier mit Orgelregistern - geschrieben. Auf diese Weise entsteht ein komplettes Streichquartett (der Tonumfang der Viola da gamba entspricht in etwa dem der Viola), während das Fagott die Bassstimme verstärkt und ihr einen dickeren Klang verleiht.

Die Gattung der Konzertsymphonie (sinfonia concertata), die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufkam, war eine Zwischenform zwischen der eigentlichen Symphonie und dem Instrumentalkonzert. Im Gegensatz zum Tutti des Orchesters trat hier eine Instrumentengruppe als Solist auf. Bortnjanski behält dieses Prinzip bei,

überträgt es aber auf die Kammermusik. Die einzelnen Instrumente treten unabhängig voneinander oder in verschiedenen Verbindungen und Kombinationen auf und wechseln sich mit dem vollen Klang des gesamten Ensembles ab. Die Hauptrolle spielen das Klavier und die erste Violine, teilweise auch das Fagott, während die anderen Instrumente paarweise eingesetzt werden: die zweite Violine mit der ersten Violine, das Cello mit der Viola da gamba, die Viola da gamba mit der zweiten Violine usw.

Als eines der schönsten Werke der russischen Instrumentalmusik der Döglinka-Periode zeichnet sich Bortnjanskis Sinfonie durch ihre Brillanz, ihren festlichen Klang und ihren lebendigen klanglichen Einfallsreichtum aus. Der Komponist setzt die ihm zur Verfügung stehenden Mittel des Ensembles meisterhaft ein. In der allgemeinen Farbe der Musik und in der Art des thematischen Materials kann man leicht Anklänge an seine italienischen Eindrücke hören. Die Themen des ersten Satzes, Allegro maestoso, die auf kurzen, scharfen Motiven basieren, sind charakteristisch für die Opera buffa. Der Kontrast zwischen Haupt- und Nebenstimmen wird durch den Gegensatz zwischen dem lärmenden Tutti und dem leichten und transparenten Klang der Solostreicher betont, der durch kurze heftige Explosionen des Tutti unterbrochen wird (Beispiel 91 a, b).

Der zweite Satz ist eine verträumte, sangliche Siciliana, weich und etwas gedämpft im Klang. Die Harfe mit ihrem klingenden Timbre pausiert während des gesamten Abschnitts. Die Fagottstimme wird jedoch wichtig und führt die melodische Linie zusammen mit den Violinen und dem Klavier, und an einigen Stellen erhält sie eigenständige Soloepisoden (Beispiel 92 a, b).

Das heitere, lebhaftes Finale ist in Rondoform mit drei Episoden geschrieben. Das Thema des Refrains wird vom Klavier mit Streicherbegleitung vorgetragen und dann durch das Tutti aufgegriffen (Beispiel 93).

Ab Mitte der 80er Jahre wurden Theateraufführungen von „edlen“ Amateuren am „kleinen Hof“ alltäglich. Theater war zu dieser Zeit „ein modisches Vergnügen“, wie ein regelmäßiger Teilnehmer von Amateur-Heimvorstellungen, der Dichter und Schauspieler Fürst I. M. Dolgorukow, feststellte. „... Theatralisches Talent“, schrieb er in seinen Erinnerungen, „machte sich damals bei Leuten von adliger Geburt bemerkbar; es verschaffte ihnen einen besonderen Preis in erlesenen Gesellschaften“ (86, 77). Unter den Besuchern des „kleinen Hofes“ gab es eine Reihe von Personen, die mehr oder weniger großes schauspielerisches Talent oder zumindest eine Neigung zur „Schauspielerei“ besaßen. Der zitierte Autor gehörte zu ihnen.

Aus den Erinnerungen desselben Dolgorukow erfahren wir von einer Aufführung, die im Sommer 1786 in Gatschina anlässlich des Geburtstags des Thronfolgers stattfand und die das Drama „Der ehrliche Verbrecher“ und zusätzlich „eine kleine Oper mit Arien und Couplets zu Ehren des Helden der Feier, des Großfürsten“ enthielt (86, 79). Lange Zeit blieb unklar, um welches Werk es sich handelt, denn die Partitur der Oper war unbekannt, und die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Quellen geben nicht einmal ihren Titel an. Findeisen schrieb über „kürzlich gefundene Musik von Bortnjanski für die Komödie „La fête de seigneur“, komponiert und aufgeführt in Pawlowsk 1786“ (232, 276)¹⁵.

¹⁵ A. S. Rosanow erklärt die Angabe auf dem Titelblatt der Partitur von Pawlowsk als Aufführungsort der Oper damit, dass sie nach der Premiere in Gatschina dort aufgeführt worden sein könnte (191, 12). Es kann auch angenommen werden, dass

die Inszenierung ursprünglich in Pawlowsk geplant war und dann aus irgendeinem Grund nach Gatschina verlegt wurde.

Die von Findeisen entdeckte Kopie enthielt jedoch nur die Ouvertüre, Ballettnummern und das abschließende Vaudeville. Daher definiert der Forscher das Genre der „Feier des Herrn“ als Musik für eine Komödie, nicht für eine Oper. Erst 1949 fand W. M. Bogdanow-Beresowski die Partitur der Oper, die es ermöglicht, sich ein vollständiges und korrektes Bild von ihr zu machen.

Wie die anderen Werke, die am „kleinen Hof“ von Amateuren inszeniert wurden, wurde auch „Das Fest des Herrn“ in französischer Sprache geschrieben und aufgeführt. Der Autor des Librettos Dolgorukow nennt den Grafen G. I. Tschernyschew - laut seiner Charakterisierung „der Oberpossenreiter des Hofes“. Einige Hinweise deuten darauf hin, dass auch andere Personen an der Abfassung des Operntextes beteiligt waren (siehe: 191, 9). Auch die Namen der Darsteller sind bekannt, darunter die bereits erwähnten „Klosterschülerinnen“ (Studentinnen des Smolny-Instituts), während die männlichen Rollen von Vertretern der prominentesten Adelsfamilien gespielt wurden - P. M. Wolkonski, N. A. Golizyn, I. M. Dolgorukow und andere.

Die Handlung von „Das Fest des Herrn“ ist sehr einfach¹⁶.

¹⁶ Der Text der gesprochenen Dialoge ist nicht überliefert, aber der allgemeine Handlungsverlauf lässt sich aus dem Inhalt der Gesangsnummern rekonstruieren.

Die glücklichen Dorfbewohner, die die Ankunft ihres Herrn erwarten, freuen sich und jubeln. Unter ihnen befinden sich zwei junge Paare, die sich auf die Hochzeit vorbereiten - Babette und Lucá, Annette und Lubin. Ihnen gegenüber steht die komische Figur des Schreibeis de la Jeannotiere, der auch Annette liebt, aber in allem versagt. Der „Zauberer“ Gripouille sagt das Schicksal der Teilnehmer des Stücks voraus, wird aber von Lucá lächerlich gemacht. Die anderen Figuren spielen eine mehr oder weniger kleine Rolle. Die Oper endet mit einem Chor von Grüßen an den Herrn, gefolgt von einem Ballettdivertissement.

„A. S. Rosanow schreibt, dass „Das Fest des Herrn“ nur als Oper bezeichnet werden kann. Musikalisch und dramaturgisch handelt es sich im Wesentlichen um eine Zwischenspiel-Pastorale in drei Akten, geschrieben nach französischem Vorbild Die einzelnen Szenen waren offenbar nur durch ein gemeinsames Handlungsmotiv verbunden: die freudige Erwartung der Ankunft des Herrn am Festtag“ (191, 21).

Von der Struktur her gehört „Das Fest des Herrn“ zum Typus der Komödie mit Liedern (comédie mêlée d'ariettes), die der Prototyp der französischen komischen Oper war: Gesprächsszenen wechseln sich mit kleinen und unkomplizierten Gesangsnummern eines Liedcharakters ab¹⁷.

¹⁷ Mehrere Nummern der Oper sind im Anhang des zitierten Artikels von A. S. Rosanow (191) abgedruckt.

Diese Nummern sind in der Regel zwei- oder dreistimmig, manchmal in Rondoform geschrieben. Außerdem gibt es zwei einfache Duette und einige wenige Chorepisoden.

In einigen Nummern der Oper verwendet Bortnjanski Formen und Rhythmen, die für das französische Liedgut charakteristisch sind, wie Perettas naive Arietta im 6/8-Takt oder der an einen französischen Reigen erinnernde Chor aus dem ersten Akt (Beispiel 94).

Trotz ihrer Einfachheit und Unprätentiosität besticht die Musik des „Festes des Herrn“ durch ihre Eleganz, die Noblesse der melodischen Sprache und die Subtilität der Ausführung.

Von den Instrumentalnummern der Oper ist die Ouvertüre die größte, die jedoch nicht speziell für diesen Anlass geschrieben wurde. Bortnjanski übertrug einfach den ersten Teil der eröffnenden „Sinfonie“ aus „Quinto Fabio“ in die Partitur von „Das Fest des Herrn“.

Von größerer Bedeutung ist Bortnjanskis nächste Oper „Der Falke“, die am 11. Oktober 1786 in Pawlowsk uraufgeführt und anschließend mehrmals wiederholt wurde. Das Libretto von „Der Falke“ stammt von F. H. Laferrière, der als Lehrer für französische Literatur, Bibliothekar und Lektor in den Diensten des „kleinen Hofes“ stand. Laferrière, der an der Universität Straßburg ausgebildet wurde und nach Paris gereist war, wo er Diderot, d'Alambert und Grimm kennenlernte, war ein Mann mit weitreichenden Perspektiven und fortschrittlichen Ansichten (siehe: 192). Er war literarisch tätig; einige seiner Werke wurden sogar in Paris gedruckt, obwohl sie keine Spuren einer lebhaften schöpferischen Persönlichkeit aufweisen.

Das Libretto von „Der Falke“ basiert auf der Handlung einer der Kurzgeschichten von Boccaccio, die in der westeuropäischen Literatur und im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts zahlreiche Bearbeitungen und Nachahmungen hervorgebracht hat (siehe: 38, 696-697).

Die Handlung der Oper lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen¹⁸.

¹⁸ Der vollständige Text des Librettos ist nicht erhalten, aber A. S. Rosanow fand ein Manuskript des I. Aktes und eines Teils des II. Aktes, aus dem sich der weitere Verlauf der Handlung leicht rekonstruieren lässt.

Fédérigo, ein Florentiner Adliger, ist hoffnungslos in die junge Witwe Elvira verliebt, die beschlossen hat, ihr Leben ihrem Sohn zu widmen und den Gedanken an eine Heirat nicht zulässt. Von den Festen und Bällen zu Ehren seiner Geliebten ruiniert, zieht sich Fédérigo mit seinem treuen Diener Pedrillo und dem einzigen Schatz, den sie noch haben - ihrem geliebten Falken - in die Abgeschiedenheit des Landes zurück. Elvira's Sohn erkrankt und möchte mit dem Falken spielen. Das zwingt Elvira dazu, in Begleitung ihrer Zofe Marina zu Fédérigo zu gehen. Doch Fédérigo, der nichts zu servieren hatte, als er den Gast empfing, befahl, den Falken zu braten. Gerührt von dieser Tat gesteht Elvira ihm ihre Liebe und willigt ein, seine Frau zu werden.

Das komödiantische Element wird in „Der Falke“ mit einem sensiblen Element kombiniert, das vor allem in den Rollen der Protagonisten Elvira und Fédérigo zum Ausdruck kommt. Sentimentale „edle“ Lorbeeren werden mit den Bildern nüchterner, vernünftiger Diener kontrastiert, die, indem sie ihren Herren helfen, gleichzeitig für ihr eigenes Glück sorgen. Eher episodisch, aber charakteristisch sind die Rollen eines alten Bauern, eines naiven, aber nicht arglosen Bauernmädchens Jeannette und zweier komischer Ärzte.

Im Großen und Ganzen ist das Libretto einer französischen komischen Oper mit typischen Bildern und Situationen nachempfunden. Dies entspricht der musikalischen und dramaturgischen Struktur von „Der Falke“, die auf dem Wechsel von Gesangsnummern und Gesprächsszenen beruht. Der Umfang dieser Nummern ist jedoch viel ausgeprägter als in „Das Fest des Herrn“. Neben kurzen, einfach gestalteten und dargebotenen Gesangsepisoden gibt es ausgedehnte Arien und Ensembles mit reinem Operncharakter. Einige Solonummern (z. B. Elviras Arien in den Akten I und II) kommen in ihrer Struktur der italienischen Aria da capo nahe, wenn auch ohne die brillanten virtuoseren Passagen, die dort obligatorisch waren. Der italienische Einfluss ist auch in der melodischen Struktur der für den „kleinen Hof“ geschriebenen Opern von Bortnjanski zu spüren.

„Die Schönheit dieser Opern von Bortnjanski, die nach einem französischen Text geschrieben wurden“, schrieb B. W. Assafjew, „ist ungewöhnlich schön: die Verschmelzung von edler italienischer Lyrik mit dem Schmachten der französischen Romantik und der scharfen Frivolität des Verses. <...> Die Verbindung des anmutigen und edlen italienischen Stils (ohne Koloraturverzierungen) mit der Leichtigkeit und Flexibilität der französisch inspirierten Melodie, das Fehlen jeglicher Andeutung lokaler alltäglicher Merkmale, aber gleichzeitig das Vorhandensein von komischen charakteristischen Gewändern (z.B. das amüsante Trio des imaginären Patienten - der Subrette und der beiden streitenden Ärzte in „Le faucon“) - all dies verleiht der Musik beider Opern ein eigentümliches Gepräge, aber nicht ohne Frische und Ganzheitlichkeit“ (11, 18).

Diese Synthese von Italienisch und Französisch wurde durch die gesamte vorangegangene Entwicklung der russischen Musikkultur während des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Die Formen und Intonationen des französischen Chansons erfuhren bereits im russischen lyrischen Alltagslied, das in zahlreichen Manuskriptsammlungen überliefert ist und durch das sentimentale „russische Lied“ des ausgehenden Jahrhunderts eingeläutet wurde, eine eigentümliche Transformation. In Bortnjanskis Opern finden wir oft direkte intonatorische Anklänge an Beispiele dieses Genres (siehe 228, 153-158).

In der Musik des „Falcken“ sind „italienisch“ und „französisch“ deutlich zu unterscheiden. In den lyrischen Momenten, die den Kummer, das Leid oder die Liebesbegeisterung der Protagonisten zum Ausdruck bringen, hört man eher italienische zarte, sinnliche Kantilenen, während in den für das Genre charakteristischen Episoden der französische Einfluss stärker zu spüren ist. Ein Beispiel für Bortnjanskis subtile und organische Aneignung des italienischen Belcanto ist Elviras Arie aus dem ersten Akt – „Sprich zu mir nicht von Zärtlichkeit für irgendjemand anderen als meinen Sohn“ - mit ihrer plastischen, sich sanft entwickelnden Melodie (Beispiel 95).

Vom Charakter her ähnlich ist die andere Arie von Elvira (aus dem II. Akt), in der sie ihre Zofe tadelt, die nur an die Liebe denkt. Beide Arien sind in Da-Capo-Form geschrieben, mit klanglichen Elementen (die in der zweiten Arie deutlicher zum Ausdruck kommen) und einer pathetischen Moll-Mitte, die mit dem verhaltenen und konzentrierten Ton der extremen Teile kontrastiert.

Fédérigos Arie aus dem ersten Akt, „Lebe wohl, lebe wohl, liebe und grausame Elvira“, die von einem Gefühl der stillen, zärtlichen Resignation durchdrungen ist, kann in denselben Bereich eingeordnet werden. Ihr Umfang ist bescheidener, und von der Form her (ein Rondo mit zwei Episoden) handelt es sich eher um ein Arioso als um eine ausgedehnte Arie.

Im Allgemeinen sind die männlichen Rollen den weiblichen in ihrem Entwicklungsgrad unterlegen. Vielleicht lässt sich dies dadurch erklären, dass Bortnjanski mit den Fähigkeiten der ihm zur Verfügung stehenden Darsteller rechnen musste.

Formen der Lied-Romantik nach französischem Vorbild verwendet der Komponist vor allem in den Refrains (ein Lied über eine unerreichbare Schönheit und einen hoffnungslos in sie verliebten Kavalier, das gleichsam das Wesen der Handlung einleitet und die Oper eröffnet) und in den Partien der episodischen Figuren - des alten Bauern Grégoire und seiner jungen Tochter Jeannette. Ihre Romanze im II. Akt, die inhaltlich dem Eingangsschor ähnelt, ist im Geiste eines einfachen, einfallsreichen Volksliedes in Versform gehalten (Beispiel 96).

Auch die anmutige Arie der Jeannette zu Beginn des III. Aktes hat einen liedhaften Charakter. „Der Typus solcher Arietten“, bemerkt Assafjew, „wurde von Gluck in seinen Hofpastoralen und Zwischenspielen brillant eingesetzt“ (11, 27). Weniger gelungen ist das stilisierte Lied zu den Worten des berühmten französischen Trouvères Thibaut Champagne – „Ach! Wenn ich die Kraft hätte, deine Schönheit zu vergessen“, die Fédérigo in den Mund gelegt werden.

In den komödiantischen Rollen des Dieners und des Dienstmädchens greift Bortnjanski manchmal auf die Techniken der italienischen Opera buffa zurück. Das Finale des I. Akts, das mit einer amüsanten Szene beginnt, in der die beiden Ärzte von Marina „gespielt“ werden, ist deren „Ketten“-Finale nachempfunden. Der Komponist hatte jedoch weniger Erfolg mit den komischen Episoden als mit der lyrischen Handlung, die in der Oper dominiert.

Am 11. Oktober 1787 wurde in Pawlowsk eine weitere Oper von Bortnjanski, „Der Sohn als Rivale oder die Neue Stratonice“, aufgeführt, deren Text ebenfalls von Laferrière stammte. Der Name Stratonice stammt von der jungen Frau des syrischen Königs Seleukos, die von seinem Sohn Antiochus leidenschaftlich geliebt wurde. Als Seleukos das Leiden seines Sohnes sah, der dem Tod nahe war, schenkte er ihm seine Frau. Die gleiche Situation steht im Mittelpunkt der Oper. Eine weitere Quelle für das Libretto war die berühmte Geschichte des spanischen Infanten Don Carlos, der sich in die Frau seines Vaters König Philipp I. verliebte. Die Hauptfigur der Oper trägt denselben Namen. Sein Vater ist jedoch kein König, sondern ein spanischer Adliger namens Don Pedro, und die Hauptfigur ist seine Verlobte, nicht seine Frau. Die Handlung spielt in einem feudalen Schloss in Spanien in einer Epoche, die der Zeit der Komposition der Oper nahe zu kommen scheint.

Die Handlung wird im Geiste des sentimentalen bürgerlichen Dramas interpretiert, aber die Haupthandlung wird durch eine Reihe von Nebenepisoden kompliziert, deren Einführung durch die Erfordernisse einer unterhaltsamen Hofaufführung veranlasst wurde. Die Dramatik der Situation wird durch komödiantische Szenen, die die Funktion der Distanzierung erfüllen, oder durch idyllische Bilder vom sorglosen Zeitvertreib aristokratischer Damen und Herren abgemildert.

Neben den drei Hauptfiguren, die das zentrale „Dreieck“ bilden, umfasst die Liste der Charaktere das „adlige“ Paar Don Ramiro und Albertina, die sich lieben, den freundlichen und etwas komischen Arzt, der die gegenseitigen Gefühle von Don Carlos und Eleonora errät, die kecke, fröhliche Unterhändlerin Sanchetta und die beiden jungen Diener Ugolino und Carillo.

Fürst Dolgorukow, der die Rolle des Don Pedro in „Der Sohn als Rivale“ spielte, schrieb: „Die Musik wurde von Bortnjanski komponiert, sogar noch rührender und besser als für das erste Stück (d. h. „Der Falke“ - J. K.); neue Kulissen wurden von dem glorreichen Künstler geschrieben, alle Schauspieler bekamen spanische

Kostüme auf Kosten des Hofes genäht“. All dies, so der Memoirenschreiber, "fesselte sowohl das Auge, als auch das Ohr und die Gefühle des Publikums" (86, 129).

„Der Sohn als Rivale“ übertrifft sowohl „Das Fest des Herrn“ als auch „Der Falke“ in Bezug auf die Bedeutung seiner Konzeption und den Reichtum seiner musikalischen Mittel. Die Musik dieser Oper zeichnet sich durch Subtilität der Komposition, Herzlichkeit und Noblesse des Ausdrucks aus; trotz ihres insgesamt klassisch klaren und schlanken Charakters sind in einigen Episoden vorromantische Tendenzen zu spüren. Gleichzeitig hat die stilistische Vielfalt des Librettos, seine Mischung aus Ernstem, Frivolem und oberflächlich Unterhaltendem, eine gewisse Unebenheit der Oper bewirkt.

Im Vordergrund der Oper steht das Bild des leidenden Helden, der durch kindliche Ehrerbietung und moralische Pflicht gezwungen ist, seine Leidenschaft zu verbergen. Während in „Der Falke“ Fédérigos Verzweiflung und Elviras Selbstverleugnung im Namen der Liebe zu ihrem Sohn eher ironisch wahrgenommen werden, sind die Gefühle von Carlos aufrichtig und wahr.

Eine der schönsten Nummern der Oper ist die Arie von Carlos im I. Akt, „O Nacht, verdichte deine Schatten“, die als Exposition seines Charakters dient (siehe: 107). Der unglücklich Verliebte, der seine Geheimnisse der Nacht und dem Mond anvertraut, ist eine typische Situation für die Kunst der Vorromantik. Die nachdenkliche und melancholische Musik der Arie ist von einer stillen, aufgeklärten Trauer durchdrungen. Ein ausdrucksstarker Dialog mit der Gesangsstimme wird von der Soloklarinette geführt, die von Bortnjanski zum ersten Mal in dieser Opernpartitur eingeführt wird. Weder in Bortnjanskis „italienischen“ noch in seinen früheren „französischen“ Opern war die Klarinette Teil des Orchesters. Der allgemein ruhige, träumerische Tonfall der Musik wird nur durch eine kurze, stürmische Explosion vor dem endgültigen Aufbau durchbrochen (Beispiel 97).

Die Unbedeutsamkeit von Eleonoras Rolle macht auf sich aufmerksam. Sie hat nur eine einzige eigenständige Nummer - die Arie „Vergebens kämpfe ich mit meinem Herzen“ im II. Akt, die wenig musikalischen Ausdruck hat. Eleonora tritt hauptsächlich in Ensembles auf, wo sie ebenfalls eine Nebenrolle erhält.

Unter den weiblichen Rollen in „Der Sohn als Rivale“ stand Sanchetta im Vordergrund, deren Rolle aber nur indirekt mit der dramatischen Hauptintrige zu tun hat.

Die Oper beginnt mit einem anmutigen Lied über die Liebe – „der Tyrann der empfindsamen Seelen“ -, gesungen von Sanchetta, die sich selbst auf der Harfe begleitet (der Klang der Harfe wird durch das Pizzicato der Streicher und die weichen Akkorde der Holzbläser und Hörner unterstützt). Diese Nummer leitet die Handlung ein, ähnlich wie der Eingangschor von „Der Falke“. Das Lied ist in Strophenform mit einem Chorrefrain geschrieben, eine auffällige Ähnlichkeit mit der Episode von Slatogors Abgang im Zwischenspiel aus Tschaikowskys „Pique Dame“¹⁹ (Beispiel 98).

¹⁹ B. W. Assafjew machte auf dieses Zusammentreffen aufmerksam.

In der Orchestereinleitung des Liedes erklingt ein Klarinettensolo, dessen warmes, ausdrucksstarkes Timbre Bortnjanski in diesem Werk besonders reizvoll zu sein scheint.

In „Der Sohn als Rivale“ gibt es mehrere andere Episoden des Typs „Lied-Romanze“: ein fröhliches, heiteres Lied von Sanchetta in Form eines Rondos im II.

Akt (siehe: 232, *Anhang*), das Lied des jungen Ugolino, der in sie verliebt ist, im I. Akt, die Arie von Albertina, die sich vor ihrer Hochzeit mit Ramiro herausputzt („ein würziges französisches Polka-Lied“, wie Assaffjew es charakterisiert), im II. Akt, und das komisch-mitleidige Arietta-Rondo von Carillo, der sich im III. Akt von der bezaubernden Sanchetta trennen muss.

Besonders reizvoll ist die Romanze über den nach seiner Temira seufzenden Hirten Lyka im I. Akt. Die drei Strophen werden abwechselnd von Albertina, Sanchetta und Eleonora gesungen. Die Musik der Romanze hat den Charakter einer sentimentalischen Bergerette (Beispiel 99). Diese Nummer, die ein lebhaftes Bild der Salonmusik jener Zeit zeichnet, ist gleichzeitig ein inhaltliches Echo auf die Situation, die im Mittelpunkt der Oper steht, und bereitet dramaturgisch die darauf folgende Arie von Carlos vor.

Von den anderen Schauspielern ist die Figur des Doktors interessant, der hauptsächlich mit komödiantischen Mitteln dargestellt wird. Seine lebhaft, stark rhythmisierte Arie (oder besser gesagt, sein Lied) aus dem I. Akt, in der er die Heirat als bestes Mittel zur Beseitigung seiner Beschwerden empfiehlt, ist typisch für den Charakter des Bouffon. Im III. Akt gibt es eine merkwürdige Arie des Doktors, der Carlos' Puls untersucht, nachdem er aus einem Ohnmachtsanfall erwacht ist, der zunächst gleichmäßig und ruhig ist, dann aber beim Anblick von Eleonora häufig und stoßweise zu schlagen beginnt. Gleichzeitig überträgt das Orchester das Schlagen des Pulses²⁰.

²⁰ Eine ähnliche Technik hatte Bortnjanski bereits in der Szene von Marina mit den Ärzten aus „Der Falke“ verwendet.

Die dramaturgischen Mittelpunkte der Handlung sind große, ausgedehnte Finales. Das Finale des I. Aktes, das auf einer Kette von Irrtümern und Missverständnissen aufbaut, steht dem Typus der lebhaften, heiteren Finales der Opera buffa mit ihrem Imbroglio (Verwirrung, Täuschung) nahe, während das Finale des II. Aktes den dramatischen Höhepunkt der Oper darstellt. Es beginnt mit einem Chor zum Lob des Hymenäus, der den Hochzeitszug von Eleonora und Don Pedro begleitet, aber die plötzliche Ohnmacht von Carlos verursacht allgemeine Verwirrung und Unruhe, und die Hochzeitszeremonie wird unterbrochen.

Der letzte Akt endet mit dem feierlich klingenden Hochzeitschor „Entzündet die Fackeln des Hymenäus“ zu Ehren der beiden jungen Paare Eleonora und Carlos und Albertina und Ramiro.

Die Schönheit und Ausdruckskraft der melodischen Sprache, die meisterhafte Gestaltung großer Ensembleszenen, die Subtilität des Orchestersatzes - all das macht „Der Sohn als Rivale“ trotz der ihm innewohnenden dramaturgischen Unzulänglichkeiten zu einer der besten Leistungen der russischen Oper des 18. Jahrhunderts.

O. J. Lewaschewa bezeichnet Bortnjanski zu Recht als „den Schöpfer einer besonderen lyrischen Richtung im russischen Musiktheater“ (135, 181). Diese Richtung wurde jedoch in der russischen Oper des 18. Jahrhunderts nicht weiterentwickelt; Bortnjanskis Opern blieben außerhalb des engen Kreises derer, die mit dem „kleinen Hof“ verbunden waren, unbekannt. Die sanfte, träumerische Lyrik, die eine Reihe von Episoden des „Falken“ und vor allem des „Der Sohn als Rivale“ prägt, ist dem sentimentalischen „russischen Lied“ näher als der frühen russischen Volksoper.

Bortnjanski besitzt auch eine Sammlung von Romanzen nach französischen Texten, die 1793 in St. Petersburg mit einer Widmung an die Großherzogin ²¹ veröffentlicht wurde.

²¹ Auf der Titelseite steht „Premier livraison“ (erste Ausgabe), aber es folgten keine weiteren Ausgaben.

Die Sammlung umfasst acht Romanzen, von denen der Komponist jedoch zwei aus seinen eigenen Opern „Der Falke“ (Jeanettes Arietta „Jeunes amants, soyez galants“) und „Der Sohn als Rivale“ (die Romanze „Le berger Licas“)²² entlehnt hat.

²² Diese Sammlung wurde zum ersten Mal von Findeisen (232, 273-274) beschrieben, der eine im Allgemeinen korrekte Charakterisierung von Bortnjanskis Romanzen gibt. Vier von ihnen sind veröffentlicht in der Ausgabe: 200. Die gleichen Romanzen, ergänzt um zwei Opernauszüge, sind in der von B. W. Dobrochotow herausgegebenen Sammlung enthalten: Bortnjanski D. Romanzen und Lieder. Moskau, 1976.

Der Autor der Texte, zu denen die Romanzen geschrieben wurden, ist nicht angegeben (nach der Annahme von O. J. Lewaschewa könnte es Lafermière gewesen sein). Zu den besten des Zyklus gehören die „Romanze von Paul und Virginia“, die von aufgeklärter, kontemplativer Trauer durchdrungen ist, und das anmutige „Rondo über eine Rosenknospe“. Die anderen Nummern sind eher schablonenhaft und haben den Charakter eines galanten und sentimental französischen Chansons. Für Bortnjanski war die Hinwendung zum kammermusikalischen Genre von gelegentlicher, episodischer Natur.

4.

Nach dem Tod von M. Poltorazki wurde Bortnjanski 1796 zum Chordirektor der Hofkapelle ernannt, und 1801 erhielt er den Titel des Direktors, den er bis zu seinem Lebensende behielt. Die Zeit unter Bortnjanskis Leitung war eine der glanzvollsten in der Tätigkeit der Kapelle. In dieser Zeit stieg das Niveau der Aufführungskultur beträchtlich, und der Ausbildung junger Sänger wurde mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Nach den Schäden, die die Kapelle durch die Strenge der Pawlowschen Herrschaft erlitten hatte, wurde ihre Bedeutung als größtes Zentrum der Chorkultur in Russland wiederhergestellt. Neben ihren Hauptaufgaben im Zusammenhang mit der Entwicklung des Kirchengesangs beteiligte sich die Kapelle an der Aufführung großer Oratorienkompositionen, die von der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft gefördert wurden.

Ab den frühen 90er Jahren konzentrierte sich Bortnjanski fast ausschließlich auf Chormusik. In diese Zeit fällt die Mehrzahl seiner Chorwerke über geistliche Texte. In ihrer Bedeutung gehen sie zweifellos über den Rahmen der „angewandten“ liturgischen Musik hinaus und spiegeln umfassendere universelle moralische Fragen wider. Eine bekannte Parallele zu Bortnjanskis Chorwerk stellt eine der Strömungen der russischen Dichtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar, die auf den Ideen der moralischen Selbstvervollkommnung des Individuums und der Tugendpredigt beruhte. Zu dieser Strömung gehörte vor allem M. M. Cheraskow, der

Schöpfer einer besonderen Gattung von „philosophischen Oden“. Wie einer der Forscher feststellt, ist die Tugend „für ihn keine zivilethische, sondern eine religiös-ethische Kategorie“ (172, 16). Aufgewachsen mit den Prinzipien des Klassizismus, glaubte Cheraskow an die Macht der Vernunft, um den Menschen zu veredeln, aber die Vernunft ist seiner Meinung nach notwendig, um sich „zu Gott zu erheben“. In der Religion findet der Dichter die Unterstützung, die es dem Menschen ermöglicht, das Böse und die Laster zu überwinden.

Cheraskows Verbindung zur Freimaurerei ist allgemein bekannt, und viele ihrer Ideen spiegeln sich in seinem poetischen Werk wider. Laut N. K. Pikschanow wurde er in den 70-80er Jahren „ein führender Schriftsteller im Freimaurerkreis“ (106, 73). In den zahlreichen Liedern und Hymnen, die bei den Versammlungen der Freimaurerlogen gesungen wurden, finden wir Motive, die den Texten von Cheraskow sehr ähnlich sind. Sie prangern das Laster an und preisen die Tugend als den Weg zu wahrer Glückseligkeit und Seelenfrieden:

Wenn wir die Tugend heilig halten,
beginnen wir in diesem Leben zu genießen
Die Freuden des Paradieses²³.

²³ Freimaurermagazin, Bd. 1, Teil 2. Moskau, 1784, S. 130.

In den Freimaurerlogen wurde Bortnjanskis Hymne „Wie herrlich ist unser Herr in Zion“ zu den Worten von Cheraskows Gedicht gesungen, das I. N. Rosanow für „das bemerkenswerteste Werk“ des Dichters hielt (193, 42). Auf dieser Grundlage wurde vermutet, dass Bortnjanski selbst der Freimaurerei angehörte (siehe: 233, 472-476)²⁴.

²⁴ Auch andere Freimaurerlieder wurden zu Bortnjanskis Musik aufgeführt (siehe: 138, 467).

Obwohl nicht bekannt ist, ob er formell einer der Freimaurerlogen angehörte, standen ihm einige Aspekte der Freimaurerei als religiöse und moralische Lehre zweifellos nahe.

Diese Doktrin beinhaltete ein bestimmtes Verständnis der Aufgaben von Literatur und Kunst. N. K. Pikschanow skizziert die Ansichten eines der bedeutendsten Theoretiker der Freimaurerei Saint-Martin, dessen Schriften im 18. Jahrhundert in Russland sehr bekannt waren: „Er stellte die Kunst unter die Natur und das Leben, aber die wahre „Natur“ nach Saint-Martin - die höhere Welt, die ein Schatten des irdischen Lebens ist. Die irdische Schönheit ist nur ein Abglanz der Schönheit des Göttlichen. Musik ist Lobpreisung Gottes, ihr Platz im Tempel. Dichter sollten die Taten und Gesetze des höchsten Wesens besingen. Nur „prophetische Poesie“ ist wahres Leben“ (106, 69-70).

Findeisen erklärt Bortnjanskis Weigerung, in den frühen 90er Jahren weltliche Musik zu komponieren, mit dem Einfluss freimaurerischer Ideen. Das mag eine gewisse Übertreibung sein. Man sollte die Bedeutung der Freimaurerei in Bortnjanskis Werk nicht übertreiben und auch keine direkte Parallele zwischen Bortnjanski und Cheraskow ziehen. Wir sollten von einer breiteren Strömung der russischen Literatur und Kunst des späten 18. Jahrhunderts sprechen, die jeder bedeutende Künstler auf seine eigene Weise, je nach der Individualität seines Talents, zum Ausdruck brachte.

Unter diesem Gesichtspunkt stellen die geistlichen Kompositionen von Bortnjanski ein bedeutendes und charakteristisches Phänomen in der russischen Kunstkultur jener Zeit dar.

In diesem Bereich seines Schaffens hat Bortnjanski ein sehr umfangreiches Vermächtnis hinterlassen. Die zu Lebzeiten des Komponisten erstellte, aber bereits in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts von der Hofkapelle herausgegebene Sammlung seiner geistlichen Werke umfasst 35 einhörige und 10 zweistimmige Konzerte, 14 „Lobpreisungen“ („Wir loben dich, Gott“), die in ihrer Struktur konzertähnlich sind, 2 Liturgien, 7 vierstimmige und 2 achtstimmige „Cherubim-Hymnen“, etwa 30 weitere Gesänge und eine Reihe von Bearbeitungen alter Gesänge. Diese Sammlung ist jedoch das Ergebnis einer gewissen Auswahl und enthält nicht alles, was der Komponist geschrieben hat. Einige der darin nicht enthaltenen Werke sind im Manuskript erhalten geblieben ²⁵.

²⁵ M. G. Ryzarewa gelang es, im GZMMK eine Sammlung von Chorkonzerten russischer Komponisten zu finden, darunter Werke Bortnjanskis (nur die Sopranstimme ist erhalten). Darunter befinden sich fünf seiner Konzerte, die in der obigen Ausgabe nicht enthalten sind.

Das umfangreichste und bedeutendste der aufgeführten Werke sind die Konzerte ²⁶.

²⁶ Für die Datierung von Bortnjanskis Konzerten gibt es keine genauen Angaben. In der von ihm erstellten Sammlung geistlicher Werke sind sie in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet: die meisten der zeremoniellen Lobpreiskonzerte stehen am Anfang, während die inhaltlich tiefer gehenden und technisch ausgefeilteren ihnen folgen. So wendet sich Bortnjanski nach der Beobachtung von L. Chiwritsch (240, 201) erst ab dem Konzert Nr. 17 der Fugenform zu. Aber ob der Komponist bei der Nummerierung seiner Konzerte einer chronologischen Reihenfolge folgte, wissen wir nicht. Auf jeden Fall sind die meisten von ihnen vor Mitte der 90er Jahre entstanden, wie aus den Zeitungsanzeigen jener Jahre hervorgeht, in denen alle bekannten Konzerte Bortnjanskis mit Ausnahme der Nr. 22, 32, 33 und 35 aufgeführt sind.

In der Nachfolge von M. S. Beresowski begründete und entwickelte Bortnjanski den Typus des klassischen Chorkonzerts, das Elemente verschiedener Gattungen nicht nur der Vokal-, sondern auch der Instrumentalmusik enthält. Während das Mehrstimmigkeits-Konzert bis zu einem gewissen Grad mit dem Concerto grosso verglichen werden kann (siehe: 179, 240), weist die Struktur des klassischen Chorkonzerts gemeinsame Merkmale mit dem Sonaten-Symphonie-Zyklus auf. Am typischsten ist die Abfolge von drei Sätzen nach dem Prinzip schnell - langsam - schnell. In diesem Fall nimmt der erste Satz sowohl vom Umfang als auch vom Gewicht her den Hauptplatz im Zyklus ein. Er enthält oft einige klangliche Merkmale, obwohl, wie S. S. Skrebkov zu Recht anmerkt, "die Analogie zum symphonischen Allegro nur durch den expositorischen Kontrast zwischen dem „Haupt“- und dem „Seitenteil“ begrenzt ist“ (218, 310). Nach der Durchführung des kontrastierenden Themas in der Tonalität der Dominante oder Paralleldur, das konventionell als Seitenteil betrachtet werden kann, gibt es eine Rückkehr zur Haupttonalität, jedoch ohne eine thematische Reprise.

Im Allgemeinen ist die Form eines Chorkonzerts durch eine viel größere Fließfähigkeit und allmähliche Übergänge gekennzeichnet als bei Instrumentalwerken. Buchstäbliche oder variierte thematische Wiederholungen sind bei Bortnjanski sehr selten. Die Form entsteht durch die Aneinanderreihung einer

Reihe von mehr oder weniger unabhängigen thematischen Konstruktionen. Darin manifestiert sich der Doppelcharakter von Bortnjanskis Konzerten, die im klassischen Stil gehalten sind und gleichzeitig Elemente des barocken Denkens enthalten, worauf M. G. Ryzarewa zu Recht hingewiesen hat (207, 114).

Wichtigstes Gestaltungsprinzip bleibt der Wechsel von Tutti und kleinen konzertierenden Stimmgruppen. Bortnjanski bezeichnet diese Episoden mit dem Begriff „Solo“, greift aber nicht auf den eigentlichen Sologesang zurück, sondern bleibt in dieser Hinsicht den alten Traditionen des russischen Kirchengesangs treu. Nur selten betraut er einzelne Stimmen mit kurzen Phrasen im Charakter eines Chores. So zum Beispiel der Ausruf des Tenors zu Beginn des Konzerts Nr. 26, der dann vom Tutti-Chor aufgegriffen wird.

In den „Solo“-Episoden sind die Stimmen in der Regel in Zweier- oder Dreiergruppen gruppiert, und manchmal gibt es einen Wechsel zwischen zwei Stimmenpaaren. Bortnjanski hält sich nicht an die obligatorische Dreistimmigkeit, die für die „konzertanten“ Abschnitte eines Mehrstimmigkeitskonzerts die Norm war. Dies ermöglicht ihm eine viel größere Flexibilität und Klangvielfalt.

Auch die Struktur von Bortnjanskis Konzerten folgt keinem einheitlichen Standard. Neben dem typischen dreisätzigen Zyklus, der auf dem Prinzip schnell - langsam - schnell aufbaut, gibt es eine Reihe von viersätzigen Zyklen mit abwechselnden Teilen: langsam - schnell - langsam - schnell. In dieser Struktur erfüllt der zweite Satz eine ähnliche Funktion wie ein sonatensymphonisches Scherzo.

Bortnjanskis Konzerte sind in erster Linie homophon-harmonisch strukturiert, enthalten aber auch recht ausgeprägte polyphone Elemente, von kleinen imitatorischen Konstruktionen bis hin zu einer Fuge, die den Umfang eines eigenständigen Satzes erreicht (siehe: 178, 12-19). In der Regel handelt es sich um die Finalsätze der Konzerte, aber in dem viersätzigen Zyklus gibt es auch Mittelsätze in Form einer Fuge.

Die Chorfugen von Bortnjanski weisen eine Reihe von Besonderheiten auf. Schon F. P. Lwow wies darauf hin, dass es in seinen Konzerten keine einzige strenge, nach allen kompositorischen Regeln geschriebene Fuge gibt. Vielleicht spielte hier das Bestreben, dem Publikum den Text klar zu vermitteln, eine Rolle. In diesem Sinne ist die „Streuung“ der Expositionen in Bortnjanskis Fugen bezeichnend: die Stimmen setzen nacheinander ein, manchmal mit langen Pausen. Später, bei der Wiederholung desselben Textes, greift der Komponist oft auf komplexe Streicherstrukturen zurück.

Was Bortnjanski in die bereits etablierte Form des klassischen Chorkonzerts einführte und was die größte Popularität seiner Werke in diesem Genre ausmachte, hängt vor allem mit der intonatorischen Struktur der Musik zusammen. In seinen Konzerten finden sich bisweilen Merkmale der Oper²⁷, die Melodie von Kantaten und Psalmen aus dem Alltag und volksliedhafte Wendungen.

²⁷ Tschaikowsky bemerkt in einem Brief an den Rektor der Kiewer Theologischen Akademie vom 29. September 1892, dass Bortnjanskis Konzerte „völlig weltliche, ja sogar Bühnenoperntechniken enthielten“ (242, 234).

Auf die besondere Rolle des ukrainischen Liedes in Bortnjanskis Werk ist wiederholt hingewiesen worden, und der Autor einer der Monographien über den Komponisten, W. F. Iwanow, nennt sogar konkrete Beispiele für die von ihm verwendeten Lieder

(103, 94-97). All diese Komponenten bilden eine besondere intonatorische Legierung, die mit der alten Tradition des Kirchengesangs wenig gemein hat. Dies rief den Vorwurf hervor, Bortnjanski halte sich zu sehr an einen „konzertanten“ Stil, der nicht den Anforderungen der kirchlichen Frömmigkeit entspreche.

In einigen seiner Konzerte zollt Bortnjanski dem äußerlich imposanten, aber in seinen Mitteln eintönigen Parade-Stil der offiziellen und repräsentativen Musik aus der Zeit Katharinas der Großen Tribut. Werke dieser Art zeichnen sich durch Marschrhythmen, „goldene Passagen“ und Triumph- und Jubelrufe aus (so z. B. die Konzerte Nr. 2, 4 und 5).

Im Konzert Nr. 3 erklingt der Rhythmus einer feierlichen Polonaise nach Worten aus Psalm 20 (Beispiel 100).

Dieses Konzert existiert auch in einer anderen Fassung - als Kantate für Chor und zwei Orchester²⁸ - Symphonie- und Hornorchester, die den Chorpart verdoppeln oder mit harmonischen Figurationen begleiten.

²⁸ Die Partitur wird im LGITMiK gespeichert.

Die Kombination von Chor und zwei Orchestern verleiht dem Klang einen mächtigeren, monumentalen Charakter.

Neben Bortnjanskis feierlichen, festlichen oder majestätisch-epischen Konzerten gibt es auch zutiefst lyrische Werke, die von konzentrierten Reflexionen über Leben und Tod, dem Drang nach moralischer Läuterung und einem leidenschaftlichen Hilferuf durchdrungen sind. Sie werden von langsamen Tempi, einer Moll-Tonart und ausdrucksstarken Melodien beherrscht.

Eines der lyrischsten ist Bortnjanskis Konzert Nr. 25 „Wir werden niemals verstummen“. Das Hauptthema des ersten Satzes, das die III. und dann die VI. Stufe der Molltonleiter betont, wird abwechselnd von Solostimmenpaaren geführt (Beispiel 101).

Der letzte Satz ist als Fuge geschrieben, deren Thema intonatorisch mit dem Anfangsthema des Konzerts verwandt ist. Interessant ist, dass im ersten Satz das Fugenthema zweistimmig mit begleitender Subvokalisation vorgetragen wird. Diese Technik, die Bortnjanski immer wieder anwendet, unterstreicht die harmonische Basis seiner Polyphonie (Beispiel 102).

Die gleiche thematische Gestaltung findet sich auch in anderen Konzerten Bortnjanskis mit einem Fugenfinale, z.B. im Konzert Nr. 21. Das Thema des ersten Satzes mit seinem versteckten Moll-Intervall klingt spannungsvoll und ausdrucksstark. In der Schlussfuge erhält das Thema durch die Ersetzung des stark dissonanten Molltons durch eine Oktave einen stabileren und zuversichtlicheren Charakter, der dem Inhalt des Textes entspricht (Beispiel 103a, b).

Der Reichtum der choralen Struktur mit polyphonen Elementen ist eines der charakteristischen Merkmale der reifsten und bedeutendsten Konzerte Bortnjanskis. Die Fugenform wird von ihm gewöhnlich in den Schlusssätzen verwendet, aber auch in den ersten Sätzen finden sich vereinzelt Fugato-Episoden (siehe z.B. den Beginn des Konzerts Nr. 19).

Das Konzert Nr. 33 ist ein Beispiel für die meisterhafte Beherrschung der großen Form durch den Komponisten und seine Fähigkeit, verschiedene Elemente zu einem Ganzen zu verbinden.

Das Konzert ist ein ausgedehnter Zyklus mit kontrastierenden Aneinanderreihungen von Teilen. Der erste Satz, Largo, hat den Charakter einer konzentrierten, traurigen Reflexion und beginnt mit einer ausdrucksstarken imitatorischen Konstruktion. Wie aus der Tiefe der Seele erhebt sich langsam die „sprechende“ Phrase des Solobasses, die von den anderen Stimmen aufgegriffen wird, und die ganze viertaktige Konstruktion endet wie in einem klagenden Ausruf (siehe: 135, 192). Der zweite Teil des Allegro moderato ist eine Fuge, die auf einem energischen maskulinen Thema aufbaut.

Das traurige Larghetto mit seiner liedhaften Melodie ist von einer ergreifenden Unmittelbarkeit des Ausdrucks durchdrungen, und die Traurigkeit des Abschieds vom Leben wird hörbar.

Die zweite Fuge ist das Finale des Konzerts. Ihr Thema basiert auf einer freien Umkehrung der anfänglichen Intonation der ersten Fuge: die aufsteigende Bewegung auf den Stufen des Dur-Dreiklangs wird durch eine absteigende Bewegung auf den Stufen des Moll-Dreiklangs ersetzt. Dadurch wird der Kontrast und zugleich der innere Zusammenhang zwischen dem zweiten und vierten Satz betont, der im Gegensatz zum klagenden Charakter der ungeraden Sätze steht.

Als Tschaikowsky Bortnjanskis Chorwerke für seine 1882 bei Jurgenson erschienene Gesamtausgabe bearbeitete, hob er das Konzert Nr. 32 „Sag mir, Herr, mein Ende“ besonders hervor und versah es mit der Bemerkung: „Ich halte dieses Konzert für das beste von allen fünfunddreißig“. An anderer Stelle bezeichnete er das Werk als „wirklich schön“. In der Tat gehört das Konzert zu Bortnjanskis besten Werken. Der Text, dem Psalm 38 entlehnt, drückt ein sterbendes Flehen voll stiller, trauriger Resignation aus. Die tief eindringliche Musik klingt zurückhaltend, manchmal sogar versteckt, wie ein intimes, von Herzen kommendes Bekenntnis. Im Konzert gibt es keine scharfen Kontraste, es ist geprägt von Einheit und Ganzheitlichkeit des Ausdrucks. Charakteristisch ist die Dominanz eines leisen, weichen Klangs: Der erste Satz ist fast durchgehend piano, nur einmal, im kurzen viertaktigen Höhepunkt, taucht das Wort forte auf. In der Schlussfuge wird die gesamte Exposition sotto voce vorgetragen.

Das Konzert besteht aus drei Sätzen, wobei der zweite Satz, das Largo in strenger Choralform, nur eine kurze Episode darstellt. Die Anfangsstruktur des ersten Satzes wird von drei Solostimmen (ohne Bass) gebildet, die an die typische Struktur eines Cantus oder Psalms erinnern. Die melodische Oberstimme betont die klagenden zweiten Seufzer-Intonationen (Beispiel 104).

Die ausgedehnte Schlussfuge übertrifft die beiden vorangegangenen Sätze an Dauer. Wie bei Bortnjanski üblich, sind die Stimmen in der Exposition paarweise gruppiert, wobei die geraden Stimmen strettato eingeführt werden (Beispiel 105). Es folgt eine zweite Exposition, in der die beiden Stimmenpaare zu einer durchgehenden Stretta zusammengeführt werden.

Das Konzert Nr. 35, das letzte der Reihe, erregt besondere Aufmerksamkeit. Im Gegensatz zu den oben besprochenen traurigen und elegischen Werken zeichnet es sich durch einen leichten und friedlichen Charakter aus. Dieses Konzert verkörpert das Ideal der moralischen Reinheit und Wahrhaftigkeit, das das moralische Credo des Komponisten darstellte. Seine Struktur ist sehr einfach und enthält, abgesehen von der Schlussfuge mit der für Bortnjanski typischen paarweisen Stimmführung, fast keine polyphonen Elemente. In den ersten beiden Sätzen gibt es ausgedehnte dreistimmige Expositionsabschnitte. Der zweite Satz, das Larghetto, der Mittelpunkt des gesamten

Konzerts, zeichnet sich durch eine gesangliche, ungewöhnlich weich und zart klingende Melodie aus (Beispiel 106). Bemerkenswert ist die Verwandtschaft dieses Themas mit der Melodie des Hymnus „Wie herrlich“ (Beispiel 107).

Die zweistimmigen Konzerte Bortnjanskis ähneln in ihrer Struktur den einstimmigen Konzerten, doch ist ihre figurative und emotionale Struktur monotoner; ein majestätischer, feierlicher Ton herrscht vor, und Momente tiefer, meditativer Lyrik sind seltener. Bortnjanskis Meisterschaft in der Chorkomposition erreicht hier ihren Höhepunkt. Mit Hilfe antiphonaler Expositionstechniken erzielt er eine lebendige, eindrucksvolle Wirkung. Die abwechselnd einsetzenden Chöre verschmelzen dann zu einem mächtigen Klang (z.B. in den extremen Sätzen des Konzerts Nr. 3). Darüber hinaus schafft Bortnjanski verschiedene Kontraste zwischen Stimmgruppen, die aus einzelnen Chören oder auch einzelnen Solostimmen herausgelöst werden. Auf diese Weise erreicht er einen polyphonen Chorklang und einen ständigen Wechsel der Nuancen. In den Tutti-Episoden wird die strenge akkordische Struktur des einen Chores manchmal durch die Figurationen des anderen Chores gefärbt. In den zweistimmigen Konzerten hingegen ist die eigentliche Polyphonie weniger ausgeprägt, und der Komponist greift überhaupt nicht auf die Fugenform zurück.

Trotz des im Allgemeinen festlichen, triumphalen und jubelnden Tons gibt es gelegentlich expressive Momente pathetischer Natur. So z.B. in einer Episode aus dem Konzert Nr. 7, in der der Appell der Stimmen den leidenschaftlichen Bittrufen einen besonders akzentuierten Ausdruck verleiht (Beispiel 108).

Wie bereits erwähnt, gehören auch die „Lobpreiskonzerter“ („Wir loben dich, Gott“) zu den Konzerten mit feierlich-panegyrischem Charakter. Strukturell sind alle „Lobpreiskonzerter“ identisch und bestehen aus drei Sätzen mit schnellen oder mittelschnellen Außenteilen und einem langsamen Mittelteil. Auch das musikalische Material ist identisch und basiert auf denselben standardisierten Intonationsformeln, was den Werken ihren großen künstlerischen Reiz nimmt.

Neben den Konzerten schrieb Bortnjanski auch „gewöhnliche“ Lieder: „Cherubim-Hymnen“, „Würdig ist es“, „Viele Jahre“ usw. Auch in diesen Kompositionen hat er gelegentlich Elemente aus den Konzerten verarbeitet, wenngleich sie im Großen und Ganzen in ihrer Struktur und musikalischen Sprache einfacher sind. Gleichzeitig enthalten sie weniger „säkulare“ Elemente als die Konzerte.

Eine von Bortnjanskis bevorzugten Gattungen ist der „Cherubim-Hymnus“. Während der polyphone Stil durch eine konzertante Aufführung des „Cherubim-Hymnus“ als großes polyphones Werk mit kontrastierendem Nebeneinander der Stimmen gekennzeichnet ist, kehren Bortnjanski und seine Zeitgenossen zu einer einfachen strophischen Form zurück.

Die meisten seiner „Cherubim-Hymnen“ zeichnen sich durch erhabene Schlichtheit, majestätische Ruhe und einen Ton erleuchteter Versöhnlichkeit aus. Zugleich unterscheiden sie sich in Thema und Form. Der erste „Cherubim-Hymnus“, 1782 veröffentlicht, ist von zarten, empfindsamen Intonationen romantischer Art durchdrungen (Beispiel 109).

Eines der Meisterwerke Bortnjanskis ist der „Cherubim-Hymnus“ Nr. 7. Wie die anderen Gesänge dieser Gattung ist er in Strophenform komponiert, aber die allmähliche Steigerung der Intensität und Dichte des Chorklangs erweckt den Eindruck einer fließenden, kontinuierlichen melodischen Entwicklung (Beispiel 110).

Bortnjanski komponierte auch zwei Liturgien für drei und zwei Stimmen (letztere unter dem Titel „Einfaches Lied“). Sie waren vor allem für ländliche und

kleinstädtische Kirchen bestimmt, die nicht über große, qualifizierte Chöre verfügten, die in der Lage gewesen wären, strukturell komplexere Werke aufzuführen. Diese Werke, die für einen bestimmten Zweck geschrieben wurden, nehmen im Schaffen des Komponisten keinen bedeutenden Platz ein. Es ist anzumerken, dass solche vollständigen liturgischen Zyklen, die in den Werken der Meister des polyphonen Stils sehr zahlreich sind, gegen Ende des 18. Jahrhunderts selten werden, um später unter anderen historischen Bedingungen wieder aufzutauchen. Bortnjanski und seine Zeitgenossen zogen es vor, einzelne Gesänge zu komponieren und überließen die Auswahl dem Leiter des Kirchenchores. Dies ermöglichte ihnen eine größere Vielfalt und Freiheit in der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes, beraubte ihn aber gleichzeitig seiner inneren Integrität.

Einen besonderen Platz im Schaffen Bortnjanskis nehmen die Bearbeitungen alter Gesänge ein - des Krjuki-Noten-Gesangs, der Kiewer, der bulgarischen und der griechischen. Wie M. G. Ryzarewa anhand von Zeitungsanzeigen feststellt, wurde diese Arbeit vom Komponisten bereits am Ende seines Lebens, in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, ausgeführt (siehe: 206, 3). Auch Preobraschenski stellt fest, dass „dieses Werk im Zusammenhang mit den modernen Strömungen des gesellschaftlichen und volkstümlichen Lebens, der Entwicklung der russischen Literatur und dem allgemeinen Zustand der Aufklärung entstanden ist“ (176, 87-88). Bortnjanskis Berufung auf das Erbe der altrussischen Gesangskultur stand zweifellos im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse an verschiedenen Aspekten der russischen Vergangenheit zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der Intensivierung der historischen und archäographischen Forschung und der Veröffentlichung von Denkmälern der altrussischen Literatur und Volkskunst.

Das Ziel des Komponisten war nicht so sehr die Rekonstruktion des antiken Gesangs, sondern vielmehr die Annäherung an die Wahrnehmung eines Hörers, der mit modernem melodischen und harmonischen Denken aufgewachsen ist. In diesem Sinne ist schon die Auswahl der Gesänge bezeichnend. Bortnjanski wandte sich, wie in der Literatur wiederholt festgestellt wurde, nicht hauptsächlich dem Krjuki-Gesang zu, sondern den Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesängen, deren Melodien eine deutlich wahrnehmbare tonale Grundlage haben. Wenn er die Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs übernahm, dann in späteren Ausgaben, die sich oft weit vom antiken Vorbild entfernten, und er verwendete sie sehr frei, wobei er nur die Grundtöne beibehielt.

Im Gegensatz zur mehrstimmigen Polyphonie, bei der die Hauptmelodie dem Tenor anvertraut wird, steht sie bei Bortnjanski im Vordergrund und wird in der Regel von der Bratsche in der Terz verdoppelt, was seine Bearbeitungen in die Nähe von Psalmen und Kantaten rückt. Bortnjanski vermeidet jedoch den Reichtum an Figurationen, die die Oberstimmen oder Bässe (ausgezeichnete Bässe) färben, wie es bei einigen Beispielen dieser Gattung der Fall ist. Er hält sich an eine streng akkordische Struktur mit rhythmisch synchroner Bewegung aller Stimmen, von der er nur gelegentlich abweicht.

Der Grad der Unabhängigkeit des Autors in Bortnjanskis Interpretation der authentischen alten Gesänge ist unterschiedlich. Der einzige Fall, in dem die entlehnte Melodie fast vollständig erhalten blieb, ist das Lied „Heute ist die Jungfrau“ im bulgarischen Gesang. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass der ursprüngliche Gesang eindeutig metrisch ist und klar ausgedrückte Tonalitätszeichen enthält (Beispiel 111).

In einer Reihe von Fällen schuf Bortnjanski im Wesentlichen eine eigene Melodie, die nur eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Prototyp aufweist. Dies gilt z.B. für das melancholisch-pathetische Lied „Dein heiliges Gemach“ im Kiewer Choral²⁹ (Beispiel 112).

²⁹ Für verschiedene Varianten dieses Gesangs, siehe M. G. Ryzarewa (206, 5).

Neben den Kirchenchören schrieb Bortnjanski auch mehrere weltliche Kantaten, Hymnen und Lieder. Die Musik seiner Kantaten ist nicht überliefert, aber aus einigen indirekten Daten können wir eine allgemeine Vorstellung von ihrem Charakter gewinnen. Derschawin, der in seinem „Diskurs über die lyrische Poesie“ der Kantate und dem Oratorium ein eigenes Kapitel widmete, schrieb, die Kantate solle „einfach, klar jede fromme, andächtige, feierliche, liebevolle und zärtliche Empfindung darstellen, in der man mehr Reinheit und Leidenschaft als Klugheit und Kunstgriffe sehen kann“³⁰.

³⁰ Dieses Kapitel wurde nicht in die gedruckte Ausgabe des Diskurses aufgenommen. Sein Inhalt ist in der Arbeit von E. E. Jasowizkaja (258, 151-153) umrissen.

Als Vorbild verweist er auf seine eigenen Werke dieser Art mit Musik von Sarti und Bortnjanski. Der Text der Kantate „An den Liebhaber der Künste“, die dem berühmten Kunstmäzen und Direktor der Akademie der Künste A. S. Stroganow gewidmet ist, wurde 1791 unter dem Titel „Neues Jahr, ein Lied an das Haus, das Wissenschaft und Künste liebt“ gedruckt und enthält die Anmerkungen: „Chor“, „Arie“. Im Jahr 1798 wurde es in leicht überarbeiteter Form mit der Angabe „Musik von Bortnjanski“ erneut veröffentlicht.

Von Bortnjanskis Kantate zu den Worten Derschawins „Russische Länder, seid ermutigt“, die anlässlich des Sieges der russischen Truppen an der Donau im August 1805 geschrieben wurde, ist nur die Musik erhalten geblieben.³¹

³¹ Die handschriftliche Partitur wird in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums aufbewahrt.

Von der Form her handelt es sich eher um ein Chorlied mit Solochor als um eine Kantate im eigentlichen Sinne des Wortes.

Das Lied „Sänger im Lager der russischen Soldaten“ nach einem Gedicht von W. A. Schukowski, inspiriert von den Ereignissen des Vaterländischen Krieges 1812, erfreute sich zu seiner Zeit großer Beliebtheit. Es wurde im Geiste der militärischen Tischlieder oder, wie sie manchmal genannt wurden, der Freundschaftslieder geschrieben. Stilistisch lehnt sich Bortnjanski an französische Couplets an, mit einer bewegten, rhythmisch klaren Melodie. Nur die Enden der Vierzeiler werden gesungen, wodurch die achttaktigen Strukturen um einen Takt erweitert werden. Der Refrain des Chores wiederholt die zweite Hälfte des Refrains, klingt aber heller und voller.

Bortnjanskis Kantaten und Lieder wurden anscheinend hauptsächlich in kammermusikalischer Besetzung aufgeführt, aber es gab auch Fälle, in denen sie im Rahmen eines Konzerts erklangen. So wurde 1823 eine seiner Kantaten in einem philharmonischen Konzert mit der italienischen Sängerin Adelina Catalani aufgeführt (siehe: 103, 118).

Zu den außerkirchlichen Chorkompositionen gehören auch die drei Hymnen von Bortnjanski nach geistlichen Texten russischer Dichter: das bereits erwähnte „Wie herrlich“, „Ewiger und Notwendiger“ (Text von J. A. Neledinski-Melezki) und „An den Heiland“ (Text von D. I. Chwostow). Alle wurden in einer einstimmigen Fassung mit Klavierbegleitung gedruckt. Im Gegensatz zur Melodie von „Wie herrlich“, die an die geistlichen Psalmen aus der Zeit Katharinas der Großen erinnert, haben die beiden anderen Hymnen einen Marschrhythmus, der typisch für „Freundschaftslieder“ ist, die in engen Freundeskreisen gesungen werden. Findeisen meint, dass diese Hymnen wie „Wie herrlich“ „von Bortnjanski für die ehrfurchtsvollen Versammlungen der Petersburger Freimaurer komponiert wurden“ (233, 473).

Bortnjanski ist eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der russischen Kunstkultur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Als Freund von Derschawin, Cheraskow, Neledinski-Melezki und Schukowski, Ehrenmitglied der Akademie der Künste und regelmäßiges Mitglied des Lwower Kreises genoss er hohes Ansehen unter den aufgeklärten Persönlichkeiten der Literatur und Kunst. „Orpheus der Newa“ wurde der Komponist in einem ihm gewidmeten Gedicht genannt. Schon zu Lebzeiten Bortnjanskis erfreuten sich seine Werke großer Beliebtheit, obwohl die meisten unveröffentlicht blieben.

Bortnjanski übte durch seine Arbeit und pädagogische Tätigkeit einen großen Einfluss auf die Komponisten der nächsten Generation aus. A. J. Warlamow, der bei ihm in der Kapelle studierte, erinnerte sich, wie er selbst im hohen Alter noch auf wunderbare Weise die Technik des Gesangs demonstrierte: „Und plötzlich nahm ein 70-jähriger alter Mann ein Falsett an, und zwar so zart, mit so viel Seele, dass man vor Staunen stehen blieb“. Zweifellos verdankte Warlamow Bortnjanski viel von seiner Beherrschung der geschmeidigen und flexiblen Kantilene, auch wenn deren intonatorische Ursprünge andere waren.

Die großen Meister der russischen Musik des 19. Jahrhunderts (Glinka, Tschaikowsky) begegneten Bortnjanski manchmal mit Vorurteilen und hielten seine Musik für zu süßlich. Objektiv betrachtet hat sein Werk jedoch bestimmte Merkmale der russischen klassischen Musik nicht nur in allgemeiner historischer und musikalischer Hinsicht, sondern auch in konkreter und stilistischer Hinsicht vorbereitet, wie Assafjew scharfsinnig feststellte (12, 124).

Für die Ukraine hatte er eine besondere Bedeutung. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden Bortnjanskis Werke in der Westukraine berühmt und zum Banner des Kampfes gegen den polnisch-katholischen und unierten Einfluss. Obwohl ihre Aufführung von den kirchlichen Behörden verboten und verfolgt wurde, setzten sich patriotische Musiker weiterhin für sie ein. Einer der ersten professionellen Komponisten der Westukraine, M. Verbitsky, schrieb, dass Bortnjanski für die Ukrainer das war, was Haydn und Mozart für Westeuropa waren. Ein zeitgenössischer ukrainischer Forscher stellt fest, dass der Einfluss Bortnjanskis in den Werken der ersten Generation westukrainischer Komponisten deutlich zu spüren ist (siehe: 48).

Heute ist der größte Teil von Bortnjanskis schöpferischem Erbe fest auf der Konzertbühne etabliert und bildet einen festen Bestandteil des Repertoires vieler Chor- und Kammermusikgruppen.

KAMMERMUSIKALISCHE INSTRUMENTALMUSIK

1.

In der Geschichte der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts ist die Erforschung der kammermusikalischen Instrumentalmusik eine der schwierigsten und bei weitem noch nicht abgeschlossen. In den allgemeinen Werken, die dieser Epoche gewidmet sind, wird im Allgemeinen die relativ bescheidene Stellung der kammermusikalischen Gattungen festgestellt, die in ihrer künstlerischen Bedeutung weit hinter der Oper oder der monumentalen Chormusik der russischen Meister zurücksteht. „Die russische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts blieb hauptsächlich mit dem Alltagsleben verbunden“, schreibt J. W. Keldysch. - Große symphonische Verallgemeinerungen waren ihr fremd, und wenn einige der bedeutendsten russischen Komponisten jener Zeit Elemente wirklich symphonischen Denkens erkennen ließen, dann eher im Bereich der theatralischen als der „reinen“ Instrumentalmusik. Dieses Übergewicht des Theatralischen gegenüber der Sphäre des „in sich geschlossenen Instrumentalismus“ blieb für die russische Musik bis fast zur Mitte des 19. Jahrhunderts charakteristisch“ (118, 381).

Die Leistungen der russischen Komponisten auf der Opernbühne stellen die bescheidene Kammermusik, die in den Kreisen der Musikliebhaber und im häuslichen Leben blühte, weit in den Schatten. Die Funktion des Instrumentalspiels war bis ins 18. Jahrhundert hinein so, dass es nicht immer rein künstlerische Ziele verfolgte, sondern oft einen angewandten, unterstützenden Charakter hatte.

All dies ändert jedoch nichts an der wichtigen Rolle, die die russische Kammermusik im gesamten Wachstumsprozess der russischen Musikkultur spielte. Schließlich war die Beherrschung von Musikinstrumenten gesamteuropäischer Prägung zu jener Zeit der augenfälligste Indikator für die wachsende Professionalität russischer Musiker und ihren Anschluss an die musikalische Welttradition. Nicht umsonst widmeten russische und ausländische Reisende und Memoirenschreiber des 18. Jahrhunderts, beginnend mit der Zeit Peters des Großen, den Musikinstrumenten so viel Aufmerksamkeit! Die Beschaffenheit und der Klang der Instrumente, die Zusammensetzung der Orchester, das Musizieren bei Hofe, bei Versammlungen und zu Hause - das sind die Informationen, die jeder Historiker als erstes aus allen ihm zur Verfügung stehenden Quellen extrahiert, wie z.B. den Memoiren von Bergholz, den „Nachrichten über die Musik in Russland“ von Jakob von Staehlin oder den hochinteressanten Aufzeichnungen von P. A. Bolotow, die bis in die 80er Jahre des 18. Der „dumpfe Klang des Klaviers“, der „süße Gesang“ der Violine und die „magischen Töne“ des Horns zogen die russischen Zuhörer unwiderstehlich an und hinterließen einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck in ihrem Gedächtnis. Von der Zeit Peters des Großen bis zum Ende des Jahrhunderts weitete sich der Einflussbereich der Hausmusik allmählich aus, und die Musik wurde immer fester und tiefer in das Alltagsleben integriert. Dieser Prozess des allmählichen „Aufkeimens“ der Kammermusikkultur in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts trug kostbare Früchte in Form der schönen Ensembles von Bortnjanski, der Violinsonaten von Chandoschkin, der Klavierpolonaisen von Koslowski und einer ganzen Reihe zarter, kunstvoll entwickelter Variationen über russische Volksthemen für Tasteninstrumente.

Die von N. F. Findeisen begonnene Suche nach den Ursprüngen des russischen Instrumentalismus wurde von sowjetischen Musikwissenschaftlern fortgesetzt, die seine besonderen, charakteristischen und rein nationalen Züge herausarbeiteten. Die Arbeiten von A. D. Alexejew, A. N. Drosdow, L. A. Barenboim, W. I. Musalewski, W. A.

Natanson und A. A. Nikolajew auf dem Gebiet der russischen Tastenmusik sowie von L. S. Ginsburg, L. N. Raaben und I. M. Jampolski als Historiker der Streich- und Musikkunst eröffneten ein umfassendes Bild der alltäglichen Musikpraxis im Russland des 18. Jahrhunderts. Dank dieser Studien können wir die Kammermusik dieser Epoche sowohl als eine wichtige Errungenschaft des kulturellen und sozialen Lebens Russlands als auch als ein vielfältiges und komplexes künstlerisches Phänomen neu schätzen.

Es ist nicht verwunderlich, dass die instrumentale Kammermusik im Vergleich zu anderen Gattungen erst später zu ihrem Recht kam. Die Kultur des reinen Instrumentalismus zur Zeit der Entstehung der russischen Kompositionsschule hatte natürlich nicht den festen Boden der ursprünglichen und langen Traditionen, die sich im Bereich der Vokalmusik und insbesondere der Chormusik herausgebildet hatten. Bis vor relativ kurzer Zeit wurden westeuropäische Instrumente von den russischen Zuhörern als eine Art Kuriosität, als "überseeische Merkwürdigkeit" wahrgenommen, und ihr Spiel erregte eher Neugierde als ästhetisches Vergnügen. Die „Orgelvergnügungen“ am Moskauer Zarenhof oder die Instrumentalkapellen in den Häusern der aufgeklärten Bojaren des 17. Jahrhunderts stießen noch auf wenig Resonanz: sie dienten eher äußeren, dekorativen Zwecken als den inneren Bedürfnissen des russischen Kulturlebens.

Zur Zeit Peters des Großen, insbesondere in den letzten Jahren seiner Herrschaft, war die Einstellung zur Instrumentalmusik bereits eine andere. Aber als notwendiges Attribut der neuen Gesellschaftsordnung entfaltete sich die Kammermusik in ihrer künstlerischen Funktion nur in sehr engen Kreisen. Es ist symptomatisch, dass sich die Memoirenschreiber der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, mit Ausnahme des hochgebildeten von Staehlin, kaum für das Repertoire interessieren, das in den Hofkonzerten oder in den Salons des Adels gespielt wurde. Sie erwähnen in einigen Fällen nur die Namen der Interpreten und beschränken sich im Allgemeinen auf die allgemeinsten Bemerkungen über „außerordentliche Konzerte“ oder „außerordentliche italienische Musik“. Nur in von Staehlins „Iswestija“ findet der Leser Informationen über jene Komponisten, deren Musik allmählich Eingang in das russische Konzertleben fand: Corelli, Kaiser, Telemann - in den letzten Jahren der petrinischen Ära, und die Italiener Giovanni Verocai, Luigi Madonna und Domenico Dall'Oglio - in den 30er Jahren.

Ein unüberwindliches Hindernis für jeden Forscher des russischen Instrumentalschaffens ist das Fehlen musikalischer Denkmäler, musikalischer Aufzeichnungen über viele Jahre hinweg. Instrumentalwerke russischer Komponisten wurden bis in die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts nicht gedruckt, wenn man von einzelnen anonymen Proben absieht. Es scheint, dass erst in den 70er Jahren alle erhaltenen handschriftlichen Notensammlungen mit Aufzeichnungen von Klavier-, Violin- und anderen Instrumentalwerken veröffentlicht wurden.

In den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts entdeckte die russische Instrumentalmusik plötzlich mit unerwarteter Intensität ihre Möglichkeiten, ihre reichen inneren Ressourcen. Die Hauptrolle spielten dabei zwei Komponisten, Bortnjanski und Chandoschkin, die den Grundstein für das russische Kammerensemble und die russische Klavier- und Violinmusik legten. Hier beginnt die Geschichte der instrumentalen Kammermusik in Russland, während die gesamte Zeit davor - bis in die 80er Jahre - nur als ihre Vorgeschichte, als Vorstufe ihrer Entstehung auf russischem Boden betrachtet werden kann.

Wenn wir uns der Entstehungsphase der russischen Kammermusik zuwenden, können wir uns ein recht klares Bild vom stetigen Wachstum und der Verbreitung des Instrumentalspiels im russischen Leben machen.

Es ist bekannt, dass ausländische Musiker bereits in der Petrinischen Ära das russische Publikum mit den Werken der großen westeuropäischen Meister bekannt machten. Die Ankunft der Instrumentalkapelle des Herzogs von Holstein, die sich teilweise in Russland niederließ, die Kammerkonzerte im Hause des Geheimrats Bassewitz, die Musik im Hause Menschikow, im Hause des Generalprokurators Jaguschinski oder im Hause Golowins sind bekannte Tatsachen, die in allen grundlegenden Werken über die Geschichte der russischen Musik behandelt werden. Auch die Namen russischer Musikliebhaber, die die Kunst des Clavichords oder der Geige beherrschten, sind dokumentiert: Jaguschinski, Tscherkasski, Golowin und andere Vertreter des Petersburger Adels.

In den 30er - 50er Jahren erweiterte sich der Kreis der Musikliebhaber beträchtlich. Die beiden Schwestern des satirischen Dichters A. D. Kantemir und vor allem Jekaterina Dmitrijewna Kantemir, die mit der Sängerin und Cembalistin Golizina verheiratet war, waren für ihr musikalisches Talent bekannt. Ihr Mann, der Diplomat D. M. Golizyn, war offenbar auch Amateurmusiker: Ihm sind sechs Sonaten für Cembalo und Violine von V. Manfredini gewidmet, der für Cembalo und Violine arbeitete. Manfredini arbeitete in den 60er Jahren am russischen Hof (153, 44). G. N. Teplow, ein ausgezeichnete Cembalist, Sänger und Komponist, dessen Werk bereits weiter oben besprochen wurde, nahm ständig an den Hofkonzerten teil. Auch seine Kinder, A. G. Teplow und seine drei Töchter, Sängerinnen und Cembalistinnen, erlangten großen Ruhm in den musikalischen Kreisen St. Petersburgs ¹.

¹ Lewizkis Porträt (leider nicht erhalten, nur in Reproduktionen bekannt) zeigt den jungen Alexej Teplow mit seinem Lieblingsinstrument, der Violine.

Neben diesen hochrangigen Amateuren des hauptstädtischen Musiklebens bildeten sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich neue Kader russischer Berufsmusiker aus dem demokratischen Milieu heraus. Die Zuhörer bewunderten das Talent des Hoflautenspielers Timofej Belogradski, das Cembalospiele und den Gesang seiner Tochter Jelisaweta Belogradska. In den 60er Jahren begann W. F. Trutowski seine musikalische Tätigkeit als Hofguslspieler. Die Entwicklung der musikalischen Ausbildung, der Ausbau der Hofkapelle und die Gründung einer Gesangsschule in Gluchow im Jahre 1738 erhöhten das Niveau der musikalischen Darbietungen beträchtlich. Aus den Militär- und Regimentsmusikern, den jungen Sängern und den Schülern der Gluchower Schule gingen fähige Instrumentalisten hervor, die in die Hofkapelle eintraten.

All diese Fakten beantworten jedoch nicht die zentrale Frage nach den spezifischen schöpferischen Fähigkeiten der russischen Musiker in der ersten Hälfte des 18. Welches waren die Gattungen der von ihnen gespielten Werke und ihres Repertoires? Welcher Art waren die Experimente der ersten Komponisten auf dem Gebiet der instrumentalen Kammermusik? Auf der Grundlage der wenigen überlieferten Daten können wir diese Fragen nur vorläufig beantworten.

Es ist bekannt, dass die Aufführungskultur in Russland zweifellos zunahm, aber das allgemeine Niveau der instrumentalen Kreativität zu dieser Zeit nicht hoch war. Es dominierten die einfachsten und zugänglichsten Gattungen - lyrische Lieder mit Begleitung oder Instrumentalstücke im Tanzstil. Auf der Suche nach den Ursprüngen der russischen Kammermusik wenden wir uns zunächst den wenigen erhaltenen

Denkmälern der Hausmusik zu, die dieses populäre und gemeinsame Repertoire widerspiegeln.

Die erste bekannte handschriftliche Sammlung von Instrumentalstücken stammt aus der petrinischen Zeit. Sie wurde 1937 von dem sowjetischen Musikwissenschaftler A. N. Drosdow in der Stadt Dmitrow im Moskauer Gebiet entdeckt. Dem Forscher zufolge handelte es sich um „ein kleinformatiges Album, das eine Reihe von Klavierstücken sowie eine große Anzahl von Violinstimmen enthält, offenbar für ein kleines Streicherensemble“ (88, 44). Das erste Blatt trägt den Vermerk „Fürst Dolgoruki 1724“. Damit ist diese Sammlung, die einem Vertreter der aristokratischen Familie Dolgoruki² gehörte, ein wertvolles Zeugnis für das erwachende Musik- und Konzertleben in St. Petersburg in den letzten Jahren der Herrschaft Peters.

² Nach der Annahme von W. A. Natanson handelte es sich dabei um Fürst W. L. Dolgoruki, einen Staatsmann der petrinischen Zeit, der in Paris ausgebildet wurde (siehe: 153, 51).

Die einfachen, aber eleganten Klavierstücke - Sicilienne, Menuette und Rondos - in Dolgorukis Album zeugen von der gründlichen musikalischen Ausbildung und dem feinen Geschmack ihres Interpreten. Zwei Stücke aus dieser Sammlung werden in der Arbeit von W. A. Natanson zitiert, der überzeugend nachweist, dass sie zum französischen Klavierstil gehören (153, 51). Aufschlussreich sind auch die französischen Titel der Stücke – „La sicilienne“, „L'Harmonieux Rondeau“ (wenn auch mit Rechtschreibfehlern).

Leider stammen die beiden oben angeführten Beispiele nicht aus dem Original, sondern aus einer Kopie, die im Manuskript des 1950 verstorbenen A. N. Drosdow enthalten ist. Das Original von Dolgoruki ist bis heute nicht gefunden worden. Das seltenste, ja das einzige Denkmal der weltlichen Hausmusik der petrinischen Zeit ist verschwunden. Daher können wir weder die Zusammensetzung der Sammlung, noch den Namen ihres Besitzers, noch die Echtheit der Datierung (es ist möglich, dass das Datum „1724“ von jemandem später hinzugefügt wurde) genau bestimmen. Sicher ist die gattungsspezifische Zusammensetzung der Sammlung, die hauptsächlich aus Stücken mit tänzerischem Charakter - Menuetten und Sicilianas - besteht.

Es sei daran erinnert, dass die Verbindung mit Tanzgattungen auch ein typisches Merkmal der frühen Vokallyrik war. Das Vorherrschen von „Menuett-Arien“ oder empfindsamen Pastoralen im Rhythmus französischer Tänze ist sowohl für die Vokal- als auch für die Instrumentalmusik der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Dies kann durch Teplows Sammlung „Zwischen Arbeit und Müßiggang“ bestätigt werden. Zweifellos hat Teplow, ein bekannter Cembalist und Sänger, seine Lieder selbst vorgetragen und sich dabei auf dem Cembalo begleitet. Die von ihm komponierten Sicilianas und Menuette charakterisieren nicht nur den Gesangsstil der Zeit, sondern auch in hohem Maße das Niveau des Klavierspiels in Russland. Die Lieder konnten entweder mit voller dreistimmiger Wiedergabe oder mit einer entsprechenden Transkription der Unterstimme als digitalisierter Bass aufgeführt werden, was der Tradition der Zeit entsprach.

Daraus ergibt sich ein weiterer wichtiger Aspekt dieses Problems: die untrennbare Verbindung zwischen vokalen und instrumentalen Gattungen und, als Folge davon, die unzureichende Differenzierung der instrumentalen Struktur.

In der frühen Phase der Entwicklung instrumentaler Formen konnte die russische Musik natürlich noch keine spezifischen Strukturtypen entwickeln, wie sie für die Klavier- oder Streichinstrumententechnik charakteristisch sind. Die Musikliebhaber mussten sich mit einfachen Bearbeitungen von Volksliedern, „russischen“ Liedromanzen oder Volkstänzen begnügen. Solche Bearbeitungen wurden bereits in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eifrig in verschiedenen Zeitschriften gedruckt und in Hausalben kopiert, da sie auf jedem Instrument - Cembalo oder Tischgusli, Flöte oder Violine - gesungen oder gespielt werden konnten. Ein typisches Beispiel aus der Manuskriptsammlung der GIM ist eine Klavierbearbeitung des Volksliedes „Im Tal jenseits des Flusses“ (eine Variante von Sumarokows berühmter Pastorale „Irgendwo in einem kleinen Wäldchen“; Beispiel 113).

Ähnliche Beispiele finden sich auch in Publikationen, Zeitschriften und Musikalben des 18. Jahrhunderts. Die Bearbeitungen von Volksliedern werden hier in der Regel in einer einfachen zweistimmigen, manchmal auch dreistimmigen „Cantus“-Bearbeitung präsentiert. Die Melodie des Liedes wird mit unkomplizierten, neutralen Figurationen angereichert, die für jedes Instrument gleichermaßen geeignet sind. Es sei darauf hingewiesen, dass diese Universalität der Struktur von den Verlegern nachdrücklich betont wurde, um für ihre Produkte zu werben und sie im russischen Alltagsleben bekannt zu machen. Es genügt, die typischen Titel einiger Notenausgaben der 70er- bis 90er-Jahre zu zitieren: „Ein kurioses musikalisches Ding, bestehend aus einem Menuett, das auf dem Cembalo (so!—O. L.), der Violine und dem Bass auf verschiedene Weise gespielt werden kann, von Herrn Schobert komponiert“ (Moskau, 1773, veröffentlicht von Ch. L. Wever — eine der ersten russischen Veröffentlichungen instrumentaler Musik im 18. Jahrhundert); „Musikalische Unterhaltungen, monatlich herausgegeben, enthaltend Oden, russische Lieder, sowohl geistliche als auch weltliche, Arien, Duette, Polonaisen, Menuette, Englische Tänze, Kontratänze, französische Tänze, Cotillons, Ballette und andere bedeutende Stücke für Klavier, Violine, Klarinette und andere Instrumente“ (Moskau, 1774—1775, herausgegeben von Ch. L. Wever).

Die Universalität der instrumentalen Struktur wird durch den gleichen „universellen“ Charakter des Repertoires vollständig erreicht. Sowohl in den handschriftlichen als auch in den gedruckten Sammlungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden wir die gleichen Volkslieder, „Oden und Lieder Russlands“, Menuette und „Kontratänze“ in Hülle und Fülle wie in den oben erwähnten Musikzeitschriften. Mehr noch, gerade die Manuskriptsammlungen dieser Epoche bieten in weit größerem Maße als die Notenausgaben eine Grundlage für die Beurteilung des Geschmacks und der Bedürfnisse der mittleren Schichten der russischen Gesellschaft - einfacher Musikliebhaber, die nicht in der Lage waren, italienische Opern und Konzerte von Gastvirtuosen zu besuchen.

Forscher, die sich mit der russischen Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befassen, haben wiederholt auf ein bemerkenswertes Denkmal dieser Epoche hingewiesen - die Sammlung von Klaviermanuskripten im Heimatmuseum von Jaroslawl. Diese Sammlung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von S. W. Smolenski entdeckt wurde, hat nicht zufällig in der Literatur große Beachtung gefunden (vgl. 219; 232; 118; 152; 153). Im Hinblick auf die Gattungszusammensetzung und die Vollständigkeit der Wiedergabe des alltäglichen Repertoires bleibt sie das interessanteste und wertvollste aller handschriftlichen Musikalben, die der Tastenmusik gewidmet sind.

Der allgemeine Titel der Sammlung – „Eine Sammlung verschiedener Lieder und Stücke (für Clavichord) aus der Elisabethanischen und Katharinenzzeit“ - wurde zweifellos später von den Besitzern des Manuskripts zugewiesen. Aber die

Authentizität der Aufnahmen selbst und ihre Zugehörigkeit zum 18. Jahrhundert lassen keinen Zweifel aufkommen. Alle auf diesem Album enthaltenen Werke sind unkomplizierte Bearbeitungen für das Klavier, die einer Vielzahl von Quellen entstammen: Volks-, Chor-, Symphonie-, Opern-, Tanz-, Militär-, Jagd- und Kammermusik. Die russische poetische Tradition (Lieder zu Sumarokows Worten), die Tradition der Kantate und das Tanzrepertoire. Und was besonders wichtig ist, die Gattungen der russischen Volksmusik - Volkslied und Tanz - stehen im Vordergrund.

Unter den erhaltenen Musiksammlungen des 18. Jahrhunderts gibt es in der Tat keine einzige, in der nicht in der einen oder anderen Form ein russisches Lied enthalten wäre und in der nicht irgendein unbekannter Musiker versucht hätte, sein Talent und seine Kenntnisse unter Beweis zu stellen. Trotz der Einfachheit und manchmal sogar Primitivität der Struktur kann diese Beharrlichkeit in der Beherrschung des Volksliedmaterials die Aufmerksamkeit des Historikers nicht verfehlen. Die russischen Amateure, die ihre Ausbildung in der Instrumentalmusik buchstäblich von Grund auf begannen, beherrschten das Volkslied, machten vor der Komplexität seiner Entwicklung nicht halt und passten es mit mehr oder weniger Geschick den traditionellen Normen des gesamteuropäischen klassischen Stils an, „so gut sie konnten“. Die Unterrichtsmethode auf der Grundlage von Volksliedern war so typisch für die damalige Zeit, dass kaum ein Notenalbum ohne diese einfachen Lehrstücke auf der Grundlage des Themas der „Kamarinskaja“ oder des verwandten Volksliedes „In der Schlucht“ auskam³.

³ Ein kurioses Beispiel für ein solches Lehrstück stammt von W. A. Natanson und A. A. Nikolajew (203). Die Melodie von „Kamarinskaja“ ist hier zweistimmig, in C-Dur, mit der primitivsten Harmonisierung dargeboten. Über der oberen Notenlinie stehen die Buchstabenbezeichnungen der Noten: g, e, f, d, e, c, usw.

Anhand dieser bekannten Beispiele wurden die einfachsten Variationsformen, Verzierungs- und Zier-Techniken und die Grundlagen der Harmonisierung erlernt. Als notwendiger Bestandteil des häuslichen Repertoires bildete das Volkslied somit die wichtigste Grundlage für die Herausbildung des nationalen Instrumentalstils.

Verschiedene Gattungen der Volksmusik in Klavierbearbeitungen sind in der Jaroslawler Sammlung reichlich vertreten. Dazu gehören Variationen über Themen beliebter Volkslieder wie „Ach, warum bist du, Täubchen“ und „In der Schlucht“, Volkstänze mit Variationen wie „Der Stier“ und „Die Taube“.

Es ist kein Zufall, dass W. A. Natanson in seiner ausführlichen Analyse der „Jaroslawler Sammlung“ den Schwerpunkt auf das Lied „In der Schlucht“⁴ legt, das im häuslichen Repertoire jener Zeit fast den ersten Platz einnimmt.

⁴ In vielen Sammlungen ist dieses Lied auch unter einem anderen Namen bekannt – „Weißgesicht, Rundgesicht“, wie es in der ersten Strophe heißt („Weißgesicht, Rundgesicht, eine schöne junge Frau stand in der Schlucht, brach eine Kalina (Schneeball-Strauch) ab“).

Es ist ein ständiger „Pflichttitel“ in allen Musikalben und Musikzeitschriften, ein dankbares Thema für Klaviervariationen, Chorarrangements und Orchesterstücke. Wir finden es sowohl in der Oper „Fedul und seine Kinder“ - in einer großartigen Bearbeitung von Paschkewitsch - als auch in der Orchestereinlage der prächtigen Hofaufführung „Der Regierungsantritt Olegs“ - in einer kuriosen Interpretation des

italienischen Komponisten C. Canobbio - und in vergilbten, kaum erhaltenen Noten für Hornorchester. Die Intonation dieses Liedes bot reichlich Gelegenheit, es in instrumentalen Gattungen zu variieren. In der „Jaroslawler Sammlung“ wird das Lied „In der Schlucht“ von 22 Variationen begleitet! Unter den Variationen dieser Sammlung ist dies der größte und umfangreichste Zyklus.

Der andere Variationszyklus über das Thema eines bekannten Stadtliedes, „Ach, was bist du, Täubchen“ (im Original „Was bist du, Täubchen“), ist in seinem Umfang wesentlich bescheidener. Es ist nicht zu übersehen, dass beide von dem unbekanntem Komponisten ausgewählten Lieder die Klarheit der metrischen Organisation und die Nähe zum Tanzrhythmus bewahren, die für die Alltagsmusik jener Zeit typisch sind. Während das erste direkt mit der Melodie von „Kamarinskaja“ verbunden ist, weist das zweite eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Tanzlied „Im Garten, im Gemüsegarten“ auf. Diese Konvergenz eines gefühlvollen, lyrischen Liedes mit dem motorischen Rhythmus des Volkstanzes ist ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal der entstehenden städtischen Folkloretradition mit ihrer charakteristischen Typisierung der einfachsten instrumentalen Formeln und stereotypen Methoden der instrumentalen Entwicklung.

Nicht weniger interessant sind die in der Jaroslawler Sammlung enthaltenen Volkstänze „Kamarinskaja“, „Die Taube“ und „Der Stier“. In kompositorischer Hinsicht erscheinen sie sogar ursprünglicher und origineller als die eher standardmäßigen Variationsarrangements von Volksliedern. Sowohl „Die Taube“ als auch „Der Stier“ zeigen deutlich eine rein folkloristische Methode der Variation kurzer melodischer Zellen. Ihre Struktur ist alles andere als streng orthogonal. In „Die Taube“, die (offenbar irrtümlich) in lydischer Harmonik aufgenommen wurde, wird die traditionelle paarweise periodische Struktur des achttaktigen Metrums (a+a+b+b) durch die Hinzufügung von zwei weiteren Taktpaaren (b₁+b₁) kompliziert, die eine Variation der „zweiten Strophe“ bilden (Beispiel 114).

Noch origineller in seiner Struktur ist der Tanz „Der Stier“, den Derschawin in seinem Gedicht „Russische Mädchen“ besingt:

Bist du reif, Sänger von Tinski!
Wie ein Stier auf der Wiese im Frühling
Tanzen russische Mädchen
Nach der Pfeife eines Hirten?

Diese launige Tanzmelodie ist ein deutliches Beispiel für eine typisch folkloristische Variation von drei Takten (Beispiel 115).

Die Volkstänze haben selbst in einer sehr unvollkommenen, laienhaften Aufnahme von unerfahrener Hand nicht jene weiche, entspannte slawische Anmut verloren, von der Derschawin in seinem Gedicht so bildhaft spricht.

Ein lebendiges Zeugnis der nationalen Traditionen der russischen Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ist die „Jaroslawler Sammlung“ von Klavierbearbeitungen alter Gesänge. Darunter ragt der berühmte Psalm auf Worte von Theophan Prokopowitsch „Wer fest auf Gott vertraut“ heraus, der mit zwei Variationen aufgenommen und im Charakter eines Menuetts ausgearbeitet wurde. Diese „Übertragung“ einer rein vokalen und zugleich spirituell erbaulichen Gattung auf den Boden der weltlichen Instrumentalmusik ist eines der wichtigsten Zeichen für die Entwicklung der

russischen Musikkultur. Die Beherrschung des Klavierstils erfolgte nicht nur auf der Grundlage des Volksliedes, sondern auch auf dem soliden Fundament der traditionellen Kantatenlyrik. Diese Tatsache bestätigt indirekt die Hypothese der sowjetischen Forscher, dass Kantaten in der häuslichen Praxis des 18. Jahrhunderts mit Instrumentalbegleitung aufgeführt werden konnten, begleitet von Cembalo oder Tischguslis.

Lied-Romanzen, die manchmal einfach aus der beliebten „Sammlung der besten russischen Lieder“ von F. Meyer transkribiert wurden, dienten auch als praktisches Material für die Schaffung von Klavierstücken. Die „Jaroslawler Sammlung“ enthält drei solcher Beispiele, und alle Lieder werden von nur einer Variation des Themas begleitet, in der Art einer alten französischen Suite (Doubles).

Eine besondere Abteilung besteht aus reinen Instrumentalstücken, die offensichtlich für kleine Orchesterbesetzungen gedacht waren, aber auch in Transkriptionen für Tasteninstrumente aufgenommen wurden. Es handelt sich um kleine einsätzig Stücke in Sonatenform, die als „Sinfonien“ bezeichnet werden, und um mehrere einzelne, in sich geschlossene Nummern, die einfach mit Tempobezeichnungen versehen sind: Andante, Adagio, Allegro. Wie wir wissen, bedeutete der Begriff „Sinfonie“ damals nicht immer einen sinfonischen Zyklus. Instrumentalwerke, die für eine Vielzahl von Besetzungen bestimmt waren, konnten als solche bezeichnet werden. Die Sinfonie in C-Dur aus der „Jaroslawler Sammlung“ ist von keinerlei künstlerischem Interesse. Alles an diesem Werk - die primitive Harmonisierung, der unpersönliche Phantomcharakter der Musik, das Fehlen einer thematischen Entwicklung - spricht für seine Zweckbestimmung. Solche „Sinfonien“ wurden meist an Festtagen aufgeführt, anlässlich eines Empfangs, eines Galadiners oder eines Spaziergangs im Park. Nicht umsonst findet sich in derselben Sammlung unter dem Titel „Tafelwerk“ ein Fragment der Ouvertüre zu Arajass Oper „Kephalus und Prokris“! Der Komponist hat den dritten Teil dieser italienischen Ouvertüre (Allegro in energischem Tanzrhythmus mit deutlichem russischen Einschlag) einfach in eine andere Tonart gesetzt und damit die Struktur wesentlich vereinfacht.

Die Gesellschaftstänze bilden in allen Manuskriptsammlungen dieser Epoche eine besondere Gruppe. Unter ihnen dominieren Menuett und Polonaise; schnelle Tänze in zweistimmiger Form - Kontratanz, Anglaise und Ecossaise - sind keine Seltenheit. Im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts begann das Menuett allmählich dem Walzer Platz zu machen, dem zukünftigen „König der Tänze“ des 19. Jahrhunderts. In den 90er Jahren hatte dieser Tanz jedoch noch nicht seine endgültige klassische Form angenommen. J. W. Keldysch definiert den frühen Walzer anhand von Beispielen russischer und westeuropäischer, vor allem deutsch-österreichischer Alltagsmusik zu Recht als einen Tanz, der „dem volkstümlichen Ländler mit seinem fröhlichen, heiteren „Dreher“ oder „Springtanz“ nahe steht“ (118, 385).

Die Sammlung des Heimatmuseums in Jaroslawl kann trotz des umfangreichen Repertoires natürlich nicht als ein außergewöhnliches und einzigartiges Phänomen betrachtet werden. Ähnliche Denkmäler wurden von sowjetischen Musikwissenschaftlern in verschiedenen öffentlichen und privaten Archiven unseres Landes entdeckt. N. F. Findeisen, der in seinem Werk zwei ihm gehörende Manuskriptsammlungen ausführlich beschrieben hat, stellt zu Recht fest, dass solche „universellen“ Notenalben meist von Hauslehrern zusammengestellt wurden, und zwar zu dem rein praktischen Zweck, Musikanfängern das Klavierspiel oder das Spielen eines anderen Instruments beizubringen. Bei Hauskonzerten musste der junge Musikliebhaber sein Können an Beispielen der bekanntesten und beliebtesten

Lieder unter Beweis stellen, bei Tastenvariationen durch Fingerfertigkeit und Reinheit der Passagen glänzen oder bei Tänzen ein abwesendes Orchester ersetzen. In diesem Sinne ist die kulturelle und pädagogische Funktion solcher Hausmusiksammlungen unbestritten.

Eine weitere Besonderheit dieser reichen Literatur war die Stabilität der künstlerischen Tradition - die berühmte Konstanz des Repertoires. Es wurden nicht nur Volkslieder vervielfältigt (die unvergänglichen „In der Schlucht“, „Kamarinskaja“, „Ach, was bist du, meine Liebe“), sondern auch lyrische Liedromenzen („Warum nur, um zu trauern“), „Sinfonien“ und sogar einzelne Tänze - Menuette, Polonaisen, Kontratänze. Die Noten der Lieblingswerke wurden von Hand zu Hand, von Generation zu Generation weitergegeben. Als eine Art „Hauszyklopädie“ wurden die handgeschriebenen Notenalben in manchen Familien fünfzig Jahre und länger aufbewahrt und mit neuem Repertoire ergänzt. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Seltene und teure Notenausgaben waren damals nur wenigen zugänglich.

Ein interessantes Beispiel für ein solches „Familienalbum“ wurde kürzlich in einer der Privatsammlungen des Autors dieses Aufsatzes entdeckt.

Die gefundene Manuskriptsammlung enthält eine Reihe von Stücken für Gitarre und Klavier. Äußerlich handelt es sich um ein Notizbuch im Querformat (21x32) in einem Pappereinband mit Lederrücken. Der obere Rand des Einbands und die ersten Blätter des Manuskripts sind nicht erhalten. Das erste Blatt trägt die Bezeichnung „Nr. 12“, es befanden sich also noch mindestens 10 weitere Blätter in dem Album. Die Noten sind in der sauberen Handschrift eines gebildeten Musikers mit Tinte auf bläulichem, dickem Papier geschrieben; die Notenlinien sind mit verblasster Tinte von Hand geschrieben. Das Album enthält 55 erhaltene Notenblätter, von denen einige nicht ausgefüllt sind.

Am interessantesten ist der erste Teil der Sammlung, der vermutlich aus den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts. Er enthält Stücke für Gitarre - Volkslieder mit Variationen, populäre „russische Lieder“ und Arien. Das Album beginnt mit Variationen über das Thema des Volksliedes „Gockel auf der Schürze“, dem offensichtlich Stücke der gleichen Gattung vorausgingen. Dieses volkstümliche Thema wurde in den Variationszyklen von I. J. Chandoschkin immer wieder aufgegriffen. Die vorliegende Variante unterscheidet sich jedoch wesentlich von den Bearbeitungen des berühmten Geigers. Ein unbekannter Komponist hat es als einfaches Tanzthema in c-Moll mit drei Variationen aufgenommen (dasselbe Thema wurde von Chandoschkin in Dur mit einer farbenreichen Melodie entwickelt). Charakteristisch ist das Prinzip der allmählichen rhythmischen Verkomplizierung, das für die Instrumentalvariationen des 18. Jahrhunderts typisch ist: Das Thema wird figurativ entwickelt, zunächst in einer gleichmäßigen Bewegung von Sechzehnteln, dann von Dreißigsteln und schließlich in einem triolischen Rhythmus.

Es handelt sich um Gitarrenbearbeitungen von Liedromenzen: „Ich sehe nirgends einen Freund“, „Wer könnte so leidenschaftlich lieben“, „Orte, die von dir geschmückt sind“, „Hör auf, Quelle der Tränen, hör auf, ständig zu fließen“. Alle diese „russischen Lieder“ wurden in den 90er Jahren in Notenausgaben veröffentlicht (vor allem bei Gerstenberg und Dietmar), stammen aber ursprünglich aus einer früheren Epoche - aus der Zeit von Tschulkows Liederbuch und Meyers Sammlung. Es ist anzumerken, dass einige Lieder des Manuskriptalbums („Ich sehe nirgends einen Freund“, „Hör auf, Quelle der Tränen“ nach dem Text von Nikolew) nicht mit ihren veröffentlichten Versionen übereinstimmen. Lediglich die Romanze von O. A. Koslowski auf den Text

von Sumarokow – „Orte, die von dir geschmückt sind“ - wurde von F-Dur in das für die Gitarre leichter zu spielende G-Dur transponiert.

Interessant sind auch zwei Operntranskriptionen: eine populäre Arie aus Paisiellos Oper „Die Müllerin“ (mit dem russischen Text „Warum nur, um zu trauern“) und die Arie des Papageno aus der „Zauberflöte“. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts war Mozarts Name in Russland bereits weithin bekannt. Besonders erfolgreich war die „Zauberflöte“, die erstmals 1794 in einer Ausgabe von Gerstenberg und Dietmar als gekürzte Klavierfassung erschien. Die in der Manuskriptsammlung enthaltene Arie des Papageno aus dem ersten Akt („Ich bin ein bekannter Vogelfänger“) stellt eine vereinfachte Gitarrenfassung dieser Nummer aus Mozarts Oper dar, in der jedoch weder dynamische Nuancen noch orchestrale Ritournelle - Piccoloflötenpassagen - fehlen. Der unbekannte Zusammensteller der Sammlung scheint mit Gerstenbergs Notenausgaben vertraut gewesen zu sein und hat sich weitgehend an der von ihm herausgegebenen Gitarrenzeitschrift orientiert. Seine musikalische Gelehrsamkeit zeigt sich auch in den Variationen über ein Thema aus einer Sonate von I. Pleyel, einem in Russland weit verbreiteten Komponisten, die derselbe Gerstenberg regelmäßig herausgab. Alle Tänze der Gitarrensammlung sind anmutig und charakteristisch, unter denen der lebhafte und anmutige Walzer und die Polonaise in G-Dur, die stilistisch an die Polonaisen von Koslowski erinnert (Beispiel 116a, b), hervorstechen.

Im Allgemeinen zeugen alle Stücke in diesem frühesten Teil der Sammlung, die für die damalige Zeit sehr kompetent und unter Beachtung aller Regeln der musikalischen Orthographie aufgenommen wurden, von der Zugehörigkeit zu einem gebildeten, qualifizierten Musiker.

Einen anderen Eindruck hinterlässt der nächste Teil der Gitarrensammlung, der offensichtlich zu pädagogischen Zwecken zusammengestellt wurde. Gesellschaftstänze und Volkslieder („Im Dorf, im Dorf Pokrowsk“, „Am Fluss, an der Brücke“, „Abends war ich auf dem Posthof“) werden von der schüchternen, unerfahrenen Hand des Schülers in einfachster Gitarrenbearbeitung ohne Variationen, mit Angabe des Fingersatzes und der Gitarrensaite („Echosaite in G“) aufgenommen. Die Arie aus Dawydows Oper „Lesta, die Dnjepr-Meerjungfrau“ ist ein Zeichen für eine neue, spätere Zeit: das 19. Jahrhundert ist angebrochen.

Danach ging die Sammlung in die Hände von Pianisten über. In den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts finden sich in der Sammlung Klavierbearbeitungen von Volksliedern (darunter Lieder nach dem Text des dekabristischen Dichters F. Glinka „Hier braust die flinke Troika“) und einige Volkstänze - Walzer und Ecossaisen. Nachdem der unbekannte Musiker viele leere Seiten übersprungen hatte, blätterte er das Heft um und begann auf den letzten Seiten mit kurzen musiktheoretischen Anmerkungen. In verschiedenen Handschriften enthält das Album Lieblingswerke für Klavier - Walzer von Schubert und Weber, die berühmte Polonaise von Oginski, dann Romanzen von Warlamow, abwechselnd mit Gesellschaftstänzen von Dewitte, Titow und anderen Autoren. Die Sammlung endet mit den Romanzen von Dargomyschski, die bereits in den 50er Jahren populär waren: „Du liebes Mädchen“, „Ich liebe ihn immer noch“. Auf diese Weise entstand über fast ein ganzes Jahrhundert das musikalische Repertoire einer Familie, das das durchschnittliche Niveau des Laienmusizierens jener Zeit charakterisiert.

2.

Schon eine kurze Durchsicht der Handschriftensammlungen des späten 18. Jahrhunderts zeugt von der eindeutigen Vorherrschaft einer Spielart in der Kammermusik jener Zeit - der Klavierkunst. Wie im Westen traten damals die Klavierinstrumente in der alltäglichen Praxis der Amateure in den Vordergrund, während das Spielen von Streich- und Rohrblattinstrumenten eher eine Domäne der Berufsmusiker war.

Cembalo und Clavichord waren bereits im 17. Jahrhundert in höfischen Kreisen bekannt und wurden seit der Zeit Peters des Großen zu einem festen Bestandteil der Laienmusik im aristokratischen Milieu. Mitte des 18. Jahrhunderts verbreiteten sich diese Instrumente weiter. 1747 wurde in St. Petersburg eine Spezialwerkstatt eröffnet und der Handel mit Clavichorden begann. Regelmäßige Verkaufsanzeigen in den St. Petersburger und Moskauer „Wedomosti“ zeugen vom wachsenden Interesse am Clavichordspiel. In den 70er Jahren gab der rührige Verleger Ch. L. Wever mit Hilfe der Moskauer Universitätsdruckerei die erste methodische Anleitung zum Clavichordspiel in russischer Sprache - die „Clavichordschule“ von G. S. Lelein - und gab anschließend die erste russische Musikzeitschrift „Musikalische Vergnügungen“ (1774-1775) heraus, in der Clavichordwerke allerdings nur einen sehr bescheidenen Platz einnahmen. Doch selbst diese ersten zaghaften Versuche waren ein unbestreitbarer Erfolg. Die Klavierliteratur zog zunehmend die Aufmerksamkeit der russischen Musiker auf sich, und bereits im nächsten Jahrzehnt der 80er Jahre wurde eine ganze Reihe von Klavierwerken veröffentlicht. Die ersten wertvollen Beispiele für russische Tastenmusik erschienen.

Mit dem Aufschwung der Aufklärung und der Demokratisierung des gesellschaftlichen Lebens in Russland löste sich die Kunst des Klavierspiels allmählich vom Einfluss des höfischen Milieus. Bemerkenswert ist, dass in dieser Zeit das Interesse an einem neuen Instrument, dem Klavier, erwachte. Ab den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts begann das Pianoforte seine Vorgänger entscheidend zu verdrängen, und gegen Ende des Jahrhunderts war das Cembalo bereits eine relativ seltene Erscheinung. Die ersten Klaviere, die in St. Petersburg entworfen und in den Palästen von Pawlowsk und Gatschina aufbewahrt wurden, waren zwar luxuriös gearbeitet, aber aus moderner Sicht noch sehr unvollkommen, mit einem Tonumfang von 5-6 Oktaven und ohne Klangkraft und breite Klangfarbenmöglichkeiten. Auf solchen Instrumenten, die von Kalix und Gabran gebaut wurden, spielte Bortnjanski seine bemerkenswerten Klaviersonaten.

In den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts nahm die Nachfrage nach dem Klavier in Russland wie auch in den westeuropäischen Ländern stetig zu. Der singende Klang dieses Instruments entsprach eindeutig den künstlerischen Tendenzen, die sich in dieser Zeit in der Klaviermusik manifestierten. So überwand die russische Kammer- und Instrumentalmusik in ihrer Entwicklung das lange Stadium der Cembalokunst und erschien im Wesentlichen bereits in der frühen Klavier epoche, obwohl die Komponisten jener Zeit noch für beide Arten von Instrumenten – „für Cembalo oder Klavier“ - schrieben.

Als Geburtsstunde der Klaviermusik in Russland wird gewöhnlich das Jahr 1780 angesehen, als die ersten Klavierwerke eines russischen Komponisten - zwei Variationszyklen von Trutowski - im Druck erschienen.

Der Titel dieser Werke und der Name ihres Autors sind symptomatisch. Die „Variationen über russische Lieder für Klavizimbel oder Klavier“ wurden vom ersten russischen Volksmusiker komponiert, und die Themen der Variationen stammen aus seiner „Sammlung einfacher russischer Lieder“ (1776-1779). Das Auftauchen von Klaviervariationen, die auf der einheimischen Folklore basieren, ist vielleicht der auffälligste Beweis für die nationalen Ursprünge der russischen Kammermusik. Weder die brillanten Auftritte ausländischer Virtuosen am russischen Hof noch die individuellen kreativen Experimente von Amateuraristokraten wie G. N. Teplow hätten sie zum Leben erwecken können. Es bedurfte innerer Impulse, die dazu führten, dass sich „heimatliche Klänge“ in der Musik widerspiegelten. Und in diesem Sinne spiegelte die russische Klavierkunst die allgemeinen aufklärerischen Bestrebungen der russischen Kultur im letzten Drittel des Jahrhunderts wider.

So ist es beispielsweise kein Zufall, dass die Autoren der ersten Instrumentalwerke auf die eine oder andere Weise mit den Aktivitäten von N. D. Lwow und seinem Umfeld verbunden waren. Iwan Pratsch, Komponist, Pianist und Pädagoge, hinterließ nicht nur zahlreiche Bearbeitungen russischer Volkslieder, sondern auch eine Klaviersonate und Bearbeitungen von Opernpartituren, darunter Paschkewitschs „Fewej“, für Klavier. Auch Iwan Chandoschkin, der bedeutendste Vertreter der russischen Violinkunst, dessen Variationen für Violine und Viola 1783 nach Trutowskis Variationen veröffentlicht wurden, war zweifellos mit dem Lwower Kreis verbunden. Einige Jahre später erschienen drei Zyklen von Klaviervariationen von W. S. Karaulow, einem Musiker, der dem gleichen Milieu der Aufklärer und Propagandisten der Volkskunst nahestand.

Trutowskis Variationen basieren auf zwei Volksliedern, mit denen er seine berühmte „Sammlung einfacher russischer Lieder“ eröffnete - dem langen Lied „Beim wohlhabenden guten Burschen“ und dem Tanzlied „Im Wäldchen gedeihen viele Mücken“. Die Darstellung der beiden Themen entspricht völlig den Arrangements des Liederbuchs, und die gemeinsame Tonart G-Dur wurde für beide Lieder beibehalten. Beide Zyklen sind mit 10-12 Variationen recht umfangreich. In beiden Fällen wird das Prinzip der allmählichen Steigerung der Komplexität der Struktur und der Demonstration subtiler Technik - leiterartige Passagen, Melismen, Toccata-Exposition mit abwechselndem Einsatz der linken und rechten Hand - beibehalten.

Aus künstlerischer Sicht haben Trutowskis Variationen jedoch noch kein hohes professionelles Niveau erreicht und sind eindeutig auf den Rahmen der Hausmusik beschränkt. Durch die Verkomplizierung der Struktur des Themas versucht der Komponist nicht, das Genre und die ihm innewohnenden Charakteristika zu enthüllen oder in irgendeiner Weise zu verändern. Besonders naiv erscheint die Entwicklung des Tanzliedes „Im Wäldchen gedeihen Mücken“, in dem in allen Variationen der „flüssige“ zweistimmige und flächige Klang ohne jeden Hinweis auf dynamische Nuancen (es gibt nicht einmal Andeutungen von forte oder piano) unerschütterlich beibehalten wird.

Noch interessanter sind die Variationen über das Thema des langen Liedes. Das breite und freie, asymmetrische Thema (pentatonisch), das durch eine besondere Schattierung der mixolydischen Tonleiter gefärbt ist, legte dem Komponisten sowohl eine melodiosere Art der Darstellung als auch eine üppigere, klangvolle Struktur nahe, mit einem typischen dreistimmigen „Cantus“ und klingenden Gusli-Klängen im oberen Register.

Alle Forscher des russischen Klavierschaffens sind sich einig, dass die nationale Tradition der Gusli-Spielweise einen großen Einfluss auf Trutowski hatte. Als brillanter

Guslspieler konnte er tatsächlich die charakteristischen Techniken des Zupfinstruments in seine Variationen einfließen lassen. Außerdem ähnelte das im 18. Jahrhundert populäre Tischgusli klanglich sehr stark dem „Klavizimbel“ (d. h. Clavicembalo, Cembalo), für das Trutowski diese Werke vorgesehen hatte. Es scheint jedoch, dass er in seinen Variationen dennoch den Versuch unternahm, die Klaviertechnik zu beherrschen, die in ihren Möglichkeiten den relativ einfachen Gusli-Struktur, die uns aus den erhaltenen Noten bekannt sind, weit überlegen ist. Trutowskis Variationen sind Werke eines Übergangsstils, in denen der begabte Guslspieler und Komponist nur die ersten Schritte auf dem Weg zum russischen Pianisten macht.

Viel interessanter sind die 1787 veröffentlichten Variationen von W. S. Karaulow, die von W. I. Musalewski entdeckt und neu herausgegeben wurden (239). Karaulows Name war lange Zeit nur durch eine kurze Erwähnung im Vorwort der zweiten Auflage der Lwow-Pratsch-Sammlung bekannt, wo er zusammen mit den berühmten Musikern der Zeit - Sarti, Martin-y-Soler, Paschkewitsch, Scharnowitsch (Jarnowitsch) und Palschau - genannt wurde. Nach dem Zusatz „Amateur“ zu Karaulows Namen zu urteilen, können wir davon ausgehen, dass er dem Adel angehörte. Seine Nähe zum Lwower Kreis wird nicht nur durch das Vorwort bestätigt. Sie zeigt sich auch in den Themen, die er für die Variationen wählte und die aus der Sammlung Lwow-Pratsch entlehnt sind, sowie in der Art der Ausgabe, in der Karaulows Werke zusammen mit der Klaviersonate von Pratsch gedruckt wurden. Es ist interessant, dass Karaulows Variationen vor dem Erscheinen der Lwow-Pratsch-Sammlung veröffentlicht wurden. Es ist daher möglich, dass der Komponist diese Sammlung nur als Manuskript kannte oder an ihrer Zusammenstellung beteiligt war.

Wie Trutowski wählt auch Karaulow Lieder verschiedener Gattungen als Themen - lange Lieder und Tänze. Das Thema des zweiten Variationszyklus – „Ach! wie übel mir, übel mir“ - ist völlig identisch mit Pratschs Bearbeitung; die beiden anderen („Du, kleines Kind, du Waise“ und „Im Wäldchen gedeihen Mücken“) werden in leicht abgewandelten melodischen Varianten und in veränderter Tonalität präsentiert.

Im Vergleich zu Trutowskis Variationen stellen Karaulows Werke einen großen Fortschritt dar. In seinen Variationszyklen legt er die Kunstform des Liedes und seine charakteristischen Gattungsmerkmale sorgfältig frei. Bezeichnend ist zunächst die Art der Struktur, die in ihren technischen Qualitäten bereits dem Klavier ähnelt. Bei der Analyse von Karaulows f-Moll-Variationen bemerkt A. D. Alexejew zu Recht die Melodiösität und den Gesang der Figurationen, die sich manchmal dem volkstümlichen subvokalen Charakter nähern, und in diesem Zusammenhang den charakteristischen Reichtum des polyphonen Gewebes (4, 20-21).

Hinzu kommt ein weiteres wesentliches Merkmal: eine deutliche Tendenz zur gattungstypischen Variation. Der Komponist verkompliziert das Thema nicht mehr nur mechanisch, sondern versucht, neue gattungsspezifische Nuancen in das Thema einzuführen. Dies ist z.B. in der 7. und 8. Variation des f-Moll-Zyklus der Fall, in denen Karaulow das Thema zunächst mit einem Hauch von empfindsamer Lyrik und Romantik anreichert (dolce Anweisung, weite Kantilene, sanfte Begleitung mit Triolen in der linken Hand), um dann mit leicht „flatternder“ Bewegung, launischem Rhythmus und klirrenden Trillern in hoher Lage ein Bild von anmutiger Scherzhaftigkeit zu entwerfen.

Der Wunsch nach einer lyrischen Melodie lässt den Komponisten auch bei der Entwicklung eines Tanzliedes nicht los. Das Thema der Variationen „Im Wäldchen

gedeihten Mücken“ ist im Poco Andante-Tempo, in der gesanglichen Mittellage des Klaviers gesetzt. Hier verliert es völlig den übermütigen, unbekümmerten Charakter, den Trutowski diesem Lied gegeben hatte. Ohne sich darauf zu beschränken, führt Karaulow in seinen Zyklus eine langsame Variation über das Thema ein, in der gleichnamigen Molltonart, mit einem ausdrucksvollen neapolitanischen Sextakkord und einem dunklen, fast melancholischen Timbre. Diese Art der Variation des Themas lässt bereits, wenn auch nur entfernt, den Typus der romantischen Variation erahnen, in der die Aufgabe der Gattungsumwandlung im Vordergrund stand. In technischer Hinsicht ist Karaulows Stil bereits rein pianistisch, weit entfernt von der Cembalotradition. Er hat ein feines Gespür für den singenden Klang des Klaviers und die Plastizität der Klavierpassagen.

Eine hinreichend entwickelte pianistische Struktur findet sich auch in den Variationen eines anderen Vertreters des frühen russischen Pianismus, des Fürsten Parfeni Nikolajewitsch Jengaltschew (1769-1829). Von diesem begabten Amateurmusiker kennen wir vier Zyklen von Klaviervariationen (einer davon über das Thema von Koslowskis Romanze „Ich möchte ein Vogel sein“) und mehrere Polonaisen, die an Koslowskis Polonaisen erinnern ⁵.

⁵ Die schöpferische Verbindung Jengaltschews zu diesem Komponisten steht außer Zweifel; auch einige biographische Fakten zeugen davon. 1798 widmete Jengaltschew seine Variationen der Großfürstin Jelisaweta Alexejewna, der Gemahlin des späteren Kaisers Alexander I. Auch O. A. Koslowski, der lange Jahre die Kammerkonzerte an ihrem Hof leitete, widmete der gleichen „regierenden Persönlichkeit“ zahlreiche Opern.

Das wertvollste Werk aus Jengaltschews Nachlass sind seine Klaviervariationen in B-Dur über ein Volksliedthema (1798). Wie sein Vorgänger Karaulow verleiht der Komponist dem Lied einen Charakter sanfter Empfindsamkeit, schattiert das Thema ausdrucksvoll mit Chromatik und verwendet sein bevorzugtes neapolitanisches Sextett (Beispiel 117).

Die weitere Entwicklung des Themas ist recht vielfältig. Die vorherrschenden Techniken sind die der feinen Passage und des „Perlenspiels“, die bereits die Manier Fields vorwegnehmen. In der zweiten Variation führt der Komponist einen eigentümlichen Dialog zwischen rechter und linker Hand ein, mit einem Wechsel von scharfen Toccata- und leichten leiterartigen Passagen; in der achten Variation schafft er eine lyrische Episode, die an eine Nocturne erinnert, und beendet den Zyklus mit den „brillanten“ Variationen, mit der charakteristischen altklassischen Technik des Kreuzens und Werfens der Hände. Der raffinierte, etwas salonhafte Stil der Variationen von Fürst Jengaltschew charakterisiert gut den Geschmack der Amateure aus dem aristokratischen Milieu. Zugleich machen seine fließende Beherrschung des Instruments, seine abwechslungsreiche und entwickelte Struktur und sein feiner Sinn für Klangfarbe und Timbre die Variationen zu einem bemerkenswerten Phänomen der Zeit. Der „empfindsame“ Stil von Karaulow und Jengaltschew erinnert deutlich an andere musikalische Phänomene der Karamsin-Periode: die Romanzen von Dubjanski und Koslowski, die Kammerensembles von Bortnjanski und Tietz. Die Werke beider Komponisten stehen an der Schwelle zwischen Klassizismus und Frühromantik. Ihre russische Volksliedtonart löst sich deutlich in eine Atmosphäre „seelenvoller Ergüsse“ auf, und selbst genuin volkstümliche Themen erhalten einen elegisch-romantischen Tonfall.

Zu den besten Beispielen des frühen russischen Pianismus gehören die Variationen über das russische Volkslied „Soll ich ans Flussufer gehen?“, die in I. D. Gerstenbergs „Taschenbuch für Amateure von 1795“ abgedruckt sind. Diese Variationen werden gewöhnlich I. J. Chandoschkin zugeschrieben. Seine anderen Klavierkompositionen sind jedoch unbekannt. Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei diesem Zyklus um eine Bearbeitung ähnlicher Violinvariationen von Chandoschkin durch einen Berufsmusiker handelt, möglicherweise durch denselben Gerstenberg.

Diese geschmackvollen Variationen sind ein Beispiel für einen sehr kompakten und schlanken Zyklus (Thema und fünf Variationen), mit einem konsequenten dynamischen Aufbau und einer geschickten Verwendung von feinen Passagen. In ihrer zweistimmigen Struktur erinnern sie ein wenig an die Variationen von Trutowski, übertreffen diese aber bei weitem durch die natürliche und entspannte Entwicklung des Themas.

Die große Popularität der russischen Variationen über volkstümliche Themen führte zu einer Flut von Werken dieses Genres, die nicht von russischen, sondern von ausländischen Komponisten geschaffen wurden. Unter ihnen befanden sich handwerklich begabte Musiker, die ihre Variationen nur komponierten, um den Geschmack des Publikums zu treffen, aber auch begabte Musiker, die sich der russischen Kultur anschließen und zu ihrer Entwicklung beitragen wollten. Mit dem Aufschwung des Musikverlagswesens wurden gegen Ende des Jahrhunderts Klavierkompositionen ausländischer Meister, darunter auch Bearbeitungen russischer Volkslieder, in großer Zahl gedruckt. In den 90er Jahren wurden (grob gerechnet) zehnmal mehr Notenausgaben veröffentlicht als im Jahrzehnt zuvor (siehe: 49). Unter diesen nimmt die Gattung der Variationen, die sich seit jeher großer Beliebtheit erfreut, fast den ersten Platz ein.

Von großer Bedeutung für die Popularisierung russischer Volkslieder war Gerstenbergs 1795 veröffentlichte Reihe von Klaviervariationen unter dem allgemeinen Titel „Suite des airs russes, varies pour le clavecin ou pianoforte par divers auteurs.“ („Sammlung russischer Volkslieder verschiedener Autoren mit Variationen für Klavier“). Die Reihe wurde mehrere Jahre lang veröffentlicht und wurde bereits im 19. Jahrhundert im Verlag von F. A. Dietmar und J. Pez abgeschlossen. Gerstenberg gelang es, viele ausländische Pianisten, die in Moskau und St. Petersburg tätig waren, für diese Reihe zu gewinnen, darunter Gesler, Palschau, Nerlich, Sebastian Georges, Tepper de Ferguson, Cucci und viele andere.

Die ersten beiden Namen verdienen besondere Beachtung. In den Werken von J. G. W. Palschau und J. W. Häßler kommen die Tendenzen der deutschen Klavierkunst der „Sturm und Drang“-Epoche - jene Merkmale des sentimental, „gefühlten“ Stils, mit denen die Kunst der Komponisten der Berliner Schule und ihres Hauptvertreters C. Ph. E. Bach gewöhnlich in Verbindung gebracht wird - lebhaft zum Ausdruck. Das für diese Schule charakteristische Streben nach offenem Ausdruck, verbunden mit einigen Elementen des barocken Stils und der polyphonen Tradition, ist bei beiden Musikern, insbesondere bei dem begabten Häßler, deutlich spürbar.

Wilhelm Palschau (1741-1815), der in Riga bei Johann G. Müttel, einem Schüler Johann Sebastian Bachs, studiert hatte, ließ sich in den 1770er Jahren in St. Petersburg nieder und erwarb sich alsbald einen Ruf als hervorragender Konzertcembalist und Lehrer. Seine Klaviervariationen über das Thema des städtischen Volksliedes „Wie in unserem weiten Hof“ wurden mehrfach veröffentlicht - im Original und in gekürzter, vereinfachter Form. Der Komponist entwickelt das Volkslied in einer breiten, virtuosen und konzertanten Weise, wobei er das gesamte

Register des Instruments ausschöpft und auch die Technik der imitierenden Polyphonie nicht scheut (5. Variation). Palschus etwas trockene Variationen brachten das Element der virtuosens Weite in diese Gattung, das der russischen Klavierkunst bis dahin gefehlt hatte.

Einen noch größeren Beitrag leistete Johann Wilhelm Häßler (1747-1822). Als hervorragender Pianist, Organist und Pädagoge widmete er mehr als 30 Jahre seiner Tätigkeit der russischen Kultur. Häßler kam 1792 aus Deutschland nach St. Petersburg, wo er als Kapellmeister des Hoftheaters angestellt wurde, wechselte aber bald seinen Wohnsitz und ließ sich dauerhaft in Moskau nieder. Häßlers Konzertauftritte waren von großem Erfolg gekrönt. Die Zeitungen lobten sein Können, die Zeitgenossen sprachen begeistert von ihm. Der Dichter I. I. Dmitrijew, der diesen „ruhmreichen Organisten“ 1795 spielen hörte, schrieb folgende Zeilen:

Oh Häßler! Woher hast du die magische Kunst?
Du gibst einem Sterblichen jedes Gefühl, das du willst!
Oder ein Genie schwebt unsichtbar über dir
Und mit jeder Saite von dir spricht er <...>
Ich schwelge im Meer des Glücks!
Ich bin außer mir! – Halt, Häßler, halt!
Ich verliere die Kraft, ermüde
Und werfe dir meine Leier vor!

In Russland wurde Häßler einer der Verbreiter der Bach-Tradition, die er von seinem Lehrer I. K. Kittel, einem Schüler Johann Sebastian Bachs, übernommen hatte. Als Komponist widmete er sich vor allem dem Klavier. Er schrieb zahlreiche Klaviersonaten und -variationen, Lehrstücke und sechs Klavierkonzerte. Seine Erfahrungen als Organist (Häßler war Kirchenorganist in Erfurt, bevor er nach Russland kam) spiegeln sich in den 360 (!) Präludien wider, die er in allen Tonarten komponierte, sowie in der polyphonen Struktur seiner Sonaten und Variationen. Nachdem er Moskau als Wirkungsstätte gewählt hatte, begann er auch erst hier mit der Veröffentlichung seiner Werke, die er als Opus bezeichnete ⁶.

⁶ Die umfangreiche Sammlung von Häßlers Werken, beginnend mit op. 1, wird in der Abteilung für seltene Ausgaben der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums aufbewahrt.

Zunächst waren es Sonaten und Fantasien, die sich stilistisch an F. E. Bach anlehnten, dann Variationszyklen über russische Volksthemen (op. 9, op. 22 u. a.). Sie alle sind noch stärker als die von Palschau vom Stil des Virtuosenkonzerts geprägt. Der Komponist beginnt seine Variationszyklen oft wie seine Sonaten - mit einem einleitenden Präludium oder einer improvisatorischen Fantasie, als wollte er die freien Einleitungen der romantischen Virtuosenvariationen des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen. In der Struktur zeigt er einen unerschöpflichen Einfallsreichtum: Er schafft Variationen mit Scherzo- oder Toccata-Charakter, polyphone Stücke in Kanon- oder Fugato-Form und gibt dem Thema die Züge einer Siciliana, eines Menuetts, eines Walzers oder einer Polonaise.

Diese Meisterschaft der Gattungsumwandlung und der vielfältigen koloristischen Ausleuchtung des Themas zeigt sich besonders in den Variationen e-Moll aus op. 22 (siehe: 239); ausgehend von einer Version des Liebesliedes „Die blaue Taube klagt“

baut Häßler eine virtuose Konzertfantasie über dieses Thema auf. Charakteristisch sind häufige Tempowechsel, Tonartwechsel (eine große Variation mit Präludiumscharakter) und komplexe polyphone Durchführungen in Fugato-Form. Auffallend ist die Einführung von instrumentalen Rezitativen, die ein wenig an Beethovens Rezitative erinnern. Die letzte, 32. Variation ist als Präludium und Fuge strukturiert und entwickelt sich zu einem kraftvollen Finale, dem eine obligate Violinstimme hinzugefügt wird. Alles hier, von der virtuoson Einleitung bis zum frei entwickelten Finale, nimmt deutlich den Konzertstil des 19. Jahrhunderts vorweg, kommt aber auch in Kontakt mit der komplexen, philosophischen und „tief durchdachten“ Kunst der Berliner Klavierschule. Das Urteil von Juri Keldysch, dass „Häßlers Klavierstil auf halbem Wege zwischen dem Klavierstil von F. E. Bach und dem eleganten virtuoson Pianismus von Henselt und Field steht“ (118, 392), ist gerechtfertigt.

Zugleich zeigen Häßlers Werke, wie auch die vieler anderer ausländischer Persönlichkeiten, die in Russland wirkten, einmal mehr, wie komplex das Problem der Assimilation westeuropäischer Traditionen auf russischem Boden ist. Das Genre der Variationen über russische Volksthemen ist in dieser Hinsicht besonders anschaulich. Häßlers und Palschaws Verarbeitung russischer Themen entbehrt bei aller äußerlichen „Eleganz“ jeglicher Organik. Die schlichten Themen der von ihnen gewählten Stadtlieder – „Wie in unserem weiten Hof“ und „Die blaue Taube klagt“ - bedurften wohl kaum eines so ausgefeilten virtuoson-konzertanten Stils, eines so tief durchdachten Rezitativs und kanonischer Formen. Und in dieser Hinsicht sind Häßlers Werke den einfacheren und natürlicheren Variationen Karaulows, die den Weg zu Glinkas frühen Variationen ebneten, deutlich unterlegen.

Dasselbe Assimilationsproblem stellt sich auch bei der Sonate, der anderen Hauptgattung der Klavierkomposition des späten 18. Jahrhunderts. Es wäre völlig falsch, sie in dieser Hinsicht mechanisch mit den „nationaleren“ Variationsformen zu vergleichen: in beiden Fällen standen die Komponisten vor der Aufgabe, nationales Material zu bewältigen.

Aber in der Gattung der Sonate verlangten sie natürlich nach einer komplexeren und umfassenderen Lösung. Die russische Instrumentalmusik entstand in der Zeit, in der sich der Symphonismus der Wiener Klassik herauskristallisierte. Deren hohe Errungenschaften konnten nicht in kurzer Zeit auf russischen Boden übertragen werden: Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts waren die Werke Haydns und Mozarts in Russland gerade erst bekannt geworden. Der schwierige Prozess der Herausbildung der russischen Musikkultur wurde von der Assimilation früherer Stadien des musikalischen Denkens - der alten Sonaten- und Suitenformen - begleitet. Ein Beispiel dafür ist das Werk Changoschkins, eines herausragenden russischen Meisters, der sich ganz der kammermusikalischen Gattung widmete. Das Konzept des klassischen Sonatenzyklus hatte sich zu dieser Zeit in Russland noch nicht herausgebildet. Sonaten konnten aus einem, zwei oder drei Sätzen bestehen; die Form des Sonaten-Allegros war ebenso unbeständig und entweder der alten Sonatentradition oder der späteren klassischen Tradition untergeordnet. Die Exposition hatte in der Regel Vorrang vor der Durchführung; die Durchführung fehlte entweder ganz oder wurde durch die Einführung einer neuen thematischen Episode kompensiert. Sowohl in den Orchesterouvertüren als auch in den Klaviersonaten russischer Komponisten wurde die motivische Durchführung nur selten verwendet

und durch sequentielle Durchführungen oder verschiedene ladotonische Beleuchtungen der Hauptthemen ersetzt.

Im Vergleich zu den Variationen wurden in Russland im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts weitaus weniger Sonaten komponiert. Die Klaviersonaten von Bortnjanski, von denen nur drei erhalten sind, die Sonate von Pratsch und einige Sonaten ausländischer Komponisten sind die einzigen Beispiele, die uns in diesem Bereich des musikalischen Schaffens zur Verfügung stehen. Neben den Sonaten von Bortnjanski, die weiter unten besprochen werden, sind aus diesem Repertoire nur die Sonaten von Häßler, die in der Tradition von F. E. Bach stehen, und die Sonate von Pratsch, die in derselben Ausgabe wie die Variationen von Karaulow gedruckt wurde, zu nennen.

Pratschs Klaviersonate (1787), die künstlerisch nicht explizit ist, ist nichtsdestotrotz von einigem historischen Interesse als eine Erfahrung der Beherrschung der russischen nationalen Thematik im Rahmen des Sonatenzyklus.

Der Zyklus besteht aus zwei Teilen: einem Sonaten-Allegro und einem lebhaften Rondo im Allegretto-Tempo. Der erste Satz hat einen ähnlichen Charakter wie die Openuvertüren russischer Komponisten jener Zeit. Typisch für die frühe russische Symphonik ist der drängende, energische Hauptteil mit kraftvollen Akkorden, während die weiteren Passagen des Verbindungsteils – „Tiraden“ und „Rauscher“ - direkt an die Orchesterstruktur anknüpfen. Technisch verfügt Pratsch nicht über das pianistische Gespür, das Karaulow oder Jengaltschew schon recht gut beherrschen. Sein Sonatenallegro klingt eher wie eine gut gemachte, gekonnte Transkription eines Orchesterwerkes als wie ein ursprünglich konzipiertes Klavierstück. Nicht umsonst war Pratsch als Autor fast aller damals in Russland erschienenen Opernklavierbearbeitungen bekannt!

Aber man kann die professionelle Beherrschung der Form durch den Komponisten nicht leugnen. Alle Merkmale eines klassischen Sonaten-Allegros sind vorhanden: ein lebhafter Kontrast zwischen Haupt- und Seitenteil, eine recht ausgedehnte, erweiterte Durchführung mit ladotonaler Variation des Hauptthemas und eine flexibel gestaltete Reprise, die mit dem Dirigenten des Seitenteils beginnt. Einzig die Thematik selbst ist zu wenig individuell und steht z.B. hinter der plastischen Thematik der Sonaten von Bortnjanski deutlich zurück.

Viel origineller und ansprechender ist das Schlussrondo. Es ist in der klassischen fünfsätzigen Form aufgebaut und zeigt eine lebendige nationale Identität. Alle Themen sind im Sinne eines fröhlichen, energiegeladenen russischen Tanzliedes im Zweiertakt mit charakteristischen Phrasenwendungen gehalten. Besonders reizvoll ist der Refrain, eine leicht abgewandelte Version eines Volksliedes aus der Sammlung von Lwow-Pratsch („Bei dem stattlichen guten jungen Mann“). Der Komponist verändert den Charakter des langen Liedes auf witzige Weise und verleiht ihm einen humorvollen, scherzartigen Ton. Diese Freiheit im Umgang mit dem Material macht Pratschs Sonate trotz aller Unzulänglichkeiten zu einer interessanten und bemerkenswerten Erscheinung in der russischen Klaviermusik.

Bortnjanskis Klaviersonaten (1784) gelten zu Recht als Höhepunkt in der Entwicklung dieser Gattung und zeichnen sich durch die Integrität und Vollständigkeit des Stils aus, die nur dieser große Meister unter allen russischen Komponisten seiner Zeit besaß.

Bortnjanskis Kompositionen für Tasteninstrumente und Kammermusikensembles sind leider nicht vollständig erhalten. In einem Skizzenbuch, das sich einst im Besitz Findeisens befand und von ihm in seinen „Essays“ (232, 270-271) ausführlich beschrieben wird, sind von der Hand des Komponisten fünf Sonaten für Clavicimbel,

drei für Clavicimbel mit Violine (con violino obligato), mehrere Klavierstücke, ein Konzert für Clavicimbel und zwei Ensembles für dieses Instrument - ein Quartett und ein Quintett - verzeichnet. Von diesen Werken sind drei Klaviersonaten - eine dreistimmige und zwei einstimmige - bis heute erhalten geblieben. Sie alle zeichnen sich durch die für Bortnjanski typische Schlichtheit der Form und eine erstaunliche Eleganz der Struktur aus - äußerst einfach und bescheiden, aber natürlich, angenehm und wahrhaft pianistisch.

Die Sonaten zeigen die seltene melodische Begabung des Komponisten. Er sättigt die gesamte Komposition mit melodischen und plastischen Themen, schafft ausgedehnte, mehrtaktige Expositionen und führt in den Hauptteilen jeder Sonate lebhaft und eindrucksvolle Kontraste ein. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die dreisätzigige Sonate in F-Dur, die nur durch das von Findeisen veröffentlichte Fragment des ersten Satzes bekannt ist. Das reizvolle, mozartisch elegante Hauptthema des Sonaten-Allegros besteht natürlich und schlank nicht nur aus zwei, sondern aus drei komplementären Elementen, die sich in einer Art „struktureller Progression“ (2+4+8 Takte) entfalten (Beispiel 118).

Ein wichtiges Merkmal von Bortnjanskis Kammermusik ist die wahre Einheit des Stils. Klavierforscher sind sich einig, dass dieser in Europa ausgebildete Künstler es verstand, die schlanke Form seiner Sonatenkompositionen mit der Intonation russisch-ukrainischer Lied- und Volkstanzrhythmen zu verbinden. Ein Beispiel dafür ist das fröhliche Thema des Hauptteils der einsätzigen Sonate in F-Dur, in dem die Intonation eines ukrainischen Kosaken zu hören ist (Beispiel 119). In seinen Klaviersonaten entfernte sich Bortnjanski von der raffinierten „Galanterie“ des Cembalostils und sättigte sie mit der einfachen und plastischen Melodik, die für seine Chorgesänge typisch ist. Keiner seiner russischen Zeitgenossen hatte jemals eine so organische und natürliche Verschmelzung der Merkmale des russischen Melos mit den westeuropäischen Traditionen erreicht, und nur Glinka vollendete diesen Prozess der Synthese vollständig.

Bortnjanskis Rolle als Meister des Kammerensembles ist ebenfalls bedeutend. In seinem Schaffen bildete sich ein besonderer Typus des gemischten Streicher- und Bläserensembles mit Klavierbeteiligung heraus, wobei das Tasteninstrument die führende und dominierende Rolle spielte. Dieser Ensembledtyp erwies sich später in der frühen russischen Instrumentalmusik als besonders stabil. Die weite Verbreitung von Tasteninstrumenten im städtischen und dörflichen Leben machte solche Ensembles für das häusliche Musizieren besonders attraktiv und bequem, während das Streich- und vor allem das Quartettspiel eine gründlichere professionelle Ausbildung erforderte.

3.

Die Geschichte des Kammerensembles in Russland ist im Wesentlichen untrennbar mit dem allgemeinen Problem der Entstehung der russischen Symphonik verbunden. Das 18. Jahrhundert kannte keine strenge Unterscheidung zwischen den Gattungen Orchester und Kammerensemble. Die damals vorherrschenden kleinen Orchester neigten dazu, sich den Kammerensembles anzunähern, und andererseits wurden die Prinzipien der symphonischen Entwicklung weitgehend im Rahmen der Kammerformen geformt. Ein Beispiel dafür ist Bortnjanskis Konzertsymphonie für

gemischte Besetzung, in der der Komponist eine glänzende Beherrschung der zyklischen Form beweist.

Das russische Kammerensemble ist wie die Tastenkunst erst in den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts zu einem eigenständigen künstlerischen Phänomen geworden. Erst in den Werken von Bortnjanski und Changoschkin findet es seine nationale Essenz, sein wahres Gesicht.

In Russland hatte dieses Genre eine eigene lange Tradition, die in der Volksmusik und im Volksleben verwurzelt war (siehe: 259; 64).

Das Violinspiel war im 18. Jahrhundert eine wichtige Grundlage für Orchester und Kammermusikensembles und in verschiedenen Gesellschaftsschichten weit verbreitet. Während das Klavichord zu dieser Zeit eher ein Privileg des Adels war, wurde die Violine aufgrund ihrer leichten Zugänglichkeit zu einem beliebten Volksinstrument. Die Geiger rekrutierten sich in der Regel aus dem Kreis der Volksmusiker, meist aus den Ensembles der Dienstboten, die einfache Hausmusik spielten. Kleine Instrumental-„Kapellen“, die aus 6 - 8 Musikern bestanden, waren überall anzutreffen, auch bei den mittelbegüterten Grundbesitzern. An sie wurden jedoch in der Regel keine hohen Ansprüche gestellt. Ihr Repertoire bestand aus einfachen Arrangements von Volksliedern und Gesellschaftstänzen (siehe: 35, 204).

Dennoch erfüllten diese bescheidenen Hausensembles damals eine wichtige Funktion als Brutstätten der Musikkultur. Die „traurigen und zarten Töne“ der Volkslieder, die von den Leibeigenen gespielt wurden, zogen nicht nur Glinka in ihren Bann: Die gesamte russische Musik wurde von ihnen genährt. Ende des 18. Jahrhunderts gab es in den großen Orchestern viele talentierte Musiker, gut ausgebildete Leibeigene. Solche Orchester mit 40-50 Musikern gab es auf den Gütern von A. R. Woronzow, G. I. Bibikow, W. G. Orlow-Dawydow, I. D. Trubezkoj, N. P. Scheremetew und anderen (siehe: 259, 368-888). Große Summen wurden für die Ausbildung von Musikern ausgegeben, entweder bei berühmten ausländischen Lehrern, die zu sich nach Hause eingeladen wurden, oder in speziellen Schulen (wie der Kerzelli-Schule in Moskau). Am Ende des Jahrhunderts verließen berühmte und hervorragende Komponisten - D. N. Kaschin, S. I. Dawydow, S. A. Degtjarew und L. S. Gurilew.

Gleichzeitig wurde die Hofkapelle verbessert und vergrößert. In den Jahren 1776-1780 wurde ihre Zusammensetzung weitgehend russisch. Insbesondere W. A. Paschkewitsch und I. J. Chandoschkin, die aus einem demokratischen Umfeld stammten und zu europäisch ausgebildeten Künstlern wurden, wirkten in ihr. Die in Russland zunächst als fremd empfundene Linie der „akademischen“ professionellen Instrumentalmusik entwickelte sich in ihrem Schaffen auf natürliche und organische Weise weiter. Gleichzeitig bemühten sie sich, ihre Kompositionen mit nationalen, volkstümlichen Intonationen zu bereichern und einige volkstümliche Spieltechniken zu verwenden (die Technik des „Balalaika“-Pizzicato der Streicher in den Werken von Fomin und Chandoschkin, die sie lange vor Glinka verwendeten). Zwei gegensätzliche Strömungen - die volkstümliche, alltägliche Tradition und die professionelle, akademische Tradition - vereinigten sich in der Arbeit dieser bemerkenswerten Musiker und führten zu einem künstlerisch wertvollen Ergebnis.

Wenn man über den Prozess der Bildung von Kammermusikensembles in Russland spricht, kann man natürlich nicht die künstlerischen Phänomene ignorieren, die mit den Namen ausländischer Meister verbunden sind, vor allem mit den Vertretern der

klassischen italienischen Violinschule. Die italienische Tradition hat in der frühen russischen Instrumentalmusik und auch in der Oper besonders tiefe Spuren hinterlassen.

Bereits in den 30er - 40er Jahren hatten italienische Geiger und Cellisten, die am Hof von Anna Ioannowna und Jelisaweta Petrowna dienten, großen Erfolg beim russischen Publikum. Einige von ihnen blieben lange in Russland und zeigten großes Interesse an der russischen Kultur, Folklore, Volksmusik und den ukrainischen und russischen Volksmusikern, die damals am Hof sehr beliebt waren. Zu nennen sind der Geiger Giovanni Verocai, der von 1731 bis 1738 in St. Petersburg wirkte, Luigi Madonis, der mehr als 30 Jahre in St. Petersburg lebte, der Geiger Domenico Dall'Oglio und sein Bruder, der Cellist Giuseppe Dall'Oglio, dessen Kunst von Jakob von Staehlin gerühmt wurde. Später traten weitere berühmte Virtuosen in Russland auf: der französische Geiger L. A. Pezible, die italienischen Meister der Violinkunst Antonio Lolli, Gaetano Pugnani und sein Schüler Giuseppe Viotti; der slawische Geiger Iwan Jarnowitsch aus Kroatien (nach italienischer Transkription Jarnovichi oder manchmal auch Scharnowik genannt), der beim russischen Publikum großen Erfolg hatte. Alle diese herausragenden Musiker, sowohl Interpreten als auch Komponisten, förderten die Gattung der Solosonate, der instrumentalen Duos oder Trios und der Sonaten „für Violine und Bass“, d. h. mit Cello- oder Cembalobegleitung (im letzteren Fall wurde die Begleitstimme als bezifferter Bass aufgenommen). Manchmal wurden diese Werke auch als „Sinfonien“ bezeichnet.

Die Werke italienischer Musiker, die in Russland und für Russland geschrieben wurden und nur teilweise erhalten sind, sind nicht nur historisch, sondern auch künstlerisch von großem Interesse.

Das berühmteste dieser Werke sind Madonis „Zwölf verschiedene Symphonien für Violine und Bass“, die 1738 in der Druckerei der Akademie der Wissenschaften veröffentlicht und der Kaiserin Anna gewidmet wurden. Es handelt sich um ausgedehnte, mehrteilige Werke im Genre der alten Sonatensuite mit langsamen Einleitungen und ausgiebiger Verwendung von Tanzformen (Sarabande, Menuett und Gigue). Die Züge der alten Sonatenstruktur sind in der ladotonalen Struktur dieser Stücke deutlich zu erkennen. Die Struktur aller Sonaten ist graziös und plastisch. Man kann sich der Meinung eines sowjetischen Forschers nur anschließen, der feststellte: „Obwohl Madonis Sonaten inhaltlich keine große gedankliche Tiefe besitzen, zeichnen sie sich durch edlen Geschmack, Eleganz und ausgeglichene Gefühle aus. Ihr hohes technisches Niveau wird durch eine ausgezeichnete Kenntnis des Instruments bestimmt“ (49, 36).

Der thematische Aspekt dieser Kompositionen hat die besondere Aufmerksamkeit der Historiker auf sich gezogen. Laut von Staehlin versuchte Madonis, russische und ukrainische Volksthemen in seine Sonaten einzubauen, was ihm ermöglichte, sie mit großem Erfolg bei einem Kurtag am kaiserlichen Hof aufzuführen. Tatsächlich sind die Rhythmen russischer Tänze bei dem italienischen Komponisten in einigen Fällen deutlich spürbar - vor allem im Finale der neunten Sonate und im Capriccio aus der Sechsten. Und obwohl diese „russischen Züge“ hier nur annähernd zum Ausdruck kommen, waren sie doch ein wichtiges Zeichen für die Zeit seiner Annäherung an die russische Nationaltradition⁷.

⁷ Eine überzeugende Analogie ist eine der Ouvertüren von Francesco Araja zur Oper „Kephalus und Prokris“. Im Schlussteil dieser „Symphonie“ kann man dieselben Elemente russischer Tanzrhythmen erkennen. Und es ist kein Zufall, dass dieses

„russische“ Fragment der Ouvertüre, wie bereits erwähnt, in das Manuskriptalbum unter dem Titel „Tafelwerk“ aufgenommen wurde.

Die Sonaten Madonis stehen den Werken seines venezianischen Kollegen D. Dall'Oglio in nichts nach. Zur gleichen Zeit (in den 30er Jahren) entstanden Dall'Oglios 12 Sonaten für Violine und Bass, die dem Grafen Löwenwolde, Obermarschall am Hof von Anna Ioannowna, gewidmet waren, sowie „Sechs Symphonien für zwei Violinen, Viola - Viola und Bass“ (im Wesentlichen Streichquartette), die in Paris veröffentlicht wurden. Diese Werke waren bis vor kurzem unbekannt. In der Bibliothek des Pariser Konservatoriums gelang es Juri Keldysch, einige von ihnen ausfindig zu machen: von den zwölf Sonaten ist nur die erste erhalten, von den sechs „Symphonien“ nur die erste Violinstimme. Doch schon die Thematik dieses ersten Teils lässt die weitreichenden schöpferischen Möglichkeiten des italienischen Virtuosen, den Reichtum seiner Phantasie und seine Sensibilität für das ihn umgebende kulturelle Umfeld erahnen. In den energischen, schwungvollen Themen seiner Sonaten-Allegros ist ein gewisser Einfluss des russischen Melos zu spüren. Dies sind die Hauptteile der Ersten und Vierten Sonate (Beispiel 120 a, b).

Die Werke der italienischen Geiger entsprachen offensichtlich den Bedürfnissen der Musikliebhaber aus dem höfischen und aristokratischen Milieu, die damals gerne im Ensemble spielten und die Streichinstrumente gut beherrschten. Die Geschichte hat uns die Namen der Teplows, der Stroganows und der drei Brüder Trubezki überliefert, die, wie von Staehlin schreibt, „bezaubernde Trios auf Violine, Cembalo und Cello spielten“. Ernsthafte schöpferische Fähigkeiten besaß jedoch keiner dieser Musiker: das Prädikat „Amateur“ war hier durchaus zutreffend. Hohe professionelle Kunst entwickelte sich in einem anderen Kreis von Hof- und Leibeigenenmusikern, in der Hofkapelle, in Theaterschulen und an der Akademie der Künste mit ihren Musikklassen.

Als Vater der russischen Kammermusik gilt zu Recht der bemerkenswerte „Kammermusiker“ Iwan Chandoschkin - der einzige russische Komponist seiner Zeit, der sich ausschließlich diesem Genre widmete. Um Chandoschkins Interpretationskunst ranken sich Legenden. Zeitgenossen nannten ihn „unseren Orpheus“ und priesen sein Spiel als „Triumph des Talents und des Gefühls“ (nach S. N. Glinka).

Changoschkins Werke zeichnen sich durch eine große virtuose Bandbreite aus. Wie seine Zeitgenossen entwickelte er vor allem das Genre der Variation über russische Volksthemen weiter, interpretierte es jedoch neu und führte es weit über die Grenzen der Hausmusik hinaus. Die komplexe Struktur von Changoschkins Violinwerken verblüfft durch den Reichtum an virtuosen Techniken, die Vielfalt der Striche, die raffinierte Technik der Akkorde und Doppelgriffe. Zugleich sind diese Techniken nie Selbstzweck: Für jedes Thema findet er eine eigene, seinem Charakter und Genre entsprechende Verzierungsform, und eine Volksmelodie erfährt schon bei ihrer ersten Aufführung als Variationsthema eine individuelle Interpretation und nimmt Züge des volkstümlichen Improvisationsstils auf⁸.

⁸ Dies lässt sich leicht erkennen, wenn man die volkstümlichen Themen der Changoschkin-Variationen mit ihren Bearbeitungen in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch vergleicht.

Es ist bemerkenswert, dass Changoschkin als einer der führenden Musiker der Hofkapelle nie eine Neigung zu den monumentaleren Gattungen Konzert, Ouvertüre oder Sinfonie zeigte. Die Zuschreibung des berühmten Konzerts für Viola und Orchester an ihn ist inzwischen kategorisch zurückgewiesen worden. Er fühlte sich zu den Traditionen des freien, improvisatorischen Stils hingezogen, der in der Volksmusik seit langem etabliert war, und vor allem zu der besonderen Form des Instrumentalduos, in dem das zweite Instrument den Part der Hauptstimme begleitet, ohne seine eigenständige melodische Funktion - die Rolle der Begleitstimme - zu verlieren. Ein Beispiel dafür sind Changoschkins großartige Variationen für zwei Violinen oder Violine und Viola.

Die Solo-Violinsonaten des russischen Meisters sind von hohem künstlerischen Wert. Stilistisch knüpfen sie deutlich an die Tradition der alten Sonatensuite an, die von italienischen Musikern in Russland eingeführt wurde. Mit Changoschkin erfährt diese Gattung jedoch bereits eine neue Entwicklungsstufe. Die Melodik seiner Sonaten ist individueller, die Struktur überwiegend homophon, und die Allegroform der g-Moll-Sonate mit ihrer ausgedehnten Durchführung und der deutlich ausgeprägten Reprise weicht bereits vom alten Sonatenprinzip ab.

Diese Sonate gehört zu den besten Werken Changoschkins. Ihr Reiz liegt in dem Versuch, eine einheitliche Idee im Rahmen eines dreisätzigen Zyklus zu verwirklichen. Der Komponist verbindet die Rahmenteile der Sonate - die langsame Einleitung und das Finale - durch eine gemeinsame Intonation und verleiht dem gesamten Werk den Charakter eines einzigen, sich entwickelnden instrumentalen Dramas. An Tiefe und Gehalt, an Ausdruckskraft und dramatischer Tragweite geht die Sonate weit über den anmutigen, heiteren, hedonistisch-fröhlichen Stil hinaus, der in der Kammermusik jener Zeit vorherrschte.

Eine Art Gegenpol zu den Werken Changoschkins bilden die Kammerensembles von Bortnjanski, einem Komponisten, der sich eindeutig zur Klavier- und Tastenkunst hingezogen fühlte. Im Gegensatz zu Changoschkin schrieb Bortnjanski seine Ensembles nur für gemischte Besetzungen mit Klavier, wobei er dem Tasteninstrument die Hauptrolle überließ. Die Kompositionen für diese Ensembles wurden weitgehend von den Fähigkeiten der Interpreten bestimmt - Amateuraristokraten, die am „kleinen Hof“ auftraten. Um den Anforderungen des Ordens gerecht zu werden, mussten in den Ensembles so unterschiedliche Instrumente wie Harfe, Violine, Cello, Viola da Gamba, Fagott und Klavier eingesetzt werden. Doch auch unter diesen schwierigen Bedingungen gelang es Bortnjanski, schlanke, harmonische, klanglich ausgewogene und formvollendete Werke zu schaffen.

Bortnjanskis Kammerensembles unterscheiden sich von Changoschkins Kompositionen auch durch ihre relativ einfache Struktur, die für die Aufführung zu Hause und im Salon recht praktisch ist. Von Changoschkins konzertanter Brillanz und der spektakulären Steigerung des emotionalen Tons ist keine Spur zu finden. Alles in dieser Musik ist von edler Zurückhaltung geprägt, alles atmet Frieden und Ruhe.

Gleichzeitig ist Bortnjanskis Stil als großer Meister viel vollständiger. Er zeichnet sich nicht durch die Zweisprachigkeit der Intonation aus, die in Changoschkins Werken verschiedener Gattungen - Variationen über russische Volksthemen und eher „westliche“ Sonaten - auffällt. Bortnjanski spricht sowohl in seinen Opern als auch in seinen Ensembles seine Muttersprache. Aber es ist die Sprache eines in Europa ausgebildeten Künstlers, der die weitreichenden Einflüsse der Klassik in sich

aufgenommen hat. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Konzertsymphonie für sieben Instrumente, die auf subtile Weise die energischen und kraftvollen Rhythmen des russischen Volkstanzes mit der sehnsuchtsvollen Empfindsamkeit der italienischen Siciliana verwebt. Mit diesem großartigen Werk wies Bortnjanski bereits den Weg zu Glinkas Kammerensembles, seinem Sextett und dem „Trio Pathetique“ für Klavier, in denen sowohl die führende Rolle des Klaviers als auch die Vollständigkeit des Stils in größerem Umfang zum Ausdruck kamen.

Bei der Betrachtung von Bortnjanskis Klavierensembles müssen die allgemeinen Prinzipien dieser Gattung berücksichtigt werden. Die Kombination von Violine und Cembalo, Violine und Klavier war im letzten Drittel des Jahrhunderts keine ungewöhnliche Erscheinung und das typischste Zeichen der Zeit im russischen Musikleben. Nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch in der Provinz, in abgelegenen Städten und auf Landgütern waren solche Ensembles bei allen „Hausmusiken“ zu hören, die in den Memoiren der Bolotows wortreich beschrieben werden. „Geigenbegleitung“ war in diesem Milieu an der Tagesordnung. „Roman und ich spielten verschiedene kleine Kammermusikstücke auf den Klavieren mit Geigenbegleitung, und beim Zuhören konnte man sich angenehm die Zeit vertreiben“, schreibt Pawel Bolotow in seinem „Journal“ (89, 201). Und weiter: „Zu Hause war ich damit beschäftigt, Natalja (ältere Schwester, die Klavierspielen lernte. - O. L.) auf der Geige zu begleiten. <...> Wir machen oft für uns angenehme Musik, d.h. eine der Schwestern spielt Klavier und ich begleite auf der Geige“ (89, 205-206).

Daher die große Beliebtheit der speziellen Gattung der Sonaten für Klavier „con violino obbligato“. Die Fülle dieser Sonaten „für Pianoforte mit obligater Violine“ in den Konzertankündigungen und Veröffentlichungen der 90er Jahre ist wirklich erstaunlich. Nach dokumentarischen Angaben wurden solche Sonaten sowohl von russischen als auch von ausländischen Meistern geschrieben, wobei die Violine nicht als Haupt-, sondern als Begleitinstrument angesehen wurde. Zu nennen sind hier die in Russland veröffentlichten Sonaten von Tepper de Ferguson (später Musiklehrer am Lyzeum in Zarskoje Selo), Sonaten für Violine und Cello von I. Pleyel, eine Sonate für Cembalo mit Violine und Cello ad libitum von A. Eberl - einem Schüler Mozarts - und viele andere Beispiele. Drei Klaviersonaten mit obligater Violine stammen von Bortnjanski. Und selbst Häßler, ein gefeierter Meister der Tastenmusik, konnte der Versuchung nicht widerstehen, seinen virtuosen Variationen über das Thema „Die blaue Taube klagt“ im Finale die obligate Violine hinzuzufügen.

Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Zum einen lag es an der Unvollkommenheit der Tasteninstrumente, die noch nicht über genügend Klangfülle, Reichhaltigkeit und Weichheit verfügten. Der gesungliche, kantilenenartige Beginn sollte durch die Einbeziehung einer „singenden“ Violine oder eines Cellos verstärkt werden. Andererseits entsprach eine solche gemischte Besetzung eindeutig den wachsenden Bedürfnissen der Alltagsmusik, die im Laufe der Zeit immer breitere Bevölkerungsschichten erreichte. Unter diesen Bedingungen war der Streichersatz in der Regel nicht durch Komplexität gekennzeichnet und für Laienmusiker leicht zugänglich. Und der Klavierpart war aufgrund der weiten Verbreitung dieses Instruments im städtischen Leben leicht zu spielen. So bildete sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein spezieller Typus des gemischten Klavierensembles heraus, der in der russischen Musikpraxis äußerst stabil blieb und im 19. Jahrhundert in den Werken von Aljabjew, Glinka und späteren russischen Klassikern seine Blütezeit erlebte.

Die Quartettkunst war viel akademischer und nur unter gebildeten Musikliebhabern verbreitet. Schon in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts gehörten die „Quartette

von Heyden“ (d.h. von Haydn) zum Repertoire der Musikabende adeliger Musikliebhaber, die Besitzer von Leibeigenenorchestern waren. Einer von ihnen war Graf N. P. Scheremetew, Besitzer eines berühmten Leibeigenen-Theaters, der selbst ein guter Cellist war. Nach der Überlieferung wurden in Scheremetews Haus von den Leibeigenen seines Orchesters unter der Leitung des Geigers I. Feyer ständig Kammermusikwerke von Pleyel, Cambini und Dalayrac aufgeführt. In den 90er Jahren gab es am russischen Hof ein ständiges Streichquartett. Seine Mitglieder waren bekannte Konzertmusiker: F. Tietz (erste Violine), O. Tewes (zweite Violine), Stockfisch (Viola) und A. Delfino (Violoncello)⁹.

⁹ Siehe: 184, 13. Neben diesem Streicherensemble verweist L. N. Raaben auch auf ein gemischtes Ensemble, das am russischen Hof auftrat: E. Wanjura (Klavizimbel), F. Tietz (Violine), A. Delfino (Cello) und A. Cardon (Harfe).

Quartetttreffen im Haus des Fürsten I. M. Dolgorukow in Moskau. M. Dolgorukow in Moskau und im Haus von P. Subow in St. Petersburg wurden in den gleichen Jahren sehr berühmt. I. A. Krylow spielte in jungen Jahren gern im Quartett.

Allerdings war diese Gattung im Werk russischer Komponisten noch nicht entwickelt. Bis die Quartette von Aljabjew und Glinka im nächsten Jahrhundert erschienen, vergingen viele Jahre intensiven Studiums der klassischen Musik, der Quartette Haydns (die sie als erste beherrschten) und der Quartette Mozarts.

Eine bemerkenswerte Ausnahme bildeten die schöpferischen Experimente eines einzigen Komponisten - eines gebürtigen Deutschen, der aber in der russischen Kultur verwurzelt war und ihr fast sein ganzes Leben widmete. Die Rede ist von August Ferdinand Tietz (Dietz; 1742-1810), einem Kammermusiker aus Nürnberg, der sich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts in St. Petersburg niederließ und bald darauf von Katharina zum Musiklehrer des Großfürsten Alexander, des späteren Zaren, ernannt wurde. Als hervorragender Violin- und Viola d'amore-Spieler nahm Tietz regelmäßig an den Kammerkonzerten des Hofes teil. Auch als Komponist erwies er sich mit Romanzen, Sonaten und Streichquartetten ¹⁰.

¹⁰ Unter Tietz' Kompositionen wurde vor allem das in der Zeitschrift „Magazin der Musikunterhaltung“ (1795) veröffentlichte „Russische Lied“ nach Texten von Dmitrijew, „Die blaue Taube klagt“, berühmt. Diese Version des beliebten Liedes diente als Vorlage für die oben beschriebenen Klaviervariationen von Häßler. Der Komponist schrieb auch Sonaten für Klavier und Violine, Duette für zwei Violinen und eine Sinfonie, die nur aus handschriftlichen Orchesterstimmen bekannt ist, die in der Bibliothek des Pawlowsker Schlossmuseums bei Leningrad aufbewahrt werden.

Die Streichquartette von Tietz sind die ersten Beispiele von Quartettmusik auf russischem Boden. Von ihm sind nur sechs Werke dieser Gattung bekannt: drei Quartette, die A. G. Teplow gewidmet sind (erschieden in St. Petersburg bei Dietmar) und drei Quartette, die Kaiser Alexander I. gewidmet sind und in Leipzig gedruckt wurden. Der letztgenannte Zyklus ist trotz seiner späteren Veröffentlichung zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach der überzeugenden Hypothese von J. W. Keldysch den 90er Jahren zuzuordnen, der Zeit, in der Tietz regelmäßig im Hofkammerensemble auftrat. Die gesamte stilistische Struktur dieser eleganten Werke, die an die Ensembles von Bortnjanski erinnern, spricht für die eindeutige Zugehörigkeit der Quartette von Tietz zum späten 18. Es sei auch daran erinnert, dass Tietz in seinen letzten Lebensjahren, als er schwer erkrankte, nicht mehr als Komponist tätig war.

Feine Analysen der Quartette von Tietz finden sich bei J. W. Keldysch und I. M. Jampolski (118, 399-403; 259, 303-307). Beide Forscher weisen auf die große Kunstfertigkeit des Komponisten und seine Beherrschung der Quartetttechnik hin und sprechen zu Recht von seiner Sensibilität für die russische Volksmelodik. Diese nationale Herkunft kommt in den Eröffnungssätzen und Schlussrondos der Tietz'schen Quartette offen zum Ausdruck, die von den scharfen und energischen Rhythmen russischer Tanzlieder durchdrungen sind. Die oben genannten Quellen liefern als Beispiele überzeugende Zitate - Themen aus dem Sonatenallegro des C-Dur-Quartetts und den Finalsätzen des F- und G-Dur-Quartetts.

Die langsamen Sätze der Quartette von Tietz sind von romantischen Intonationen durchdrungen. Sie spiegeln deutlich die spirituelle Atmosphäre der Karamsin-Ära und die sehnsuchtsvolle, empfindsame Struktur der russischen Gefühlslyrik der 90er Jahre wider.

Das Quartett in a-Moll, das den Titel einer Kammersuite verdient, ist in dieser Hinsicht sehr anschaulich. Die drei Sätze des Quartetts tragen die Bezeichnungen „Siciliana“, „Romanze“ und „Polonaise“. Die extremen, thematisch ähnlichen Moll-Sätze umrahmen die leichte Dur-Romanze voller träumerischer Kontemplation. Man spürt deutlich den Wunsch des Komponisten nach Zusammenhalt und Ganzheit des Zyklus. Als langsame Einleitung erklingt eine sanfte, sehnsuchtsvolle Siciliana, die sich zu einem stürmischen, schnellen Allegro di molto agitato entwickelt, das intonatorisch mit dem Anfangsthema verwandt ist. Aus dem ersten Satz spannt sich ein Verbindungsbogen zur abschließenden Polonaise in a-Moll, eine Art Reminiszenz an den Anfang (Beispiel 121 a, b, c, d).

Mit ihrer emotionalen Offenheit und ihrer Nähe zur Grundstimmung der vorromantischen Epoche ebnet Tietz' Werke den Weg zu Alexander Aljabjew, einem begnadeten Meister der nachfolgenden Puschkin-Ära. Auch wenn diese Quartette in künstlerischer Hinsicht etwas hinter den Kammermusikensembles von Changoschkin und Bortnjanski zurückstehen, verdienen sie als Phänomen der Übergangszeit, als wichtiges Glied in der stilistischen Entwicklung vom Klassizismus zur Romantik, die größte Aufmerksamkeit des Historikers.

In diesem kurzen Überblick über die instrumentale Kammermusik des 18. Jahrhunderts haben wir nur die wichtigsten Hauptpunkte hervorgehoben. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde der Zustrom an Kammermusikwerken immer reichhaltiger, und die einzelnen Gattungen in diesem Bereich entwickelten sich recht unabhängig und individuell.

Die Zeitspanne der russischen Kammermusik ist im Wesentlichen auf zwei Jahrzehnte begrenzt. Was die Professionalität betrifft, so blieb sie zunächst hinter der Oper zurück.

Bemerkenswert ist jedoch die merkwürdige „umgekehrte Proportionalität“, die sich gegen Ende des Jahrhunderts im Verhältnis zwischen diesen beiden Gattungen herausgebildet hat. In den 90er Jahren ging der spürbare Rückgang der Opern- und Theaterkultur mit einem wachsenden Interesse an der Kammermusik in all ihren Spielarten einher. Romanzen und Polonaisen für Klavier von Koslowski, Kammerensembles von Changoschkin und Tietz, Klaviervariationen und Sonaten von Karaulow, Jengaltschew und Pratsch waren neben den Werken westeuropäischer Autoren fest im Alltag verankert.

Die Gründe für diese Faszination liegen sowohl in sozialer als auch in ästhetischer Hinsicht auf der Hand. Der Niedergang der Oper unter den harten Bedingungen der Reaktion hat das natürliche Wachstum der Musikkultur natürlich nicht aufgehalten.

Das häusliche Musizieren war das notwendige Ventil, um die wachsenden künstlerischen Bedürfnisse der russischen Gesellschaft zu befriedigen (ein ähnliches Aufblühen der Kammermusik war auch im 19. Jahrhundert während der post-dekabristischen Reaktion der späten 20er und frühen 30er Jahre zu beobachten).

Andererseits sind die neuen literarischen und künstlerischen Strömungen des ausgehenden Jahrhunderts, die Blüte des Sentimentalismus, ebenfalls symptomatisch. T. N. Liwanowa weist zu Recht auf die organische Verbindung zwischen der russischen Musik und der Poesie dieser Jahre hin (137, 123-134). Karamsins Stimmungen von „sanfter Melancholie“ und empfindsamen „Seelenergüssen“ trugen sicherlich zum Wachstum der Kammerkunst bei. Schukowskis Zeit - die Ära der Frühromantik - rückte näher.

Bei der Betrachtung dieser neuen Tendenzen darf jedoch eine andere, tiefer liegende und bestimmende Linie der Kunstentwicklung nicht vergessen werden - die Linie des Klassizismus, der „ästhetischen Dominante“ des 18. Jahrhunderts. In ihrem Geiste wurden die Schaffensprinzipien der russischen Komponisten hauptsächlich geformt. Die professionelle Musik in Russland entstand an der Schnittstelle zweier mächtiger Strömungen - des Klassizismus und der Romantik - und die russische Kammermusik spiegelt diese Übergangsphase deutlich wider.

Auch die ausländischen Einflüsse auf diesem Gebiet sind vielfältig. So ist der Einfluss der italienischen Schule der Frühklassik in der Violinmusik viel stärker als in der Tastenmusik, insbesondere im Werk Changoschkins. Die russische Tastenmusik, die nicht auf eine so lange Tradition zurückblicken kann, nahm dagegen Einflüsse der Wiener Klassik auf, zum Teil von F. E. Bach und von Komponisten der Berliner Schule, die bereits im Entstehen begriffen waren. Es ist merkwürdig, dass selbst in den Klaviersonaten von Bortnjanski, einem Schüler Galuppis, der Einfluss des italienischen Cembalostils sich nicht in den Methoden der Struktur und Technik widerspiegelt. Sein Stil entsprach bereits ganz dem „russischen Mozartianismus“ - klarer und reiner Melodismus, frei von der bunten Ornamentik des „galanten Zeitalters“.

Wenn man die russischen Konzertprogramme und Notenausgaben jener Zeit studiert, kann man die Vielfalt, ja Buntheit des verwendeten Repertoires ermessen. Nicht nur Werke von Haydn, Mozart und F. E. Bach, sondern auch von so unbedeutenden Musikern wie Nerlich, Cucci, Canobbio, Georges und vielen anderen tauchen in den Notenausgaben immer wieder auf. Erstaunlich ist die große Popularität der zahlreichen Werke Pleyels, eines äußerst produktiven, aber eklektischen Meisters, dem es gelang, sein Talent dem „durchschnittlichen“ Geschmack anzupassen. Seine Werke für Klavier und Kammermusik erlangten offenbar gerade deshalb so große Popularität, weil sie auch für Amateurmusiker zugänglich waren, die nicht über ein breites Spektrum musikalischer Fähigkeiten verfügten. Die Prinzipien des Klassizismus wurden in Russland nicht immer durch die besten Beispiele gelehrt, und die russischen Verleger trugen diesem Umstand zweifellos Rechnung.

Dennoch sind die Ergebnisse dieses komplexen Prozesses beachtlich. Im Laufe von zwei Jahrzehnten hat die russische Komponistenschule Werke hervorgebracht, die bis heute nicht aus der musikalischen Praxis verschwunden sind und ein solides Fundament für die russische Instrumentalkultur gelegt haben. Da die russischen Komponisten noch nicht in der Lage waren, das Niveau einer Symphonie zu erreichen, konnten sie in bescheidenerem Rahmen sowohl ihre eigene, national gefärbte Thematik als auch ihre charakteristischen Entwicklungsmethoden

entwickeln. Die Bedeutung dieser schöpferischen Leistung wird heute, zwei Jahrhunderte später, in einer breiteren historischen Perspektive klarer und heller.

I. J. CHANDOSCHKIN

1.

Der Begründer der russischen Geigenkunst, ein Virtuose, für den es keine Schwierigkeiten auf seinem Instrument gab, ein genialer Improvisator, ein wissbegieriger Zuhörer und Sammler von Volksliedern, ein Dirigent, Pädagoge und herausragender Komponist - so lässt sich das schöpferische Bild von Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin zusammenfassen.

Der aus einfachen Verhältnissen stammende Hofmusiker, ein brillanter Künstler, der mit großem Erfolg Konzerte gab, aber auch gerne auf Volksfesten spielte, ein Freund von Derschawin, Lwow, Potemkin und vielen anderen Persönlichkeiten des damaligen Russlands - er geriet am Ende seines Lebens ins Abseits und starb plötzlich in der Blüte seines Lebens. Das ist das vielschichtige Schicksal dieser schöpferischen und brillanten Persönlichkeit, die unermüdlich nach neuen Wegen in der Kunst suchte.

Changoschkin wurde 1747 geboren. Sein Vater Jewstafi (Ostap) Lukjanowitsch Chandoschkin stammte aus dem Dorf Bolschoj Perewos in der Provinz Poltawa. Chandoschkins Großvater und Urgroßvater waren Leibeigene des Hetmans Daniel Apostol, wurden aber durch den Erlass Peters des Großen von 1723 aus der Leibeigenschaft entlassen. Ostap Lukjanowitsch wurde von P. D. Apostol zu einem ausländischen Musiker geschickt, um das Hornspiel zu erlernen. Jahrhunderts diente Chandoschkins Vater im Hause von P. B. Scheremetew, zunächst als Sänger, dann als Hornlehrer ¹.

¹ Diese biografischen Informationen finden sich in G. F. Fesetschkos Buch (siehe: 229).

Im Jahr 1760, im Alter von dreizehn Jahren, wurde Iwan Changoschkin als „Musikschüler“ in das Orchester des zukünftigen Zaren Peter III. aufgenommen. Er erlernte das Geigenspiel bei dem italienischen Geiger Titta Porta, der damals in Russland tätig war².

² Einigen Quellen zufolge begann Changoschkin im Alter von acht Jahren mit dem Geigenunterricht.

Nach dem Tod Peters III. wurde der einzige Geigenschüler Iwan Chandoschkin durch einen Erlass Katharinas II. vom 8. August 1762 in den Stab des Orchesters des Hoftheaters aufgenommen.

Sein erfolgreiches Geigenspiel scheint bereits in jungen Jahren die Aufmerksamkeit des begabten Musikers erregt zu haben. Dies lässt sich daran ablesen, dass der siebzehnjährige Changoschkin 1764, als der Musikunterricht an der Akademie der Künste eingeführt wurde, dort der erste Geigenlehrer wurde. Er hatte zwölf Schüler, der Unterricht lief gut, aber nach sechs Monaten verließ Changoschkin aus unklaren Gründen die Akademie.

Er arbeitete weiterhin in der Hofkapelle und hatte dort auch Schüler, von denen der bekannte Geiger und Komponist I. F. Jablotschkin besonders bekannt ist.

Anfang der 80er Jahre stand Changoschkin als Kammermusiker und Kapellmeister im Dienst des Hofes und gab Konzerte „am deutschen Theater“ von K. Knipper. Zu dieser Zeit begannen seine Kompositionen veröffentlicht zu werden.

Von Changoschkins Ruhm zeugt auch die Tatsache, dass er zum Ehrenmitglied des St. Petersburger Musikklubs gewählt wurde, der eine wichtige Rolle im Musikleben der Hauptstadt spielte. In diesem Klub versammelten sich die Vertreter der damaligen Intelligenz, Menschen mit fortschrittlichen und manchmal radikalen Ansichten. Zu den Mitgliedern des Klubs, mit denen Chandoschkin ständig in Freundschaft verkehrte, gehörten der Schriftsteller S. N. Glinka, ein Experte für russische Volkslieder, der Schriftsteller P. L. Weljaminow, der Vater der Dekabristen A. F. Bestuschew, die Familie des größten Bildhauers M. I. Koslowski, einer der bedeutendsten Schriftsteller P. I. Pnin, der Dichter N. M. Karabanow, der Präsident der Akademie der Künste A. S. Stroganow, der Komponist D. S. Bortnjanski, die Schriftsteller D. I. Fonwisin und I. I. Dmitrijew, die Familien von P. A. Soimonow und N. J. Oserezkowski und viele andere.

1784 beteiligte sich Chandoschkin zusammen mit dem Ballettmeister G. Angiolini direkt an der Arbeit mit der Hofballettkompanie, fungierte als deren Tutor und dirigierte als erster Geiger des Hoforchesters Ballettaufführungen.

1785 änderte sich Chandoschkins Schicksal entscheidend. Potjomkin, der die Idee hatte, in Jekaterinoslaw eine Universität und ein Konservatorium zu gründen, holte Chandoschkin als Leiter des Konservatoriums. Zu diesem Zweck erwirkte er die Entlassung Chandoschkins aus der Hofkapelle mit dem Rang eines „Hofmundschenks“ (gleichbedeutend mit dem Rang eines Hauptmanns) und einer Pension von 550 Rubeln³.

³ Für die damalige Zeit war das eine beachtliche Summe, wenn man bedenkt, dass in einigen Dokumenten der Kauf eines Dorfes mit fünf Männern für 3 Rubel und eines größeren Dorfes für 10 Rubel angegeben ist!

Potjomkin unterstützte aktiv die Gründung der Universität von Jekaterinoslaw. Im selben Jahr 1785 war eine Reise Katharinas II. nach Südrussland geplant, die jedoch wegen der damals grassierenden Choleraepidemie verschoben wurde. Potjomkins Projekt wurde nie verwirklicht, und Chandoschkin, der sich auf den Weg in den Süden gemacht hatte, blieb in Moskau, wo er jeden Donnerstag im Adelsclub auftrat und die Aufführungen seines Orchesters dirigierte. Um 1789 kehrte Chandoschkin nach St. Petersburg zurück und setzte seine intensive schöpferische und interpretatorische Tätigkeit fort: er trat bei Hofe und in aristokratischen Salons auf, nahm an den musikalischen Abenden von S. S. Jakowlew, dem Sohn des berühmten Industriellen Sawwa Jakowlew, teil. Doch ohne eine feste offizielle Stellung scheint er es schwer gehabt zu haben, wie aus einigen Zeilen der Widmung an P. L. Weljaminow hervorgeht, die der Komponist seiner Sammlung von Variationen über russische Volksthemen op. 1 (veröffentlicht 1793) voranstellte. „Einige meiner jetzt veröffentlichten Werke“, schrieb Changoschkin, „wem könnte ich sie anständiger widmen als Ihnen, einem aufgeklärten Liebhaber der heimischen Kunst! Ohne Ihre Aufmerksamkeit hätten sie nicht dieses Schicksal erlitten. Ihre Gunst für mich ist um so empfindlicher, als ich, nachdem ich die letzten Jahre meines Lebens nur mit den Liebkosungen meiner Gönner verbracht habe, das Glück hatte, in meinem zu Ende

gehenden Jahrhundert nur in Ihnen einen aktiven Verteidiger meiner kleinen Fähigkeiten zu finden“.

In den Jahren 1801-1802 ließ sich Changoschkin erneut in Moskau nieder, wo er Violinunterricht gab, kehrte dann aber nach St. Petersburg zurück. Am 18. März 1804 starb der Komponist plötzlich an einer Herzlähmung, als er im Alter von 57 Jahren „zum Amt kam, um eine Pension zu erhalten“...

Changoschkins Talent wurde von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt, die mit begeisterten Beinamen nicht geizten: „ein ruhmreicher russischer Musiker“, „der erste Spieler und Komponist russischer Lieder“, „unser Orpheus“. Gedichte wurden über ihn geschrieben.

Es wurde gesagt, dass „niemand weinen konnte, wenn er Changoschkins Adagio hörte“, und gleichzeitig wurde die enorme virtuose Bandbreite, die Brillanz und das Ungestüm seines Spiels hervorgehoben und betont, dass bei den „unbeschreiblich gewagten Sprüngen und Passagen, die er mit wahrhaft russischer Meisterschaft auf seiner Geige vortrug, die Füße der Zuhörer und die Zuhörer selbst unwillkürlich zu hüpfen begannen“.

Um den Namen Chandoschkin ranken sich natürlich viele Legenden, die als Quelle für falsche Informationen dienen, die bis in die jüngste Zeit in der Literatur wiederholt wurden. Dazu gehört auch die Erwähnung von Changoschkins Gitarrenkompositionen, die durch keinerlei Daten belegt sind.

Die Klaviervariationen über das Thema des Liedes „Soll ich ans Flussufer gehen?“, die 1794 ohne den Nachnamen des Autors veröffentlicht wurden, sind ihm fälschlicherweise zugeschrieben worden. Changoschkin selbst erklärte später sehr genau und kategorisch, dass er „nichts für das Klavier, sondern alles für die Violine geschrieben“ habe. In diesem Fall handelt es sich bei den Klaviervariationen um eine Bearbeitung von Changoschkins gleichnamigem Violinzyklus, der ein Jahr zuvor im selben Verlag erschienen war.

2.

Unter den herausragenden russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, die sich meist der Oper oder dem Chor widmeten, ist Changoschkin der einzige, der sein Werk ausschließlich der Instrumentalmusik und seinem Lieblingsinstrument - der Violine - widmete.

Nach dem Tod des Komponisten verschwand Changoschkins Musik für lange Zeit von den Konzertpodien. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert blieben seine Werke in den Notenarchiven verborgen. Erst in jüngster Zeit gelang es sowjetischen Musikwissenschaftlern (vor allem I. M. Jampolski), seine Sonaten und Variationen zu sammeln, zu restaurieren und teilweise zu veröffentlichen sowie ein dokumentiertes Werkverzeichnis zusammenzustellen.

Die meisten sind Variationen über Themen russischer Volkslieder für zwei Violinen, Violine und Viola oder Violine und Bass. Die Melodien einiger der Lieder, die als Themen für seine Variationen dienten, wurden anscheinend zuerst von Changoschkin selbst aufgezeichnet. Jedenfalls finden wir sie nicht in den gedruckten Liedersammlungen von Trutowski, Lwow-Pratsch, Gerstenberg und Dietmar. Andere Lieder werden von Changoschkin in speziellen Varianten präsentiert, die sich von denen unterscheiden, die aus den Veröffentlichungen des 18. Es ist möglich, dass der

Komponist einige Änderungen an den Volksmelodien vornahm, indem er das volkstümliche Original einer freien schöpferischen Bearbeitung unterzog und manchmal vielleicht sogar die Themen seiner Variationen im Geiste des Volkes komponierte. Changoschkin schuf manchmal mehrere Variationszyklen über ein und dasselbe Thema, wobei er verschiedene Variationsmethoden anwandte.

Wie O. E. Lewaschewa zu Recht bemerkt hat, „kommen in der Gattung der Variationen über Volksthemen die ursprünglichen Züge seines schöpferischen Charakters am offensten und unmittelbarsten zum Ausdruck. Bei der Arbeit mit dem Material eines Volksliedes interpretiert Changoschkin das volkstümliche Thema frei und versucht, ihm eine neue poetische Gestalt zu geben. Ein solcher schöpferischer Ansatz zeigt sich bei ihm oft schon im Variationsthema selbst, das er auf seine Weise „besingt“ und melodisch bereichert...“ (135, 212).

In der Struktur der Zyklen lassen sich trotz der scheinbar einheitlichen figurativen Entwicklung verschiedene Regelmäßigkeiten erkennen. Auf eine dieser Besonderheiten hat W. A. Zuckerman aufmerksam gemacht: In manchen Fällen ist die größte Nähe zum Thema nicht am Anfang, sondern am Ende des Zyklus zu spüren. Die Entwicklung verläuft wie in umgekehrter Richtung, nicht vom Thema weg, sondern zum Thema hin (siehe: 241, 151). Die geraden und ungeraden Variationen in einigen Zyklen bilden einen Grundstein von kontrastierender und zusammengesetzter Form. Dieses Prinzip zieht sich durch den ganzen Zyklus und wird am Ende durch einen lebhaften Schluss ersetzt, der die Rolle einer Coda spielt (siehe: 118, 410-411).

In den Variationen über das Thema des Liedes „Mein lieber Gast“ wird das Thema mehrmals wiederholt, wodurch rondoartige Züge in die Komposition eingeführt werden. In den Variationen über ein unbenanntes Liedthema („Kosakentanz“) verschwinden nach einer Reihe von Variationen in gleichnamigem Moll die die Abfolge bestimmenden Figuren und es kommt zu einer freien, ungezwungenen Entfaltung, bis zu Beginn der nächsten großen Variationsgruppe eine dem Thema verwandte Struktur auftaucht. In der zweiten Stimme wechselt sich der ostinate Bass mit dem Variationsbass ab, der einen ähnlichen Refrain und eine ähnliche Strophe bildet. Im Zyklus über das Thema des Liedes „Meine liebe Mutter“ sind alle Variationen intonatorisch nahe am Thema. Hier gibt es überhaupt keine Variationsnummern, und die Musik fließt wie eine freie Fantasie.

Der Umfang von Changoschkins Variationszyklen ist sehr unterschiedlich und reicht von komprimierten, lakonischen Werken mit nur vier Variationen bis hin zu großen, ausgedehnten Kompositionen mit bis zu vierzig Variationen.

Ebenso vielfältig sind Changoschkins Strukturtechniken. Eine Besonderheit seiner Violinkompositionen ist der ausgiebige Gebrauch von staccatoartigen Auf- und Abwärtsbewegungen des Bogens. Die Überwindung ungewöhnlicher Schwierigkeiten war wahrscheinlich Teil des brillanten Konzertplans für die Variationen. (Changoschkins virtuoser Gebrauch des Staccatos impliziert oft eine ruckartige, nicht legatoartige Ausführung einzelner Töne). Die „fliegenden“ und kombinierten Schläge, die komplexen Doppelgriffe und Akkorde, die Erweiterung des Tonumfangs der Violine bis in die höchsten Lagen - all dies zeigt, welch brillanter und kühner Virtuose ihr Komponist war.

Neben mehreren gedruckten Variationssammlungen, die zu Lebzeiten des Komponisten erschienen sind, hat sich eine umfangreiche Manuskriptsammlung⁴ erhalten.

⁴ Die Sammlung (offenbar ein Autograph) wird in der Raritätenabteilung der Bibliothek des Moskauer Staatskonservatoriums aufbewahrt; erstmals veröffentlicht von I. M. Jampolski als Anhang zu seinem Buch (259). Es enthielt Variationen auf die Themen

der Lieder: „Beim Tälchen“, „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig?“, „Kosakentanz“, „Ach, mein Schicksal, mein Schicksal“, „Wie auf der Mutter, der Newa-Fluss“, „Mein Bursche“, „Meine Birke“, „Was unterhalb der Stadt Saratow war“, „Ach, ich lebte, Bursche“, „Mäher“, „Ich verliere, was ich liebe“, „Tobt nicht, stürmische Winde“, „Ach, über die Brücke, die Brücke“, „Liebe Gästin“, „Ach, mir ist langweilig“, „Liebe Mutter“, „Jungfrau, junge Jungfrau“ (ein Titel ist nicht angegeben).

Sie enthält achtzehn Variationszyklen, während die gedruckten Sammlungen nicht mehr als sechs oder sieben Zyklen enthalten. Den Zahlen, die die Reihenfolge der Zyklen angeben, stehen andere Zahlen gegenüber, die später von derselben Hand eingetragen wurden und die Reihenfolge in den gedruckten Ausgaben angeben. Dies deutet darauf hin, dass die Manuskriptsammlung gewissermaßen die Entwürfe enthielt, die Changoschkin für seine gedruckten Werke verwendete. Dieser vorläufige Charakter spiegelt sich auch in der Gestaltung der Bassstimme wider. Hier war es Changoschkin wichtig, nur die harmonische Basis zu definieren, und in den veröffentlichten Fassungen präsentiert er die zweite Stimme in einer weiterentwickelten Form. In den Variationen über das Thema des Liedes „Ach, über die Brücke, die Brücke“ ist der Bass überhaupt nicht notiert, während in der Ausgabe von 1783 ein sehr ausgedehnter und melodisch eigenständiger Teil der zweiten Stimme der Bratsche zugewiesen ist.

Die Variationen über das Thema des Liedes „Ach, ich lebte als junger Mann“ sind in der für die Violinmusik des 18. Jahrhunderts seltenen Tonart E-Dur geschrieben. Die noch seltenere und für die Violinmusik dieser Zeit einzigartige Tonart b-Moll wird in dem Zyklus „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig“ verwendet, der in der Ausgabe von 1783 fast wörtlich wiederholt wird.

Es ist bemerkenswert, dass nur die Manuskriptsammlung von Changoschkin Variationen über das Thema der epischen Lieder „Was unterhalb der Stadt Saratow war“ und „Tobt nicht, stürmische Winde“ enthält. Die einzelnen Variationen dieser Zyklen vermitteln den Eindruck eines breiten Chorklangs. Hier ist die 4. Variation aus dem zweiten Zyklus (Beispiel 122).

Trotz der Unvollständigkeit einiger Zyklen und der skizzenhaften Darstellung der zweiten Stimme ist Changoschkins Manuskriptsammlung von unbestreitbarem Wert, schon allein deshalb, weil viele der darin enthaltenen Themen und Variationen nie veröffentlicht wurden und nur in diesem Manuskript überlebt haben. Was die vom Komponisten selbst veröffentlichten Werke betrifft, so werden wir sie in der wahrscheinlichsten chronologischen Reihenfolge betrachten.

Im Jahr 1783 erschien die erste uns bekannte Sammlung von Changoschkin mit dem Titel „Sechs altrussische Lieder mit Variationen für Violine und Altviola im Anhang“⁵.

⁵ Das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe befindet sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek der Russischen Föderation. Das Titelblatt trägt die Jahreszahl „1786“, aber die letzte Nummer ist nicht gedruckt, sondern handschriftlich mit Tinte geschrieben. B. L. Wolman (siehe: 49, 74) vermutet hier zu Recht die Absicht des Verlegers F. Meyer, der den verkauften Noten den Charakter von Novitäten geben wollte. Andere Verleger der damaligen Zeit taten dasselbe. Tatsächlich waren Changoschkins Variationen 1783 vergriffen und wurden zur gleichen Zeit in St. Petersburg verkauft (siehe: „St. Petersburger Wedomosti“, 1783, Nr. 94).

Wie B. L. Wolman feststellte, definiert der Titel auf der Titelseite den Inhalt der Sammlung nicht ganz genau. Tatsächlich wurde nur das erste Stück für Violine und Alt-Viola (eine der alten Bezeichnungen für Viola) geschrieben. Die anderen fünf sind für Violine und Bass. Nach der Terminologie des 18. Jahrhunderts konnte „Bass“ sowohl Cello als auch Kontrabass bedeuten. Nach der Stimmumfang dieses Teils zu urteilen, hatte Changoschkin zweifellos das Cello im Sinn (in einer seiner späteren Sammlungen ist das Instrument, das die Bassstimme spielt, genau als Cello bezeichnet).

Im ersten Zyklus, der auf das Thema des Tanzliedes „Ach, über die Brücke, die Brücke“ (siehe: 107) geschrieben ist, ist die Bratschenstimme separat angefügt. Sie ist in der Struktur ziemlich entwickelt und ändert sich in jeder Variation. Wir geben das Thema der Variationen wieder, die zweifellos das Juwel dieses Werkes sind (Beispiel 123). Dies ist der einzige von Changoschkins Variationszyklen, der für Violine und Viola geschrieben wurde. Offensichtlich hielt der Komponist selbst diesen Zyklus für eine bedeutende Errungenschaft, da er die gesamte Sammlung danach betitelte.

Bemerkenswert sind die Fingersätze, die nicht nummeriert, aber deutlich angegeben sind. Sie lauten „per due corde“ und „per una corde“. Nach diesen Angaben zu urteilen, machte Chandoschkin ausgiebig Gebrauch vom Spiel auf zwei oder einer Saite (in eher hohen Lagen). Um die Ausführenden vor möglichen Spannungen zu warnen, wird der Charakter der Musik durch die Noten dolce und pianissimo verdeutlicht, wodurch die Absichten des Autors klar erkennbar werden.

In der 5. Variation - das einzige Mal in Chandoschkins Werk - sollte die Musik nach den genauen Anweisungen des Autors eine Oktave tiefer gespielt werden als in der ursprünglichen Bearbeitung. In der 6. Variation imitieren beide Instrumente im Pizzicato-Spiel den Klang der Balalaika.

In der 8. Variation werden natürliche Flageolets verwendet, die an den Klang einer Hirtenpfeife erinnern. Die Absicht des Komponisten wird durch die Note fistulo verdeutlicht (Beispiel 124).

Variation 12 ist voll von Sprüngen über mehrere Saiten, die den Effekt einer versteckten Polyphonie erzeugen - die Oberstimme wiederholt sich immer auf derselben Tonhöhe, während die Unterstimme sich kontinuierlich bewegt und die Konturen des Hauptthemas aufgreift. Diese Variationen vereinen eine überbordende Kunstfertigkeit mit Elementen der Improvisation und gleichzeitig die schlanke Architektur des Zyklus. Diese Musik, die Bilder aus dem Volksleben malt, besticht durch ihre Originalität, Kühnheit und Farbigkeit.

In den Variationen über das Thema des Liedes „Ach, mein Schicksal, mein Schicksal“ wird, wie in den beiden folgenden Zyklen, die Bassstimme unverändert wiederholt. Hier führt Changoschkin zum ersten Mal die oben erwähnte Technik ein - staccato aufwärts mit dem Bogen. Die Aufmerksamkeit wird auf eine interessante Figuration in der 3. Variation gelenkt, bei der auf zwei Saiten gespielt wird (Beispiel 125).

Die Variationen über das Thema des Liedes „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig“ sind durch ihre weiche lyrische Ausdruckskraft attraktiv. Sie basieren auf der Melodie eines Volksliedes⁶, das in einer etwas anderen Fassung in der Sammlung Lwow-Pratsch (Nr. 18) vorliegt.

⁶ In seinem Buch (259) nennt I. M. Jampolski dieses Lied „Jeremia“.

Der Vergleich der beiden Varianten ist sehr aufschlussreich. Bei Chandoschkin erhält die Melodie glattere Konturen und ist mit Tönen von sanfter melancholischer Empfindsamkeit ausgestattet (Beispiel 126).

Hier kommt der Komponist in Kontakt mit sentimentalistischen Tendenzen, die für die russische Kunstkultur des späten 18. Jahrhunderts typisch waren. Bemerkenswert ist die Verwendung der für die Violinmusik dieser Zeit ungewöhnlichen Tonart b-Moll, die jedoch für die Finger des Interpreten sehr angenehm ist. Expressive Akzente⁷ und Triller auf kurzen Tönen unterstreichen die Ausdruckskraft der Musik.

⁷ Die Bezeichnungen *f* und *for* kommen in der 6. Variation vor. Wahrscheinlich steht *f* für Akzent im *piano*, und *for.* - *forte*, d.h. laute Klangfülle.

Wie I. M. Jampolski treffend formuliert, erscheint Changoschkin in diesem Zyklus „vor uns als der Schöpfer der russischen Instrumentalkantilene lyrischen und elegischen Typs“ (259, 92).

Zyklus vier ist ebenfalls über das elegisch gefärbte Thema des ausgedehnten Liedes „Ach, wozu war es, wozu war es“ (Lwow - Pratsch, Nr. 24) geschrieben. Aber wie in dem vorangegangenen Stück wird es von Changoschkin frei interpretiert und in einer figurativen Darstellung wiedergegeben.

Der fünfte und sechste Zyklus enthalten wieder eine erweiterte Stimme für die zweite Stimme, die hier dem Cello zugeordnet ist. Das Thema des fünften Zyklus ist in den Liederbüchern des 18. Jahrhunderts nicht zu finden, es scheint vom Komponisten selbst geschrieben worden zu sein. Hier herrscht der gleiche zärtlich-melancholische Ton vor wie in den beiden vorhergehenden Zyklen. Die Violinstimme wird im gesamten Zyklus *con sordino*, die begleitende Cellostimme *sotto voce* vorgetragen. In der 1. Variation fallen die expressiven chromatischen Passagen des Cellos auf, und in der 4. - *sf* auf den schwachen Taktteilen.

Der sechste Zyklus (zum Thema des Liedes „Ach, ich lebte als junger Mann“) steht mit seinen schnellen Passagen im Kontrast zu den vorangegangenen lyrischen Stücken und bildet eine Art Rahmen für die gesamte Sammlung.

Changoschkins erstes veröffentlichtes Werk zeigt bereits ein recht hohes Niveau seiner kompositorischen Fähigkeiten. Die Möglichkeiten des Soloinstruments sind in allen Variationszyklen dieser Komposition breit und vielfältig vertreten. Die ersten beiden Zyklen zeichnen sich durch ihren künstlerischen Wert, die Bildhaftigkeit und die Ausdruckskraft der Musik aus, in denen verschiedene Liedgattungen kontrastierend nebeneinander stehen: tänzerisch, lyrisch und getragen.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen dieser Sammlung, 1793, veröffentlichte I. D. Gerstenberg eine neue Sammlung von Changoschkin, „Sechs russische Lieder für zwei Violinen mit Variationen“, die als Opus eins bezeichnet wurde. Diese Bezeichnung deutet darauf hin, dass der Komponist selbst seine früheren Werke der gleichen Gattung als zu wenig ausgereift und eigenständig betrachtete. Hier jedoch zeigt er sich als voll entwickelter Künstler mit einem individuellen schöpferischen Antlitz⁸.

⁸ Das einzige erhaltene Exemplar dieser Sammlung befindet sich in der Abteilung für Schriftliche Quellen des GIM und wurde erstmals von I. M. Jampolski entdeckt.

Die zweite Ausgabe der Sammlung wurde Anfang des 19. Jahrhunderts von J. Pez mit einem leicht veränderten Titel veröffentlicht: „Sechs russische Lieder für zwei Violinen mit Variationen“. Ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich in der ZGALI (Inventarnr. 2430, Einzelstück 1007). Die Titel der Lieder in der ersten und zweiten

Ausgabe fehlen und wurden von I. M. Jampolski ermittelt (siehe die unter seiner Herausgeberschaft 1950 erschienene Neuauflage).

Die Tendenzen des Sentimentalismus, die bereits in einigen Variationszyklen der ersten Sammlung spürbar sind, treten hier deutlicher und entschiedener hervor. Es ist charakteristisch, dass alle Variationen der Sammlung von 1793 in Moll geschrieben sind. Es herrscht ein gesanglicher, lyrischer und herzlicher Ton vor. Die Sammlung enthält sechs Variationszyklen, die für zwei Violinen geschrieben sind, wobei beide Stimmen gleichwertig sind.

Der erste Zyklus ist über das Thema des Volksliedes „Soll ich ans Flussufer gehen?“ geschrieben, das Changoschkin in einer besonderen Variante präsentiert, die sich von der aus der Sammlung von Lwow-Pratsch bekannten durch die größere Flüssigkeit des melodischen Musters unterscheidet. Die Struktur des gesamten Zyklus weist rondoartige Züge auf, die jedoch nur angedeutet werden.

In seinen Variationen über das Thema des Liedes „Hebe dich höher, erhebe dich“, das zu den so genannten „künstlichen“ Liedern gehört (d. h. den in späterer Zeit komponierten und dann folklorisierten Liedern), überdenkt Changoschkin das Wesen des Themas tiefgreifend. Es genügt, seine Darstellung mit der Art und Weise zu vergleichen, in der das Lied in der von den Verlegern Gerstenberg und Dietmar in den Jahren 1797-1798⁹ veröffentlichten Sammlung präsentiert wird.

⁹ Nachdruck von 1958 unter der Redaktion von B. L. Wolman.

Die kurze und eher primitive Melodie wird in eine breite, ausdrucksstarke Melodie verwandelt, die einen Umfang von fast zwei Oktaven abdeckt. Die zweite Violinstimme ist ebenfalls melodisch gestaltet und bildet manchmal kurze Anklänge an die Hauptstimme. Der insgesamt poetische und nachdenkliche Ton wird durch eine ausdrucksvolle Kadenz mit einem neapolitanischen Sextett unterstrichen (Beispiel 127).

Auch die weiteren Transformationen des Themas zeichnen sich durch große Vielfalt und Einfallsreichtum der Techniken aus, wobei insbesondere die geschriebenen virtuoseren Kadenz, die die einzelnen Variationen abschließen, interessant sind.

Im vierten Zyklus dieses Werkes wendet sich der Komponist ein zweites Mal der Melodie des Liedes „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig?“ zu, wobei er die bereits früher verwendete Melodie im Wesentlichen neu interpretiert. Dies ist zu einem großen Teil auf die Anreicherung der zweiten Stimme zurückzuführen, die eine eigenständige melodische Bedeutung erlangt.

Hervorzuheben ist auch der fünfte Zyklus („Auf dem Felde stand eine Birke“), in dem das Thema in seiner Grundform mit seinen verschiedenen Varianten abwechselt, was dem Ganzen den Charakter eines Rondos verleiht.

1796 erschien eine weitere Sammlung von Changoschkin-Variationen (Opus 2), die sieben Variationszyklen über Themen von Volksliedern¹⁰ umfasst, deren Titel diesmal vom Komponisten selbst vergeben wurden.

¹⁰ Das Datum der Veröffentlichung basiert auf einer Anzeige in der Zeitung „St. Peterburger Wedomosti“, 1796, Nr. 23. In den folgenden Ausgaben wurde die Anzeige wiederholt. N. F. Findeisen (232, 357) gibt ein falsches Erscheinungsdatum der Sammlung an und gibt den Titel ungenau wieder. Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe ist gedruckt: Chansons russes variés pour deux violons, op. 2.

Wie in der vorangegangenen Sammlung sind alle Variationen hier in einer Bearbeitung für zwei Violinen mit einer eigenständigen und weit entwickelten Stimme für die zweite Violine enthalten. Die einzige Ausnahme bilden die Variationen über das Thema des Liedes „Jungfrau, junge Jungfrau“, bei denen die zweite Violinstimme in den Variationen mit nur geringfügigen Änderungen gespielt wird.

Die Sammlung beginnt mit einem Zyklus von Variationen über das Thema der städtischen Romanze „Wie zwei Turteltauben auf einem Eichenzweig“. Die mit "dolce" bezeichneten ungeraden Variationen sind offenbar in einem ruhigeren Tempo aufzuführen als die folgenden, die eine lebhaftere Textur aufweisen. Auf diese Weise ergibt sich eine paarweise Gruppierung der Variationen. Der gesamte Zyklus wird mit der für beide Instrumente angegebenen Dämpfer aufgeführt.

Die musikalische Qualität des Zyklus „Gockel auf der Schürze“¹¹ ist hervorragend: nach der ersten Gesangsvariation steigert sich der Satz allmählich und führt zu einem brillanten, virtuosen Abschluss des gesamten Stücks.

¹¹ Nach B. L. Wolman (siehe: 50, 85) wurde dieses Lied im 18. Jahrhundert auch mit den Worten „In der Staatskanzlei saß ein junger Mann im Gewand“ gesungen.

Die technischen Aufgaben werden in dieser Sammlung wesentlich komplizierter. So findet man z.B. in den Variationen über das Thema des Liedes „Jungfrau, junge Jungfrau“ die weiteste Ausdehnung der Finger der linken Hand-Decime - in ausdrucksvollen melodischen Passagen, die für die Musik des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich (und auch heute noch selten) sind (Beispiel 128).

Eine ähnliche Technik finden wir in einer noch komplizierteren Version im vierten Zyklus, „Wie auf der Brücke, der Brücke“.

Wie bereits erwähnt, wurde dieses Thema vom Komponisten in seiner ersten gedruckten Sammlung von 1783 verwendet. Aber jetzt hat sich buchstäblich alles geändert: eine andere Tonalität (B-Dur statt A-Dur), völlig andere Variationen und eine neue Interpretation der Begleitstimme. Dieses Fragment vermittelt eine klare Vorstellung vom Grad der Unabhängigkeit der zweiten Stimme.

Die Variationen auf die Themen der Lieder „Lange werde ich in der Langweile verweilen“, „Erinnerst du dich, lieber Freund“, „Über die Berge, über die Berge“ sind sehr kurz, aber auch recht schwierig für die Ausführung.

Erwähnenswert sind zwei weitere Sammlungen, die nach Changoschkins Tod erschienen. Die erste ist „Chandoschkins russische Lieder“, eine handschriftliche Abschrift eines Unbekannten auf Papier aus dem Jahr 1805. Die Sammlung enthält drei Variationszyklen: „Ich verliere, was ich liebe“, „Mäher“ und „Kalinuschka“.¹²

¹² Die Sammlung wird in der Handschriftenabteilung der GBL aufbewahrt (Inventarnr. 218, Einzelstück 644). „Kalinuschka“ wurde unter der Redaktion von G. F. Fesetschko in einer Notenbeilage der Zeitschrift „Sowjetische Musik“, 1951, Nr. 6 veröffentlicht.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der zweite Zyklus, der im Werk des Komponisten keine Entsprechung hat. Er unterscheidet sich deutlich von der Fassung in der Manuskriptsammlung des Moskauer Konservatoriums. Während dort nur die Konturen der Bassstimme vorgegeben waren, ist diese in der späteren Fassung sehr abwechslungsreich und interessant gestaltet. In den Variationen 2, 3 und 4 gibt es erhebliche Schwierigkeiten: z.B. Akkordwechsel, die häufige Positionswechsel des Cellos in schneller Bewegung erfordern.

Die letzte Sammlung, die von Dietmar unter Opus vier ohne Angabe des Erscheinungsjahres veröffentlicht wurde, enthält zwei Variationszyklen für Violine mit Begleitung des Basses, der nur in diesem Fall ziemlich genau als Cello identifiziert wird ¹³.

¹³ Das einzige erhaltene Exemplar dieser Ausgabe befindet sich im Puschkin-Museum in Moskau (Sammlung von L. I. Rabinowitsch, Inventarnr. 2430, Einzelstück 1007).

Es ist bekannt, dass Dietmar im Jahr 1800 den Notenverlag I. Gerstenberg und Co. aufkaufte, dessen Miteigentümer er war, und ihn 1808 an einen gewissen Klever weiterverkaufte. I. M. Jampolski glaubt, dass diese Ausgabe vor 1804, also noch zu Lebzeiten des Komponisten, erschienen sein könnte. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Chandoschkin, der in St. Petersburg lebte, wo sich der Verlag von Dietmar befand, den falschen Titel des ersten Liedes in dieser Sammlung („Ich werde zum Flussufer gehen“ statt „Beim Tal stand ein Schneeballstrauch“) zugelassen und dem zweiten Lied keinen Namen gegeben hätte („Ich verliere, was ich liebe“). Überraschend ist auch das Fehlen des Basses im ersten Lied und seine ostinate Interpretation im zweiten Zyklus, die überhaupt nicht dem reifen Stil Changoschkins entspricht. Höchstwahrscheinlich wurde die Sammlung vom Verleger nach Chandoschkins Tod, zwischen 1805 und 1808, aus seinen Manuskripten zusammengestellt.

Die beiden Lieder mit Variationen, die in Opus vier enthalten sind, sind fast identisch mit den gleichnamigen Zyklen in der Manuskriptkopie von 1805, abgesehen von einigen Details: zum Beispiel die Anweisung, dass einige Variationen auf der Violine ohne Begleitbass (sans basse) vorgetragen werden sollten, was ihnen den Charakter virtuoser Kadenz verleih. In den 7. und 8. Variationen gibt es einen für Changoschkins Variationszyklen seltenen Metrumwechsel (4/4 zu 6/8).

Die Variationen über das Thema „Kalinuschka“ für Violine solo zeichnen sich durch ihre Originalität in Konzeption und Ausführung aus. Vergleicht man die veröffentlichte Fassung mit dem Manuskript, so stellt man fest, dass die zweite Variation in ihren technischen Aufgaben wesentlich komplexer ist. Die 4. Variation weist ungewöhnlich schwierige Striche auf, die auch heute noch schwer zu spielen sind (Beispiel 129). In der 6. Variation wird der schwierigste Staccato-Abwärtsbogenschlag wiederholt gespielt. In der 13. Variation gibt es eine schwierige Kombination von Legato und Staccato in einer einzigen Bogenbewegung.

Besonders bemerkenswert ist dieser Zyklus aber wegen seines ungewöhnlich großen Umfangs. Er umfasst 40 Variationen! In dieser Hinsicht kann er nur mit einem Werk aus dem 18. Jahrhundert verglichen werden - mit G. Tartinis „Die Kunst des Bogens“. Der große italienische Geiger zeigte die enormen Entwicklungsmöglichkeiten der Gattung der strukturierten Variation, die dem Thema von Corellis Gavotte innewohnt. Dieser gewaltige Variationszyklus, in dem die verschiedensten Methoden der Violintechnik vorgestellt werden, wird zu einer Art Schule für höchste Meisterschaft im Violinspiel.

Chandoschkin, der zweifellos mit Tartinis Werk vertraut war, schien mit ihm in Wettbewerb zu treten, indem er ein ähnliches Werk in der Gattung der Variationen über ein Thema eines russischen Liedes schrieb. Dieses Werk von Changoschkin ist, wie G. F. Fesetschko treffend bemerkt, „eine Enzyklopädie der Violintechnik jener Zeit“ (229, 62). Die Tatsache, dass eine solche „Enzyklopädie“ auf der Grundlage einer russischen Melodie geschaffen wurde, verleiht ihr eine besondere Bedeutung.

Changoschkins Variationen über das Thema der „Kalinuschka“ geben uns die Möglichkeit, das Niveau der technischen Fähigkeiten russischer Geiger am Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu beurteilen.

Die Methoden der Violintechnik, die der Komponist hier anwendet, sind erstaunlich vielfältig. Changoschkin zeigt buchstäblich alle Möglichkeiten des Geigenspiels: es gibt Doppelgriffe, Bewegungen über das gesamte Griffbrett, Sprünge über mehrere Saiten und vieles mehr.

Es ist bemerkenswert, dass die russische Übersetzung der Violinschule von Rohde, Bayo und Kreutzer, die kurz nach Changoschkins Tod erschien (St. Petersburg, 1812), vier seiner Variationszyklen im Anhang enthält: „Ach, über die Brücke, die Brücke“, „Über die Berge“ (Opus 2), „Auf dem Felde stand eine Birke“ und „Ach, mein Schatz, warum bist du so traurig“ (Opus 1). Dies zeigt, dass die damalige russische Violinpädagogik seine Werke als die zugänglichsten und nützlichsten für den Violinunterricht ansah.

Es ist eine weit verbreitete Meinung, dass Changoschkins zahlreiche Zyklen in verschiedenen Sammlungen fast wörtlich wiederholt werden. Tatsächlich ist dies nicht der Fall: In den lebenslangen Ausgaben der Russischen Lieder mit Variationen gibt es keine einzige Wiederholung.

In Changoschkins Werk gibt es keine Spur von Handwerklichkeit; er ruhte sich nie auf seinen Lorbeeren aus, sondern suchte ständig nach Neuem, sowohl in der Darstellung der Solo- und Begleitstimme als auch in der Konstruktion jedes Variationszyklus. Selbst wenn der Komponist auf ein bereits entwickeltes Thema zurückgriff, schuf er eine neue Version, indem er die Tonart, die Art der Begleitung und die Methode der Variationen änderte. In Anbetracht des begrenzten Umfangs seiner Streichduette klingt die Musik manchmal wie ein kleines Orchester. Die geschickte Wahl der klanglich hellen Register und die Verwendung offener Saiten erzeugen eine manchmal völlig unerwartete Klangfülle.

Changoschkin hält sich zwar im Allgemeinen an das gesamteuropäische Schema für den Aufbau des Variationszyklus, führt jedoch einen rein russischen Ansatz ein, der sich nicht nur in der Bezugnahme auf Volksliedthemen, sondern auch in der Struktur der Variationen widerspiegelt, die oft einen subvokal-polyphonen Charakter haben.

„Changoschkins Variationen“, schreibt W. A. Zuckerman zu Recht, „bilden eine so bedeutende und selbständige Stufe, dass sie eine besondere Beachtung verdienen. Als Variationskomponist zeichnet sich Changoschkin vor allem dadurch aus, dass er den Geist des Themas in jeder noch so raffinierten und lebendigen Verwandlung bewahrt; die Intonation des Themas durchzieht fast immer das Gewebe der Variationen. Die Freiheit der Gestaltung, die Lebendigkeit und Vielfalt der Rhythmik sind bemerkenswert. In Changoschkins Variationen dient die Figuration dem Komponisten, nicht der Komponist der Figuration dem Komponisten“ (241, 151).

3.

Nicht weniger wichtig als die Variationen über russische Liedthemen sind die Violinsonaten. Vier Sonaten sind überliefert - drei für Violine solo und eine für Violine und Bass.

Die Gattung der Soloviolinsonate ist vor allem für die Barockzeit charakteristisch. Typische Beispiele sind die Sonaten von I. G. Pisendel, F. Gemignani und die Fantasien von G. Telemann. G. Tartini führte seine Sonaten oft als Solosonaten auf, wobei er den Basso continuo wegließ und der Violinstimme Doppelgriffe hinzufügte. Diese Gattung erreichte mit Johann Sebastian Bach ihre höchste Vollendung. Danach geriet sie für viele Jahre aus dem Blickfeld der europäischen Komponisten des 18. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als der klassische Stil vorherrschte, wandten sich nur wenige Musiker dieser Gattung zu. Zu ihnen gehörten die heute vergessenen, aber einst sehr bekannten Komponisten W. F. Rust in Deutschland und Changoschkin in Russland. Sie belebten die Solosonate für Violine jedoch auf völlig unterschiedlichen stilistischen Grundlagen. In Changoschkins Sonaten überwiegt die homophone Struktur, und er greift nur selten auf die für Bach typischen polyphonen Techniken zurück ¹⁴.

¹⁴ Können wir über den Einfluss der besten Beispiele dieser Gattung - der Soloviolinsonaten von Johann Sebastian Bach - auf Changoschkins Sonatenschaffen sprechen? Es ist bekannt, dass die erste Ausgabe von Bachs Solosonaten und -partiten 1802 erschien, zwei Jahre vor Changoschkins Tod. Diese Tatsache, so G. F. Fesetschko, lasse an der Möglichkeit zweifeln, dass Chandoschkin Bachs Sonaten gekannt habe. Es ist jedoch nicht völlig auszuschließen, dass Chandoschkin die Sonaten und Partiten Bachs durch eine erhaltene Handschrift kannte.

Die erste uns bekannte Ausgabe der Violinsonaten von Chandoschkin wurde bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts von F. A. Dietmar unter dem Titel „Drei Sonaten für Violine solo“ und mit Opus 3 veröffentlicht. Sie wurde dann in den 60er Jahren von F. T. Stellovski und P. I. Jurgenson im Jahr 1887 erneut veröffentlicht¹⁵.

¹⁵ Im Korrekturabzug dieser Ausgabe (ZGALI, Inventarnr. 952, Bestand 1, Blatt 1) ist der Nachname von I. W. Grschimali aufgeführt, der sie wahrscheinlich herausgegeben hat und später, 1892, den ersten Satz der g-Moll-Sonate bei einer der Quartettsitzungen des Moskauer Zweigs der Russischen Musikgesellschaft aufführte. In Jurgensons Ausgabe wurde der Nachname Grschimalis gestrichen. Der Text in dieser Ausgabe ist an einigen Stellen ziemlich locker überarbeitet. Die vierte Ausgabe, die auf Dietmars Veröffentlichung basiert, wurde 1949 in Moskau unter der Redaktion von I. M. Jampolski herausgegeben.

Die Struktur des Zyklus ist in allen drei Sonaten ähnlich: ein langsamer erster Satz, ein Sonatentallegro oder Menuett und ein schnelles, ungestümes Finale mit Tanzcharakter, manchmal in Form eines Themas mit Variationen. Diese Struktur ist für viele Sonaten des frühklassischen Typs charakteristisch und wird manchmal bis zu Haydn beibehalten. Wie die Variationen sind auch die Sonaten von Changoschkin reich an technischen Schwierigkeiten, die die Fähigkeiten des Komponisten bei der Ausführung widerspiegeln.

Jede der drei Sonaten ist auf ihre Weise ein Meisterwerk, aber die erste, in g-Moll, ist unter ihnen besonders bemerkenswert, durchdrungen von einem Geist pathetischer Bürgerlichkeit. Nach I. M. Jampolskis Vermutung hatte W. F. Odojewski genau dies im Sinn, als er sich auf Chandoschkins Sonate bezog, die zum Tode des von Katharina II. hingerichteten Leutnants W. J. Mirowitsch geschrieben wurde (siehe: 259, 106). Odojewskis Behauptung ist jedoch unwahrscheinlich. Mirowitsch wurde 1764 hingerichtet, als Chandoschkin erst siebzehn Jahre alt war, während die Sonate

in g-Moll eines der reifsten und bedeutendsten Werke des Komponisten ist, das nach allem, was man weiß, in seine letzten Lebensjahre gehört.

Der erste Satz der Sonate, ungewöhnlich für die Kammermusik des 18. Jahrhunderts, hat den gemessenen, feierlichen Satz eines Trauermarsches. Die Violinpolyphonie wird in besonderer Weise behandelt. Die expressive Trauermelodie wird von den gemessenen Schritten der Unterstimme begleitet (Beispiel 130).

Der breit angelegte zweite Satz ist ein schnelles Sonatenallegro furioso (Beispiel 131). Das Finale der Sonate ist in Variationen über ein elegisches, liedhaftes Thema geschrieben, das sich in der Durchführung allmählich dynamisiert (Beispiel 132).

Wie J. W. Keldysch bemerkt, ist die erste Sonate für Violine solo von „männlicher Pathetik, Tiefe und Adel des Gefühls durchdrungen und kann mit einem so herausragenden Phänomen der russischen Musik des späten 18. Jahrhunderts wie Fomins Musik zum Melodram „Orpheus und Eurydike“ verglichen werden“ (118, 413). Die ausgiebige Verwendung großer Akkordtechniken und die kühne Gegenüberstellung verschiedener Register und dynamischer Schattierungen verleihen der Sonate einen majestätischen und monumentalen Charakter.

Die beiden folgenden Sonaten, von bescheidenerem Umfang, erinnern in ihrer hellen, aufgeklärten Farbigkeit an Mozart. Besonders reizvoll sind ihre zweiten Sätze, die Menuette. Trotz ihrer traditionell klassischen Form kann man in ihrer Musik manchmal eine Nähe zur Intonation russischer Volkslieder spüren. Auch in diesen Sonaten führt der Komponist konzertante Züge ein. Besonders auffällig sind diese in den Solokadenzen, die der Komponist ausgeschrieben hat. In der Es-Dur-Sonate lösen sich die Kadenzen im allgemeinen Fluss der Musik auf. Am Ende des ersten Satzes der D-Dur-Sonate erhält die ausgeschriebene Kadenz jedoch die Bedeutung einer eigenständig entwickelten Episode. Der klare, ruhige Charakter der Musik wird plötzlich von stürmischen Sextolen unterbrochen, die ein dramatisches Element in das Werk einführen. Diese Kadenz ist der explosive Höhepunkt des gesamten ersten Satzes.

Das letzte erhaltene Werk Changoschkins ist eine Sonate für Violine und Bass, die in Reinschrift überliefert ist und sich in der GPB befindet. Das genaue Entstehungsdatum lässt sich nicht bestimmen, doch ist anzunehmen, dass die Sonate in die späte Schaffensperiode des Komponisten gehört. Erstmals veröffentlicht wurde sie 1950 in einer Bearbeitung für Violine und Klavier, herausgegeben von I. M. Jampolski und W. J. Schebalin. Hier wird die Unterstimme als Basso continuo behandelt. Es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, dass Changoschkin das Prinzip des bezifferten Basses in seiner Praxis anwandte, während der vom Cello gespielte Bass in vielen seiner Werke zu finden ist. Die Fassung von 1950 ist daher als stilistisch ungerechtfertigt anzusehen. Wahrscheinlich wurde die Sonate deshalb nie in dieser Fassung aufgeführt.

In dieser zweiteiligen Sonate ist nur der erste Satz für Violine und Bass geschrieben. Der zweite Satz ist im Grunde nichts anderes als eine ausgefeilte virtuose Kadenz für Violine solo. Nur im Finale gibt es zwei Akkorde mit Bass, die dem ganzen Zyklus Geschlossenheit und Rundheit verleihen.

Stilistisch unterscheidet sich die Sonate mit Bass deutlich von den drei Sonaten für Violine solo. Die stärker individualisierte Melodik und der Reichtum an Chromatik im langsamen ersten Satz nehmen spätere Musik vorweg, insbesondere einige Werke von Aljabjew (Beispiel 133).

Der zweite Satz der Sonate - ein brillantes Capriccio in freier Improvisation - ist in seiner Breite in der instrumentalen Kammermusik der Ära Changoschkin ohne Beispiel. Die schwierigste Aufgabe für den Interpreten besteht darin, die Verbindung zur Musik des ersten Satzes aufrechtzuerhalten, ohne die Einheit des Ganzen zu verlieren.

Unter den russischen Komponisten des 18. Jahrhunderts haben sich nur wenige der Sonatengattung zugewandt: neben den bekannten Klaviersonaten von D. S. Bortnjanski und den Violinsonaten von Changoschkin ist die erst kürzlich entdeckte Sonate für Violine und Bass von M. S. Beresowski zu nennen. Was die Werke Bortnjanskis und Changoschkins in dieser Gattung betrifft, muss man B. W. Assafjew zustimmen, der schrieb: „Die Sonaten von Changoschkin sind temperamentvoller, reicher und umfassender in ihrer Konzeption. In ihnen gibt es eine Entwicklung von Ideen, Temperament und einen Hauch von Subjektivität. Aufdringliche Virtuosität und Rhetorik weichen dem inneren Gehalt. Es ist kein Salon-, sondern ein Konzertsaalstil“ (12, 157).

Viele Zeitgenossen sprachen von Changoschkins außergewöhnlichem Improvisationstalent. Er besaß eine brillante schöpferische Phantasie und konnte ganze Variationszyklen über ein Thema improvisieren. Umso erstaunlicher ist die geringe Zahl seiner veröffentlichten Werke. Es ist davon auszugehen, dass sich das schöpferische Erbe des Komponisten nicht in den oben erwähnten Variationssammlungen über Themen russischer Volkslieder und Sonaten erschöpft. Vieles von dem, was er geschrieben hat, ist vielleicht noch nicht gefunden worden oder verloren gegangen und für uns für immer verloren. So ist das Schicksal von Changoschkins Orchesterpolonaisen über die Themen der Volkslieder „Jungfrau, junge Jungfrau“ und „Wie in unserem Garten“, über deren Verkauf die Zeitungen im 18. Jahrhundert berichteten, unbekannt.

Zugleich wurden Chandoschkin Kompositionen zugeschrieben, deren Urheberschaft zumindest zweifelhaft ist. Dazu gehören fünfzehn Lieder mit Variationen für Violine, die ohne Angabe des Autors in das von T. Poleschajew 1792 herausgegebene „Neue russische Liederbuch“ aufgenommen wurden.

Nach dem Vorschlag von B. L. Wolman gehören nur drei Stücke dieser Sammlung zu Changoschkin: „Kosakentanz“, „Mäher“ und „Ach, mir ist langweilig“ (49, 153-154). Ein anderer Forscher, G. F. Fesetschko, schreibt Changoschkin alle in der Sammlung enthaltenen Violinwerke zu (229, 55-56). Die extreme Vernachlässigung und die primitive Aufmachung, die diese Sammlung kennzeichnen, lassen diese Annahme jedoch nicht überzeugend erscheinen. Es scheint, dass einige Werke Changoschkins von einer unbekannt Person ohne Wissen des Autors für die Veröffentlichung bearbeitet wurden. Es ist nicht möglich, alle Violinvariationen in dieser Sammlung als Werke von Chandoschkin selbst zu betrachten.

Auch die „Empfindsame Arie“ für Solovioline und das Konzert für Viola und Orchester, die 1951 veröffentlicht wurden, werden ohne ausreichende Begründung Chandoschkin zugeschrieben. Es gibt keinen dokumentarischen Beweis dafür, dass diese Werke tatsächlich von ihm stammen. Stilistisch unterscheiden sich beide Werke stark von allem, was Chandoschkin geschaffen hat.

Changoschkin ragt unter seinen russischen Zeitgenossen hervor, weil er ein begabter und origineller Komponist und Schöpfer und ein brillanter und virtuoser Instrumentalist war. Diese glückliche Kombination ermöglichte es ihm, die Mittel der Violintechnik zu bereichern und neue, originelle Wege zur instrumentalen

Erschließung der russischen Volksmelodie zu finden, und „einige seiner schöpferischen Entdeckungen blieben in der russischen Musik bis zu Glinka unerreicht“ (118, 414). Jahrhunderts - maximale Streckung der Finger der linken Hand, Erweiterung des Tonumfangs des Instruments bis in die höchsten Lagen, Spiel auf nur einer Basssaite - und in vielerlei anderer Hinsicht war Changoschkin ein kühner Erneuerer, der der russischen Geigenkunst den Weg in die Zukunft ebnete.

KONZERTLEBEN

Einem Historiker, der sich mit dem russischen Konzertleben des 18. Jahrhunderts beschäftigt, steht auf diesem Gebiet nur sehr wenig Material zur Verfügung. Die Hauptquelle unserer Informationen und Vorstellungen darüber bleibt die periodische Presse, genauer gesagt die „St. Petersburger Wedomosti“ und die „Moskauer Wedomosti“, sowie einige Memoiren aus dieser Zeit. Aber sowohl die Presse als auch die Memoirenschreiber (mit Ausnahme von J. von Staehlin und A. T. und P. A. Bolotow) schenken der Konzertpraxis in Russland nur minimale Aufmerksamkeit, beschränken sich auf beiläufige Bemerkungen über Hofkonzerte und Musikabende in Privathäusern und berühren ihr Repertoire kaum.

Als eigenständiger Bereich des russischen Musiklebens wurde das Konzertleben im Russland des 18. Jahrhunderts zunächst in einer Reihe von Arbeiten sowjetischer Forscher behandelt. P. N. Stolpjanski (225) war der erste, der sich dieses Themas annahm und wertvolles, wenn auch keineswegs vollständiges Material zur Geschichte der öffentlichen Konzerte in der russischen Hauptstadt zusammentrug. Stolpjanskis Informationen wurden von N. F. Findeisen ergänzt, der in seinem Buch einen Überblick über Konzerte nicht nur in St. Petersburg, sondern auch in Moskau gibt, und zwar nicht nur über öffentliche, sondern auch über private Konzerte (232). Beide Werke sind eher informativ als wissenschaftlich und verallgemeinernd.

Mit dem Konzertleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigt sich T. N. Liwanowa, die sich mit öffentlichen und höfischen Konzerten auseinandersetzt (137).

Die Haupttendenzen in der Entwicklung des Konzertlebens in Russland im 18. Jahrhundert und die Fragen seiner Entstehung werden in der Arbeit von J. W. Keldysch (118) ausführlicher behandelt, die nicht nur Informationen, sondern auch wissenschaftliche Verallgemeinerungen zu diesem Problem enthält. Der Autor liefert umfangreiches Material zur vorpetrinischen Zeit, das die Grundlagen der Konzertpraxis im Musikleben aufzeigt.

Ein Überblick über das Konzertleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich als verwandtes Material auch in Werken, die den russischen darstellenden Künsten dieser Epoche gewidmet sind (siehe: 4; 64; 152; 153; 153; 259).

Ziel dieses Aufsatzes ist es, ein vollständigeres Bild der Entstehung und Entwicklung des Konzertwesens in Russland zu zeichnen und die wichtigsten Wege zu skizzieren, die zur Blüte des Konzertwesens im nächsten, dem 19. Jahrhundert, führten.

Es besteht kein Zweifel daran, dass das Konzertleben im 18. Jahrhundert noch keinen systematischen Charakter angenommen hatte. Bis in die 70er und 80er Jahre waren Konzerte eher zufällig und alles andere als gewöhnlich.

Das Zeitalter der Aufklärung gab der Entwicklung des Konzertlebens starke Impulse. In den 70er und 80er Jahren, als sich der Buchdruck in Russland stark entwickelte und Musikverlage entstanden, nahm die musikalische Bildung zu. Musik wurde nicht

nur in adligen Kreisen, sondern auch in der Intelligenz zu einem festen Bestandteil des täglichen Lebens.

Der allgemeine Entwicklungsprozess des russischen Musiklebens spiegelte sich auch in den darstellenden Künsten dieser Zeit wider. Die Entwicklung der darstellenden Künste wurde durch die Gründung der Russischen Nationalen Komponistenschule wesentlich gefördert.

Das russische Publikum, dem die Praxis öffentlicher Konzertaufführungen zunächst völlig fremd war, musste eine eigene „Erziehung“ durchlaufen. Es war in seiner sozialen Zusammensetzung sehr begrenzt, weitete sich aber allmählich aus und unterschied sich gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr von dem allgemeinen Publikum, das die Opernhäuser füllte.

Die überlieferten, wenn auch spärlichen, dokumentarischen Belege zeichnen ein recht beredtes Bild dieses Prozesses.

1.

Die Voraussetzungen für die Entwicklung des russischen Konzertlebens wurden in der petrinischen Ära - im ersten Viertel des Jahrhunderts - geschaffen. Die Reformen Peters des Großen, die alle Bereiche der gesellschaftlichen Ordnung betrafen, stellten auch die Kultur vor große Aufgaben. Auch die Musik erhielt eine neue Funktion. In der Zeit Peters des Großen erlangte die Musik zum ersten Mal eine bürgerliche Bedeutung im Leben der russischen Gesellschaft und wurde zu einem festen Bestandteil des täglichen Lebens. Die in der Geschichte bekannten Petersversammlungen, die „Vivat“-Musik, die die Siegesfeiern begleitete, die Bildung von Militärkapellen neuen Stils - das waren die ersten Früchte der kulturellen Umgestaltung Peters. Eine wichtige Errungenschaft dieser Zeit war auch die Entstehung des Konzertlebens, das sich bis dahin im engen Rahmen des höfischen und hauptstädtischen Lebens abgespielt hatte.

Die Entwicklung konzertanter Formen des Musiklebens wurde zweifellos durch die Bekanntschaft des russischen Adels mit ausländischen Traditionen begünstigt. Russische Reisende „importierten“ bei ihren Auslandsbesuchen einen Teil der geistigen Atmosphäre Westeuropas nach Russland. Sie konnten Opern besuchen, Kammerkonzerten zuhören und sich mit Musikinstrumenten vertraut machen, die in Russland noch unbekannt waren. Peter, der sich selbst häufig im Ausland aufhielt, führte die Attribute ausländischer Höfe mit ihren Gesangskapellen, Instrumentalensembles und Theateraufführungen mit Nachdruck in das höfische Leben ein. Auf der anderen Seite führte der starke Zustrom von Ausländern nach Russland im 18. Jahrhundert zum gleichen Prozess der Assimilation der westeuropäischen Kultur in das russische Leben.

Natürlich ist es verfrüht, von den Konzerten der petrinischen Zeit als einem natürlichen Phänomen zu sprechen. Sie waren zu jener Zeit sehr selten und fanden nur am Zarenhof und in den Palästen großer Adliger statt, darunter auch Ausländer, die in Russland lebten und über ein eigenes Musikerensemble verfügten. Der Zuhörerkreis dieser Konzerte war sehr begrenzt, und die Veranstaltung von Musikabenden selbst wurde vor allem als Tribut an die europäische Mode empfunden.

Über das Konzertwesen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist so gut wie nichts überliefert. Umso wichtiger sind die kurzen, fragmentarischen Berichte in einigen Memoiren aus der Zeit Peters des Großen. Von unschätzbarem Wert ist dabei

das Tagebuch des holsteinischen Adligen F. W. Berchholz (1699-1765), der 1721 im Gefolge Karl Friedrichs, Herzog von Holstein, nach Russland kam. Er hielt fast jeden Tag seines Aufenthaltes fest und reflektierte in seinem Tagebuch sparsam, aber mit genügend Beobachtungen und musikalischen Eindrücken. Bekanntlich brachte der Herzog von Holstein eine Kapelle mit, deren Musiker als die ersten Konzertmusiker in Russland bezeichnet werden können. In Berchholz' Tagebuch finden sich Einträge, die das hohe Können einzelner Musiker im Dienste des Herzogs bestätigen. Über den Hornisten Leutenberger schreibt der Memoirenschreiber zum Beispiel: „Alle, die ihn hörten, gestanden, dass sie noch nie ein so weiches und so vortrefflich ausgeführtes Horn gehört hätten. Er begleitet alle Instrumente damit und kann bis zu 85 Takte ohne Unterbrechung aushalten, was eine außerordentliche Wirkung auf die Zuhörer hat“ (82, I, 16).

Dass sich der Verfasser der Memoiren zu den Blasinstrumenten hingezogen fühlte, war kein Zufall. In Russland wurde der Grundstein für die musikalische Professionalität durch das Spielen von Blasinstrumenten gelegt, was bis zu einem gewissen Grad durch die russische Lebensweise selbst bestimmt wurde. Bereits Peter der Große führte in der russischen Armee „Oboistenchöre“ ein, d.h. militärische Blaskapellen. Das Dekret Peters I. vom 19. Februar 1711 legte fest, dass in den Kavallerieregimentern ein ausländischer Oboist und zehn russische Oboisten spielen sollten, in allen anderen Regimentern waren Orchester vorgesehen, die aus einem ausländischen Oboisten und acht russischen Oboisten bestehen sollten. Man kann also sagen, dass es in Russland bereits in den 20er Jahren eine beachtliche Anzahl von Oboisten gab. Mehr noch: Man kann sagen, dass die russische Aufführungspraxis gerade mit der Beherrschung der Blasinstrumente ihre Entwicklung begann. Die ersten professionellen „Musikschulen“, die zur Zeit Peters des Großen gegründet wurden, bildeten vor allem Bläser aus, was zweifellos mit dem Gebrauchszweck der Musik jener Zeit zusammenhing (siehe: 194). Waldhornbläser, Trompeter und „Paukisten“ begleiteten die königlichen Dinners, die Schifffahrt auf der Newa, Tänze und andere höfische Vergnügungen.

Bereits in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gab es eine Reihe von russischen Adligen, die ihre eigenen Musiker hatten. Admiral Apraksin, Fürst Menschikow, Fürst Kantemir, General Jaguschinski, Graf Golowkin und Fürstin Tscherkasskaja stellten sie in ihren Dienst. Fürstin Tscherkasskaja zum Beispiel hatte ihr eigenes Orchester, „das aus zehn recht guten Musikern bestand, darunter mehrere deutsche und schwedische Musiker und ein ukrainischer Bandura-Spieler, der russische Lieder spielte“ (82, I, 156, 171).

Im Jahre 1722 hielt sich der Herzog mit seinem Gefolge in Moskau auf, und aus dieser Zeit finden sich in Berchholz' Tagebuch die ersten Hinweise auf Konzerte im eigentlichen Sinne. „Am 12. September nachmittags ging der Herzog wieder zu Geheimrat Bassewitz, um Musik zu hören. <...> Bassewitz hatte auf Bitten des Generals Jaguschinski, eines großen Musikliebhabers und Kenners, den Mittwoch als Konzerttag bestimmt“ (82, II, 264, 271). Die letzte Erwähnung verdient besondere Aufmerksamkeit, da sie bestätigt, dass Konzerte schon damals allmählich in den Alltag des russischen Adels eingeführt wurden. In den von Bassewitz veranstalteten Mittwochskonzerten versammelte sich die gesamte „Oberschicht“ Moskaus. Hierher kamen, so Berchholz, "nicht nur alle Außenminister, sondern auch viele russische Gentlemen, wie Geheimrat Ostermann, der junge Graf Golowkin, Baron Stroganow und andere. Sie alle hörten der Musik mit großer Aufmerksamkeit zu“ (82, II, 299).

Es muss davon ausgegangen werden, dass diese Konzerte ein recht unterschiedliches Repertoire hatten und recht lange dauerten. So ist über ein Konzert im Tagebuch vermerkt: „Am 26. [September]... nach dem Abendessen ging der Herzog mit uns zum Geheimen Rat zu einem Konzert.... Am Ende der Musik, die von 5 bis 9 Uhr dauerte, kehrte Seine Hoheit in den Garten zurück“ (82, II, 276). Also, vier Stunden Musik! Leider gibt der Memoirenschreiber keine Auskunft über das Repertoire dieser Konzerte.

Ein anderer Memoirenschreiber des 18. Jahrhunderts, J. von Staehlin, gibt ausführlichere Informationen über die Kapelle des Herzogs von Holstein. Ihm zufolge bestand die Kapelle aus 12 deutschen Musikern. Kapellmeister und Konzertmeister des Orchesters waren die Gebrüder Gübner - Johann, ein berühmter Geiger, und Andreas, ein Cellist. Folgende Instrumente waren vorhanden: Cembalo, mehrere Violinen, Viola d'amore, Viola, Violoncello, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Einmal in der Woche spielte die Kapelle am königlichen Hof. „Peter war nicht nur bei den Konzerten des Herzogs anwesend, sondern befahl der Kapelle, einmal in der Woche am Hof zu spielen“, schreibt von Staehlin (252, 78). Das Repertoire der Kapelle bestand laut von Staehlin „aus Sonaten, Soli, Trios und Konzerten von Telemann, Kaiser, Hasse, Schulz, Fuchs und anderen damals in Deutschland berühmten Komponisten, sowie aus Werken von Corelli, Tartini, Porpora und anderen in Russland unbekanntem italienischen Komponisten. <...> Die Aufführungen waren ein großer Erfolg, denn die frühere Musik, die der russische Adel zu hören bekam, hielt dem Vergleich mit dieser neuen und angenehmeren nicht stand“ (252, 78).

In den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden die Musiker der Kapelle in die Hofkapelle aufgenommen und wirkten ständig bei den Hofkonzerten mit. Ab Anfang der 30er Jahre wurden italienische Musiker in die Hofkapelle aufgenommen. Die neue Kaiserin Anna Ioannowna „gründete eine italienische Oper, ein Ballett, eine deutsche Truppe und zwei Musikkapellen“ (253, 26). 1735 wurde der aus Italien stammende F. Araja Kapellmeister des Orchesters. Nach Russland kamen die Geiger G. Piantanida, D. Dall'Oglio, G. Verocai, die Cellisten G. Dall'Oglio, G. Janeschi, L. Madonis und der Fagottist Friedrich, den von Staehlin als Schüler des berühmten Berliner Fagottisten Kotowski bezeichnet. Friedrich, so der Verfasser der Memoiren, war in Konzerten sehr erfolgreich und beherrschte „das Fagott so gut, dass dieses raue und unangenehme Instrument mit der doppelten Zunge ungewöhnlich weich, wie eine Flöte, klang“ (252, 82).

Zu den Aufgaben des Orchesters gehörte neben den höfischen Festlichkeiten auch die obligatorische Teilnahme an den wöchentlichen Palastkonzerten am Donnerstag und Sonntag, bei denen italienische Arien, Sonaten, Konzerte und Solostücke aufgeführt wurden. Die Zeitung „St. Petersburger Wedomosti“ berichtete regelmäßig über die „außergewöhnlichen Konzerte“, die die Kurtage begleiteten. Typische Beispiele für diese Berichte: „Ein musikalisches Konzert wurde von den begabtesten italienischen Musikern und Sängern zur größten Freude Seiner Kaiserlichen Majestät gegeben“¹ (über das Konzert anlässlich des Kavaliersfestes des Alexander-Newski-Ordens).

¹ „St. Petersburger Wedomosti“, 1735, 1. September.

Und am 27. Januar 1736, dem Geburtstag Anna Ioannownas, „standen oben auf der Galerie die Virtuosen, Kastraten und Sänger, die Ihre Kaiserliche Majestät mit dem Wechsel ihrer großen Konzerte und Kantaten unterhielten...“².

² Ebenda, 1736, 29. Januar.

Musik für Konzerte wurde oft eigens komponiert. „Während des Abendessens (am Tag der Kaiserkrönung - A. S.) sangen die italienischen Virtuosen zwischen anderen Konzerten eine vom kaiserlichen Kapellmeister komponierte Kantate mit dem Titel „La gara del amore e del zelo“, d. h. „Der Streit zwischen Liebe und Hass“.³

³ Ebenda.

Offensichtlich handelt es sich dabei um eine Kantate nach der damals populären Oper „Die Macht der Liebe und des Hasses“ von Araja.

Am Hof wurde ständig italienische Musik gespielt. Es ist anzunehmen, dass das Programm dieser Konzerte aus Werken der in Russland tätigen Komponisten F. Araja, L. Madonis, G. Verocai, G. Ristori und D. Dall'Oglio bestand.

Ab den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts konzentrierte sich das Konzertleben daher hauptsächlich auf den Hof. Das Repertoire beschränkte sich hauptsächlich auf italienische Musik. Das Publikum bestand aus der Kaiserin und ihrem Gefolge. Die Hofkonzerte verfolgten natürlich keinen Bildungszweck, sondern dienten lediglich der „angenehmen Unterhaltung“ während des Mittag- und Abendessens und des Kartenspiels.

Dennoch wurde der Kreis der Interpreten ständig erweitert. Am russischen Hof trat ständig eine italienische Operntruppe auf, die auch die Aufgaben der „vokalen und instrumentalen Kammermusik“ erfüllte. Das Große Orchester wurde mit hochqualifizierten Musikern ergänzt. Laut Mooser bestand das Orchester 1748 aus 45 Instrumentalisten. Zusammen mit Araja kamen die Geiger G. Passerini, T. Porta - der Lehrer Changoschkins -, A. Vaccari und der Oboist Stazzi nach Russland. Auch russische Musiker traten auf - der hervorragende Lautenspieler T. Belogradski, der „die schwierigsten Soli und Konzerte mit der Kunst des großen Meisters spielte“ (252, 55), und I. Stepanowitsch.

Am 8. Juli 1746 berichtete die „St. Petersburger Wedomosti“ über eines der ersten öffentlichen Konzerte in Russland: „Mittags um 7 Uhr wird ein Gastbassist im Hause des Generals Sagrjasski, in der Nähe der deutschen Komödie, Musikkonzerte geben, zu denen diejenigen, die ihn hören wollen, gegen Zahlung von 1 Rubel pro Person in das Haus kommen können“. Der Name des Sängers ist nicht bekannt. Nach Ansicht der Forscher könnte es sich um Bass Fischer handeln, der 1747 St. Petersburg verließ⁴.

⁴ Siehe: „St. Petersburger Wedomosti“, 1747, 27. März.

Das Konzert vom 8. Juli 1746 kann jedoch nicht als die erste Veranstaltung dieser Art angesehen werden. Schon früher, am 1. November 1745, erschien in den „St. Petersburger Wedomosti“ eine Anzeige über den Harfenisten I. Ch. Gochbriker, „der die Harfe sehr geschickt spielt und seine Dienste allen anbietet, die seine Musik hören oder das Instrument erlernen wollen. Er wohnt auf der Wassiljewski-Insel im Herrenhaus des Barons Stroganow“. Es besteht kein Zweifel, dass Gochbriker im Haus seiner Herren, die große Musikliebhaber waren, Konzerte gab. Später, ab den

70er Jahren, wurde das Haus der Stroganows ein regelmäßiger Veranstaltungsort für Konzerte.

Im Jahr 1748 wurden in Sankt Petersburg bereits regelmäßige Konzerte angekündigt: „Auf Wunsch einiger Musikliebhaber finden hier mittwochs um die Mittagszeit ab 7 Uhr im Haus von Fürst Gagarin auf der Admiralitätsseite in der Großen Morskaja-Straße, gegenüber dem deutschen Komödienhaus, Konzerte im italienischen, englischen und niederländischen Stil statt. Den Zuhörern wird ein Rubel pro Person berechnet, und niemand wird ohne Eintrittskarte hineingelassen, und sie werden in italienischer, russischer, aglinischer und deutscher Sprache singen, weshalb alle edlen Herren, Kaufleute, Bürger sich bereit erklären werden, dorthin zu kommen, um zuzuhören, und Trunkenbolde, Lakaien, müßige Frauen werden nicht hineingelassen werden“⁵.

⁵ „St. Petersburger Wedomosti“, 1748, 7. Oktober.

Die „Musikalischen Mittwoch“ in Gagarins Haus waren offensichtlich die erste ernsthafte Veranstaltung von Dauerkonzerten, an denen vermutlich verschiedene Berufsmusiker aus St. Petersburg teilnahmen und eine Vielzahl von Musikstücken aufgeführt wurde. Allmählich bildete sich der Kreis der Zuhörer - der Petersburger Adel, die Kaufleute, die wohlhabenderen Bürger, d.h. in erster Linie jene Gesellschaftsschichten, die eine materielle Basis für öffentliche Konzerte schaffen konnten. Gewöhnliche Menschen, „Diener“, durften die Konzerte im Adelshaus nicht besuchen. Mooser nennt den Geiger G. Passerini, der sich bis 1750 in St. Petersburg aufhielt, als Initiator der Konzerte in Gagarins Haus.

Bereits 1750 findet sich in der Zeitung die folgende Nachricht über Konzerte: „Diese Woche Donnerstag um 9 Uhr [28. Juni] bei Frau Kernscha in dem Hause, wo früher bei Herrn Basserini Konzerte waren, gegenüber der Admiralitätswiese, werden Konzerte gespielt, und von einer Person wird ein Rubel verlangt, aber die Dienerschaft wird nicht hineingelassen, was hiermit bekannt gemacht wird“.⁶

⁶ Ebenda, 1750, 26. Juni.

Es ist nicht bekannt, wer diesmal ein Konzert gab, da Passerini im Februar St. Petersburg verließ.⁷

⁷ Siehe: Ebd., 2. und 27. Februar.

Leider spiegelt die Presse das Konzertleben der Hauptstadt in den 50er Jahren nicht wider. Leider spiegelt die Presse das Konzertleben in den Hauptstädten der 50er Jahre überhaupt nicht wider. Wir müssen aber davon ausgehen, dass musikalische Abende in einzelnen Privathäusern, wenn auch nicht häufig, so doch stattfanden, von höfischen Konzerten ganz zu schweigen.

Die Konzertpraxis im russischen Musikleben der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steckte also noch in den Kinderschuhen. Sie entwickelte sich in zwei Richtungen. Einerseits war sie mit dem offiziellen Hofleben verbunden: der Hofkapelle, den Hofkomponisten und -interpreten sowie einzelnen Gastmusikern, die in den kaiserlichen Gemächern spielten. In der Regel waren dies vor allem deutsche und italienische Musiker. Zum anderen wurde das Konzertleben durch die allgemeine Lebensweise in Russland bestimmt. Kleine Instrumentalensembles in den Häusern

wohlhabender Adliger trugen dazu bei, dass sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine spezifische Form wie die Leibeigenenorchester entwickelte.

Ein weißer Fleck in der Erforschung des russischen Musiklebens blieb fast während des gesamten Jahrhunderts und noch mehr in der ersten Hälfte das Konzertrepertoire. Keiner der damaligen Memoirenschreiber hielt es für nötig, die Art der in den Konzerten gespielten Musik anzugeben. Man kann nur vermuten, dass ein Großteil der Konzerte mit Werken verschiedener Musiker und Komponisten bestritten wurde, die damals im Dienst des Hofes standen.

Die Organisation der ersten Konzerte in Russland hatte keine anderen Ziele als die einfache Unterhaltung und die Einführung in das Alltagsleben der westeuropäischen Kultur. Die soziale und ästhetische Funktion dieser „Konzertunterhaltungen“ ist immer noch äußerst begrenzt. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass aus diesem Kreis von Zuhörern die ersten russischen Musikliebhaber hervorgingen, die in den darstellenden Künsten bewandert waren und sogar schöpferische Fähigkeiten besaßen, wie der Autor der „russischen Lieder“ G. N. Teplow.

Ein anderes Bild zeigt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als das russische Musikleben unter den neuen Bedingungen der Aufklärung einen unermesslichen Aufschwung nahm. Der Aufschwung der russischen Literatur, Kunst und Bildung sowie die spürbare Demokratisierung des gesellschaftlichen Lebens schufen eine solide Grundlage für die Entwicklung des Konzertwesens, das sich nun nicht mehr an einen kleinen Kreis Auserwählter, sondern an ein sozial breit gefächertes Publikum richtete. St. Petersburg, einst das einzige Konzertzentrum, das die besten Kräfte anzog, teilt sich heute dieses Privileg mit der alten Hauptstadt Moskau. Jede der beiden Städte hat ihre eigenen Besonderheiten im Musik- und Theaterleben der damaligen Zeit, die es rechtfertigen, diese Phänomene in getrennten Berichten zu behandeln.

2.

Der allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Aufschwung Russlands in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte unterschiedliche Auswirkungen auf das Musikleben der beiden Hauptstädte. Der formellere Charakter des gesellschaftlichen Lebens in St. Petersburg wirkte sich auf die damalige Konzertpraxis aus. Opulente Konzerte schmückten noch das kaiserliche Leben. Auftritte von Gastvirtuosen begleiteten weiterhin Diners, Kartenspiele und höfische Feste. Gleichzeitig begünstigten die neuen aufklärerischen Tendenzen im öffentlichen Leben die Entwicklung eines weiteren Zweigs der Musikaufführung - der öffentlichen Konzerte.

Die wichtigste Quelle für Informationen über öffentliche Konzerte ist nach wie vor die „St. Petersburger Wedomosti“, obwohl diese Berichte leider bei weitem nicht vollständig sind. Nach P. N. Stolpjanski erwähnt die Petersburger Zeitung 137 Konzerte zwischen 1769 und 1799 (225, 12).

Laut Presseberichten finden in der Hauptstadt erst seit Ende der 70er Jahre regelmäßig Konzerte statt. Davor fanden sie nur gelegentlich und sporadisch statt.

Bei den ersten öffentlichen Konzerten traten häufig „einmalige“ Wandermusiker auf, die beschlossen, das Publikum mit der Vielseitigkeit ihrer Talente, ungewöhnlichen Instrumenten oder Erfindungen zu überraschen. So kündigte beispielsweise der in St. Petersburg bereits bekannte Harfenist Ch. Gochbriker im September 1762 an, er werde „eine Harfe besonderer Art spielen“. Und ein gewisser I. Schwarz, der 1763 mit

seiner „Gesellschaft“ nach St. Petersburg kam, spielte folgende Instrumente: „auf einer kleinen Violine (?), auf einem Bass, auf einer Zither und auf einer Triangel“⁸.

⁸ „St. Petersburger Wedomosti“, 1763, 21. November.

A. Brandel, der im Jahr 1773 in der Hauptstadt erschien, unterhielt das Publikum mit einem außergewöhnlichen Instrument, das „vom Ton her einer Oboe ähnelt, aber der menschlichen Stimme und einem acht Fuß großen Organ gleicht; dieses Instrument kann bei allen Konzerten verwendet werden, und darauf wird wie auf Klavieren gespielt, die sechs Fuß schwer sind und so groß wie ein großes Buch sind“⁹.

⁹ „Nachtrag zum St. Petersburger Wedomosti“, 1773, 18. Oktober.

Doch schon Ende der 1760er Jahre kündigten die „St. Petersburger Wedomosti“ ernsthaftere Konzerte „nach einem besonderen Plan“ an. Die Abonnements für diese Konzerte wurden 1769 vor seiner Abreise aus Russland von dem berühmten Komponisten V. Manfredini organisiert, der Kapellmeister der Hofkapelle war. Im März 1769 fand die erste Konzertreihe Manfredinis statt, an der die besten Kammermusiker des Hofes teilnahmen. J. von Staehlin schreibt, dass beim ersten Konzert „die adligen Dilettanten mit fast größerer Bewunderung gehört wurden als die angestellten Musiker; unter ihnen waren die drei Töchter des Geheimen Rats Teplow, die als Sängerinnen und am Cembalo auftraten, und sein Sohn, ein Geiger, ein sehr fähiger Schüler von Schkiati“ (Skjatti). Dem Konzert wohnten auch A. A. und L. A. Naryschkin, A. B. Olsufjew, G. N. Teplow und andere hohe Beamte bei. „Von den Hofmusikern spielte der junge Pomorski mit großem Erfolg das Violinkonzert, und Zan begeisterte mit seinem Fagott.... Es geschah oft, dass der Saal und die vier angrenzenden Räume voll von Zuhörern waren - Damen und Herren des Hofes, sowie Adelige und Kaufleute der Stadt“ (252, 138-139).

Die Konzerte Manfredinis wurden im April fortgesetzt: „Das bereits im Sonderplan angekündigte Konzert wird am nächsten Donnerstag, dem 23. dieses Monats, im selben Haus und zu denselben Zeiten wie bisher fortgesetzt. Alle Konzerte werden sechs sein, und daher wird die Eintrittskarte, die bei Herrn Manfredini erhältlich ist, 12 Rubel kosten, zuzüglich 2 Rubel für jedes Mal.“¹⁰

¹⁰ „St. Petersburger Wedomosti“, 1769, 21. April.

Aber am 23. April fand das Konzert nicht statt und wurde dann zweimal verschoben. Es ist bezeichnend, dass die Ankündigungen dieser Konzerte mit folgendem Hinweis endeten: „Für jedes Konzert können Sie eine Karte für 2 Rubel im Vorverkauf erwerben...“. Manfredini, der Gründer dieser ersten Konzerte in St. Petersburg, hatte also vor allem mit materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Das Abonnement wurde von 30 auf 12 Rubel herabgesetzt, und schließlich wurde beschlossen, für jedes Konzert eine Karte „für 2 Rubel pro Person“ zu verkaufen. Andernfalls, so die Überlegung, würden die Konzerte für den Veranstalter nur ein Verlustgeschäft sein. Im Juni verließ Manfredini Russland.

Trotz aller Schwierigkeiten, mit denen der Komponist zu kämpfen hatte, waren diese Konzerte von großer Bedeutung, denn sie wurden von einem ernsthaften Berufsmusiker initiiert, der die echte Musik über die Grenzen des höfischen Lebens hinausführen wollte.

Ab diesem Jahr wird die Zeit der Konzertsaison mehr oder weniger genau festgelegt, insbesondere während der Fastenzeit, wenn alle Theateraufführungen strengstens von der Regierung verboten wurden.

Zehn große „italienische und französische Konzerte“ fanden ebenfalls in der großen Fastenzeit 1774 im Haus von Papanelopoulos statt. Vielleicht sollten sie in gewisser Weise die guten Bemühungen fortsetzen, die V. Manfredini begonnen hatte. Leider gibt die Presse darüber keine Auskunft, und wir erfahren nur aus einer Zeitungsnotiz, dass am 27. März 1774 „auf Wunsch edler Personen“ „ein Konzert des herrlichen „Stabat Mater“ von Pergolesi“ aufgeführt wurde¹¹.

¹¹ „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1774, 25. März.

Im Herbst desselben Jahres trat einer der ersten der bedeutendsten virtuosen Wandermusiker, der „geschickte italienische Musiker“, der talentierte Geiger Cipriano Cormier, in St. Petersburg auf. Unter dem Namen Cipriano veröffentlichte er von ihm komponierte Konzerte. Sein erstes Konzert fand am 6. Oktober im Haus der Witwe Demutta statt¹².

¹² Ebenda, 30. September.

Die beiden folgenden Jahre 1775 und 1776 sind nicht sehr informativ. Die „Wedomosti“ von 1775 erwähnen lediglich ein Konzert am 16. April im Englischen Theater, „bei dem ein Mädchen Knari und Herr Andreoli singen werden und Herr Zeiger solo auf der Violine spielen wird. In diesem Konzert werden wichtige und komische italienische, französische und deutsche Arien, komponiert von den ruhmreichsten Meistern, zu hören sein. Das Konzert beginnt um 7 Uhr. Jeder zahlt einen Rubel“. Der berühmteste dieser drei Namen ist der des italienischen Sängers Giuseppe Andreoli, der in verschiedenen europäischen Städten - Wien, Hamburg, Lübeck - auftrat (siehe: 265, 133).

1776 übernahm der Geiger Lolli die „Arena“ des Konzerts. Der „ruhmreiche Geiger“ Antonio Lolli kam 1773 nach St. Petersburg, wo er sich dem Hoforchester anschloss. Im Jahr 1776 gab er drei Konzerte mit seinen Werken¹³.

¹³ H. F. Findeisen behauptet fälschlicherweise, Lolli habe erst in den 80er Jahren mit der Konzertierung begonnen (232, 156).

Als Komponist schrieb Lolli laut Mooser fünf Sonaten und ein Divertissement für Violine und Bass, das G. A. Potjomkin gewidmet ist. 1777 ging der italienische Geiger ins Ausland, kehrte aber 1780 zurück und lebte mit kurzen Ab- und Rückreisen insgesamt neun Jahre in Russland (siehe: 265, 131, 163).

Seit 1777 hat sich das Konzertleben in St. Petersburg erheblich belebt. Die späten 70er und 80er Jahre können als die Zeit des Aufschwungs, ja der Blüte der Konzerttätigkeit in der Hauptstadt bezeichnet werden. Die allgemeine Aufklärungstendenz im öffentlichen Leben Russlands begünstigte die aktive Ausbreitung der Musik über die engen Grenzen des höfischen Lebens hinaus.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden öffentliche Theater, deren Repertoire immer vielfältiger wurde - von charakteristischen Beispielen der damals in Mode gekommenen italienischen und französischen komischen Oper bis hin zu nationalen russischen Opern und Komödien, die sich zunehmend auf der Bühne

durchsetzten. Theater- und Hoforchester trugen aktiv zur weiteren Verbreitung und Entwicklung der Instrumentalmusik bei. Die Tatsache, dass ab den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts italienische Komponisten von höchstem professionellem „Rang“ als Kapellmeister dieser Orchester eingeladen wurden, konnte sich nur positiv auf die Entwicklung des Musikgeschmacks des Petersburger Publikums auswirken. Unter Katharina II. wirkten in St. Petersburg so berühmte Meister wie B. Galuppi, T. Traetta, G. Paisiello und D. Cimarosa. Das Erscheinen dieser berühmten italienischen Komponisten spielte in dieser Phase der Entstehung der russischen Kompositionsschule eine wichtige stimulierende Rolle. Der Geschmack und die Bedürfnisse des russischen Publikums waren so gewachsen, dass sie von den „bürgerlichen“ Musikern nicht mehr befriedigt werden konnten. Die italienischen Maestros trugen sowohl zur Ausbildung des nationalen Musikpersonals (Galuppi war Lehrer von Bortnjanski) als auch zur Entwicklung des Konzertwesens bei. Sie alle traten nicht nur als Operndirigenten auf, sondern auch als Interpreten von Instrumentalprogrammen. Ihre Kompositionen wurden zweifellos auch in einzelnen öffentlichen Konzerten aufgeführt (es ist anzunehmen, dass die Opernarien von Paisiello, Galuppi und Cimarosa häufig gespielt wurden).

Auch der Charakter der Konzerte änderte sich in dieser Zeit. Zwar gehörte die Konzertbühne nach wie vor den ausländischen Gastmusikern, doch wurden diese immer mehr von gelegentlichen „Glücksrittern“ zu ernstzunehmenden Virtuosen, die es oft zu europäischem Ruhm brachten. Zu ihnen gehörten Abt Vogler, der Klaviervirtuose I. W. Häßler, der Geiger F. Sartori, der Sänger und Cembalist A. B. Sartori (Fomins Lehrer in den Musikklassen der Akademie der Künste), der berühmte Sänger L. R. Todi, der Komponist und Cembalist I. G. W. Palschau, der Kontrabassist J. Kempfer und andere.

Bereits 1770 gab Felice Sartori, „ein kürzlich angekommener berühmter Virtuose“, mehrere Konzerte. Zwei seiner Konzerte fanden im April im Haus des Grafen Jaguschinskij statt. Sartori wollte in seinen Konzerten „verschiedene Violinsonaten und -konzerte“ spielen. Und zur weiteren Verherrlichung dieses Konzerts werden folgende glorreiche Virtuosen daran teilnehmen, nämlich die Herren Satorini, das Mädchen Agafja Petrowna, Herr Paltschaur [Palschau], Herr Bachmann, Herr Michel und Herr Fiorillo¹⁴.

¹⁴ „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1777, 31. März.

Diese charakteristische Ankündigung lässt den im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts üblichen Konzerttyp erkennen. Es handelte sich zumeist um gemischte Konzerte, an denen Künstler verschiedener Disziplinen (Streicher, Bläser, Pianisten, Sänger) teilnahmen. Unter den aufgeführten „Virtuosen“ finden sich die Namen solider und bekannter Musiker der Zeit: der Komponist und Pianist Palschau, der Geiger Fiorillo. Ob Bachmann Cellist oder Hornist war, lässt sich nicht feststellen, aber beide waren zu ihrer Zeit sehr erfolgreich.

Im letzten Konzert der Saison - 2. Oktober 1777 - spielte F. Sartori am selben Abend mit dem nicht weniger berühmten russischen Fagottisten E. Pullo. Es ist möglich, dass der Geiger auch an dem Konzert vom 18. September teilnahm, zusammen mit demselben Pullo, dem Cembalisten Palschau, dem italienischen Sänger Porri und anderen¹⁵.

¹⁵ „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1777, 15. September.

Im darauf folgenden Herbst (2. und 23. Oktober) wurden Konzerte von Anton Blasis Sartori, Sänger und Cembalist, Kapellmeister der Akademie der Künste (bis 1782) und des deutschen Theaters, gegeben. Sartori war offenbar ein wahrer Meister des Gesangs, denn in der Zeitungsankündigung findet sich als „Sensation“, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhöhen, die Aufschrift: „Wenn einer der Musikliebhaber eine der schwierigsten Arien mitbringen will, ist er bereit, sie ohne jede Vorbereitung zu singen“¹⁶.

¹⁶ „Nachtrag zur St. Petersburger Wedomosti“, 1778, 28. September. In seinem zweiten Konzert trat A. W. Sartori auch als Cembalist auf („spielte am Flügel“, d. h. auf dem Cembalo). Neben italienischen Arien, die er auch im Konzert vom 23. Oktober 1778 sang, stand ein Duett des „ruhmreichen Jardin“ auf seinem Programm.

Ab Ende der 70er Jahre tauchten in St. Petersburg enthusiastische Organisatoren öffentlicher Konzerte auf, die der Aufführungspraxis eine wichtige pädagogische Bedeutung geben wollten. Der französische Geiger L. A. Paisible war einer von ihnen. Über mehrere Jahre hinweg förderte er unter enormen Schwierigkeiten eine Vielfalt von Musik italienischer, französischer und deutscher Komponisten. In der ersten Saison erlitten die von ihm ins Leben gerufenen Konzerte einen herben Rückschlag: immer wieder mussten Aufführungen wegen unzureichender Gagen abgesagt werden. Für 1778 ist nur ein Konzert am 26. Oktober belegt, bei dem Paisible selbst mit italienischen Sängern und dem Pianisten Lesage auftrat. Erst im folgenden Jahr konnte der französische Musiker seine Aktivitäten ausweiten. Seine Konzerte von 1779 lassen sogar eine ganz bestimmte Tendenz erkennen, nämlich den Wunsch, große Chorwerke des oratorischen Genres zu fördern. In einem „Nachtrag zu den St. Petersburger Wedomosti“ vom 12. Februar 1779 heißt es: „Herr Virtuose Paisible wird zweimal wöchentlich, d.h. dienstags und freitags, Oratorien der neuesten Komposition in französischer Sprache mit großer Musik aufführen, und sie werden am Dienstag, d.h. vom 17. an, beginnen“.

Während der großen Fastenzeit von 1779 gab Paisible acht Konzerte, in denen die Oratorien „Stabat Mater“ von Pergolesi, „Te Deum“ von Graun, „Salve Regina“ von Hasse und die Passion von Lommelli aufgeführt wurden.

Die Paisible-Konzerte wurden mit der Aufführung des Oratoriums „Stabat Mater“ von Pergolesi eröffnet, das am 18. und 22. Februar zweimal aufgeführt wurde.

Am 26. Februar begann das Konzert im Haus des Grafen Stroganow mit dem Oratorium „Te Deum“ von Graun. Die „St. Petersburger Wedomosti“ kündigte es sehr „üppig“ an und beschrieb das „Te Deum“ als ein Werk „mit Chören, die viel bescheidener sind als die des letzten Oratoriums“¹⁷.

¹⁷ „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1779, 26. Februar.

Offenbar wurde an diesem Abend nur der erste Teil von Grauns Oratorium aufgeführt, denn am 1. März, diesmal im Haus des Grafen Woronzow, führte Paisible „die andere Hälfte“ des Oratoriums „Te Deum“ mit einem großen Chor auf¹⁸.

¹⁸ Ebenda, 1. März.

Am 5. März 1779 stand Hasses Oratorium „Salve Regina“ auf dem Programm, in dem Porri sang, und am 8. März wurde die „Passion“ von Lommelli mit den Sängern Babbini, Porri, Ponlaville und dem Sänger Cesarini aufgeführt¹⁹.

¹⁹ Ebenda, 5. März.

Paisible selbst nahm an allen Konzerten teil und spielte seine eigenen Kompositionen auf der Violine, und die Sänger der französischen Truppe - Defois, Ponlaville, Fleury - traten ebenfalls mit ihm auf.

Parallel zu den Paisible-Konzerten fanden im Haus des Fürsten G. A. Potjomkin öffentliche Konzerte statt. Sie wurden hauptsächlich von italienischen Sängern veranstaltet. Am 16. März 1779 wurden „Arien aus den neuesten Kompositionen und ein Flötenkonzert“ aufgeführt, am 23. März einige „herrliche Chöre“ sowie „Soli auf der Traversflöte und dem Cello“.

Der Herbst 1779 brachte eine neue Reihe von Konzerten. Besonders erwähnenswert ist der Auftritt von A. B. Sartori, der „ein Clavichordkonzert nach einem Werk von Herrn Bach“ spielte. Das Konzert wurde unter Mitwirkung eines „vollen Orchesters“, des Sängers Gauck und des Hornisten Bobrowski aufgeführt. Hier taucht zum ersten Mal der Name von Bach auf, offenbar Philip Emanuel. Der französische Hornist Bobrowski hingegen spielte ein Konzert des tschechischen Komponisten Punte, der, wie Mooser berichtet, eigentlich Johann Schtich hieß (265, 237).

Bei den Novemberkonzerten trat Paisible erneut auf und versprach, fünf Konzerte im Abonnement zu geben. Aus unbekanntem Gründen fanden sie jedoch nicht statt, und erst am 18. und 20. Dezember wurde „im Perkin-Haus gegenüber der Admiralität“ das von Paisible selbst komponierte Oratorium „Les Israélites sur la montagne d'Orèbe“ mit den Sängern Comasquino und Porri aufgeführt.

Paisible wollte öffentliche Konzerte verbreiten, hatte dafür aber weder Unterstützung noch eine materielle Grundlage. Natürlich scheiterten unter den damaligen Bedingungen alle pädagogischen Bemühungen des Enthusiasten. Dennoch setzte Paisible seine Aktivitäten bis in die 80er Jahre fort. Im November und Dezember 1780 nahm er an mehreren Konzerten teil, und im Frühjahr 1782 kündigte er erneut zwei Konzerte an - am 31. März und am 7. April -, die nicht stattfinden sollten: am 30. März 1782 beging Paisible Selbstmord. Damit endete auf tragische Weise das Leben des französischen Musikers, der einen wesentlichen Beitrag zum kulturellen Leben Russlands geleistet hatte.

Die Konzerte der 80er Jahre bieten insgesamt ein komplexes Bild, das sich einer genauen Systematisierung entzieht. Zufällige Interpreten und zusammengestellte Programme wechselten sich mit einer kaleidoskopischen Vielfalt ab. Es war nicht ungewöhnlich, dass ausländische Tourneekünstler, die die nördliche Hauptstadt belagerten, dem Petersburger Publikum nur einmal pro Saison vorgestellt wurden und dann spurlos verschwanden. Gleichzeitig ist es bemerkenswert, dass die „St. Petersburger Wedomosti“ in diesem Jahrzehnt mehr als 50 Berichte über verschiedene Konzerte veröffentlichte (in den 90er Jahren sank ihre Zahl auf 36). Natürlich ist diese Zahl nicht korrekt, da es in dieser Zeit viel mehr Konzerte gab. Auch bei Hofe gingen sie ununterbrochen weiter. Bei aller Komplexität der historischen Situation zeigt das Konzertleben Russlands in den 80er Jahren deutlich die aufklärerische Tendenz, die sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts noch verstärken sollte. Die Zahl der Konzerte der bereits 1772 gegründeten St. Petersburger Musikgesellschaft, die in den 80er Jahren sehr aktiv war und ständig ihre Konzertsaison von September bis Mai ankündigte, ist uns nicht bekannt. Es gab Enthusiasten, die „thematische“ Konzerte organisierten. Dazu gehörten Paisible und Lolli. In den 80er Jahren entstand eine neue Art von „Intermedia-Konzerten“, bei denen Künstler in der Pause einer Operaufführung oder im Anschluss daran

aufzutreten. Der Mandolinist Saneboni (15. April 1781, am selben Abend wie Paisiellos Oper „Der Barbier von Sevilla“) und der Geiger Lolli (in Pergolesis Oper „Die Magd als Herrin“, 10. Dezember 1782) traten mehrmals in solchen Konzerten auf. Auch die sogenannten Abonnementkonzerte, die Manfredini zu seiner Zeit ins Leben gerufen hatte, blieben bestehen. So fanden beispielsweise in der Fastenzeit 1782 einmal wöchentlich solche „Abonnements“-Konzerte“ im sogenannten Literarischen Kabinett statt.

Versuchen wir, die Chronik der Konzerte aus dieser Zeit zu skizzieren.

Die Saison 1780 war eine interessante Saison, an der verschiedene Künstler teilnahmen. Es ist bezeichnend, dass nur in dieser Saison die Namen russischer Berufsmusiker und Werke russischer Komponisten in den Programmen auftauchten. Die üblichen Konzerte der Großen Fastenzeit wurden diesmal von dem berühmten russischen Geiger und Komponisten Iwan Chandoschkin eröffnet, der dreimal auftrat - am 8. März, am 12. März und am 22. März. Doch während die Presse damals über die Konzerte ausländischer Künstler recht ausführlich und überschwänglich berichtete, waren die Ankündigungen über Chandoschkins Konzerte eher lakonisch. So hieß es über sein erstes Konzert: „Am Sonntag, den 8. dieses Monats, findet im Deutschen Theater ein Konzert statt, in welchem Herr Chandoschkin ein Violinkonzert spielt und Frau Gonzales [M. Gonsales] und Sartori russische und italienische Arien singen werden“²⁰.

²⁰ „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1780, 6. März.

In den nächsten beiden Ankündigungen hieß es lediglich, dass „Herr Chandoschkin ein Solo auf einer angeschlagenen (d.h. umgebauten, A. S.) Violine spielen wird“²¹.

²¹ „Nachtrag zur St.-Petersburger Wedomosti“, 1780, 10. März.

1780 kam der Geiger Lolli wieder nach Russland und nahm eine rege Konzerttätigkeit in St. Petersburg wieder auf. So kündigte er für den 19. März drei geistliche Konzerte im Haus des Fürsten Potjomkin an. An ihnen nahmen minderjährige Hofsänger und vier Chöre teil, mit Comaschino, Babbini und Porri als Solisten. Es wurden Chorwerke von Paisiello („Große Kantate“) und Arien - natürlich aus seinen Opern - aufgeführt. Lolli selbst spielte seine eigenen Kompositionen auf der Violine ²².

²² Ebenda.

Auch die italienischen Künstler setzten ihre Konzerttätigkeit fort und gaben fünf Konzerte im Haus der Freien Wirtschaftlichen Gesellschaft.

Im Herbst fand eine neue Reihe von Konzerten statt. Am 3. Oktober kündigte der berühmte deutsche Klarinettist Josef Bähr, der im Laufe des Jahrzehnts mehrfach in Russland aufgetreten war, sein Konzert an. In seinen ersten Konzerten wollte er zusammen mit italienischen Sängern und dem uns bekannten Geiger Paisible im Haus Potjomkin auftreten. Aus unbekanntem Gründen fanden die Konzerte jedoch nur am 1. und 8. November statt. Bezeichnenderweise enthielten sie auch einige russische Arien²³.

²³ Ebenda, 30. Oktober.

Bähr diente im Orchester der kaiserlichen Theater (seit 1783), bei ihm wurde für drei Jahre ein Vertrag „für Opern, Konzerte und Feste“ abgeschlossen. Eine für die damalige Zeit beachtliche Vergütung - 1600 Rubel pro Jahr - wurde ihm als Konzertmeister des ersten Orchesters zugewiesen (siehe: 265, 364-366). Mehrere Jahre lang gab er Konzerte in St. Petersburg und Moskau.

Anton Bullandt, ein tschechischer Musiker, Fagottist und Autor mehrerer komischer Opern, von denen eine, „Der Sbitenverkäufer“, auf der russischen Bühne sehr beliebt wurde. In der Saison 1780 trat er auch als Komponist auf, worüber folgende Ankündigung erschien: „Herr Bullandt, ein Fagottvirtuose und Komponist, der vor kurzem hier angekommen ist, benachrichtigt das verehrte Publikum, dass er am 20. dieses Monats [November] im hiesigen Deutschen Theater in einem Konzert das neueste Stück seiner Komposition spielen wird“²⁴.

²⁴ Ebenda, 13. November.

Die Konzertsaison des Jahres 1781 erwies sich als weniger intensiv. In den „St. Petersburger Wedomosti“ wurden nur 5 Konzerte vermerkt, zwei davon während der großen Fastenzeit am 11. und 14. März, als Hof-Sänger im „Theaterhaus der kleinen französischen Komödianten“ auftraten und Arien aus den Opern von Araja, Piccinni, Paisiello sangen. Es traten auch der Fagottist Bullandt und der Geiger G. Pugnani auf, letzterer reiste gemeinsam mit seinem Schüler J. Viotti durch Europa.

Im November trat zweimal der Kontrabassist Josef Kempfer auf, der erste Virtuose auf diesem Instrument. Der gebürtige Ungar diente unter Haydn in der Kapelle des Fürsten Esterhazy. Kempfer verbesserte die Technik seines Instruments, dem er den bezeichnenden Namen „Goliath“ gab, erheblich und war zu dieser Zeit der einzige Künstler, der Flageoletts auf dem Kontrabass spielen konnte. Ab 1776 unternahm er Konzertreisen, und auf dem Weg nach Russland gab er in Warschau zwei Konzerte, bei denen er Violinkonzerte von Wangal und Haydn für Kontrabass bearbeitete (siehe: 265, 384-385). Möglicherweise spielte er diese Werke auch in St. Petersburg.

Die Konzertsaison 1782 war die ereignisreichste. Die „St.-Petersburger Wedomosti“ erwähnt insgesamt zehn Konzerte. Darunter waren drei Auftritte interessant: der bemerkenswerte Geiger und Komponist, Virtuose auf der Viola d'amore A. F. Titz und Cembalist E. Zierlein, ein Schüler von F. E. Bach (19. Februar); der berühmte tschechische Musiker Nikisch, der am 18. März auf der Pedalarfe spielte; und der Geiger Fischer, der bereits im Oktober 1781 an Konzerten teilnahm und im Frühjahr dieser Saison mehrmals zusammen mit Kempfer auftrat.

Ein besonderes Merkmal der nächsten Saison 1783 war die Aufführung von großen Vokal- und Instrumentalwerken. Am 14. Januar beispielsweise wurde dem Publikum das Melodram „Ariadne auf der Insel Naxos“ des tschechischen Komponisten J. Benda dargeboten. Bekanntlich ließ sich J. I. Fomin von diesem Werk zu einem großen Teil für seinen „Orpheus“ inspirieren. Im März 1783 wurde das Oratorium „Der wiedererkannte Josef“ des italienischen Komponisten A. Prati nach einem Text des berühmten Librettisten Metastasio zweimal aufgeführt²⁵.

²⁵ A. Prati kam auf Einladung des Großfürsten Pawel Petrowitsch (des späteren Kaisers) nach Russland, der ihn auf einer Reise durch Europa gehört hatte. Der Gesang und die schöne Art des Cembalospiels dieses bemerkenswerten Musikers

zogen die hohen kaiserlichen Persönlichkeiten in ihren Bann. Prati widmete mehrere seiner Romanzen der Großherzogin Maria Fjodorowna. In Russland schrieb Prati ein weiteres Oratorium, „Joas - König von Indien“ (siehe: 265, 398 - 399).

Zu den Instrumentalisten, die in den Konzerten dieser Saison spielten, gehörten der bereits erwähnte Hornist Bachmann, der Geiger Lolli und die Gebrüder Turner, Flötisten („Traversflöten“), die aus Wien angereist waren.

Ein Ereignis im Musikleben von St. Petersburg war die Aufführung eines Werkes einer besonderen Gattung - der Schlachtenmusik - durch den deutschen Musiker I. F. Klefner, der 1784 nach St. Petersburg kam. Seine „Musikalische Schlacht“ war ein großer Erfolg in verschiedenen europäischen Städten - London, Berlin, Kopenhagen, Königsberg. Auch in den russischen Hauptstädten wurde sie mit großem Erfolg veranstaltet (mehr dazu im nächsten Abschnitt dieses Kapitels).

In der gleichen Saison 1784 setzten der Geiger Lolli²⁶, die Gebrüder Turner als Flötisten und der Klarinetist Bähr ihre Aktivitäten fort.

²⁶ Lolli kündigte drei Konzerte an, in denen er neben seinen eigenen Kompositionen auch die „Passionen“ von Paisiello aufführen wollte. Allerdings, da er wohl nicht auf eine volle Auslastung seiner Konzerte hoffte, beschloss er vor seiner Abreise aus Russland, „nebenbei“ Musikunterricht zu geben und versprach, seine Schüler in kurzer Zeit das Geigenspiel beizubringen. (siehe „St.-Petersburger Wedomosti“, 1784, 5. März).

Zu den neuen Namen, die zu dieser Zeit auf der Konzertbühne erscheinen, gehört die an den europäischen Höfen bekannte Geigerin M. Sirmen. In St. Petersburg trat sie auch als Sängerin und Cembalistin auf (in Konzerten am 13. April, 7. Mai und 2. November). Im Dezember 1784 gastierte die in ganz Europa berühmte Sängerin L. Todi auf der Bühne der Hauptstadt.

Die Konzerte des Jahres 1785 werden in der Presse nicht vollständig wiedergegeben. Die Zeitung berichtet nur über die Eröffnung der Saison der St. Petersburger Musikgesellschaft (wie üblich ab September) und über das Konzert der Sängerin G. Cataldi aus Rom, die sich am 27. Oktober entschloss, ihr Können auch als Flötistin zu zeigen. Zusammen mit ihr traten am selben Abend auch die Sänger Davia, Germolli und Mazzoni auf²⁷.

²⁷ „Annoncen für die St.-Petersburger Wedomosti“, 1785, 17. Oktober.

Ein interessantes Konzert, das nicht zufällig in A. Moosers Annalen vermerkt ist, fand am 25. April 1785 im Haus von Potjomkin statt. Der Ankündigung nach zu urteilen, bot das Konzert üppige, imposante Kompositionen von Sarti, die er am russischen Hof so gerne zur Schau stellte, darunter ein Oratorium über Texte aus den Psalmen Davids. Wie das „Magazin der Musik“ berichtet, „waren die Vokalpartien achtstimmig besetzt, die Begleitung bestand aus Streich-, Blas- und Schlaginstrumenten sowie einer Besonderheit: einer Hornmusik, die einer lebenden Orgel gleicht, die nur in Russland erfunden wurde und dort existiert, und deren harmonische Klänge äußerst angenehm für das Ohr sind. In dieser Musik hat Signor Sarti auf die ausdrucksvollste Weise Gefühlsdurchdringung und Geschmack vereint. Er hat keinen einzigen Gedanken des heiligen Psalmisten ausgelassen. Die Worte „Lasst seine Feinde zerstreut werden, lasst sie von seinem Angesicht verschwinden“ sind in Form einer achtstimmigen Fuge verankert, die ein wahres Meisterwerk

darstellt. Man kann sagen, dass die Auswahl und Anordnung dieser Texte, an deren Komposition Fürst Potjomkin persönlich beteiligt war, den Komponisten dazu inspirierte, ein großes musikalisches Bild zu schaffen, das von 60 Sängern und mehr als 10 Instrumentalisten aufgeführt wurde. Der Erfolg dieser Musik war unbeschreiblich, und sie erfüllte die Absichten ihres großen Schöpfers voll und ganz. Sie berührte die Herzen und rührte zu Tränen. Freude und Traurigkeit wechselten einander ab und erhielten perfekten Ausdruck“ (zitiert in: 265, 429). Eine solche vollständige musikalische Charakterisierung ist in der Presse des 18. Jahrhunderts selten zu finden! Es gibt Informationen, dass Chandoschkin ebenfalls an diesem Konzert teilnahm.

Im darauffolgenden Jahr, 1786, traten in St. Petersburg zahlreiche prominente Gäste auf: die französischen Hornisten, die Brüder Beck, mit Hornmusik von Potjomkin; der Cembalist Minarelli, der berühmte Flötist und Harfenist H.-K. Hartmann, der sich selbst als Mitglied der königlichen französischen Musikakademie bezeichnete. Letzterer spielte am 5. Oktober, 15. und 22. Dezember und dann bereits am 24. Januar 1788 mit der Hofkapelle. Am 17. Dezember 1786 gab ein weiterer Harfenist, K. T. Niemetschek, ein Konzert in der Hauptstadt, und am 28. Dezember der Pianist I. A. Stein, der auf einem Hammerklavier („Bogen-Hammer Klavier“) spielte, das zu dieser Zeit in Russland selten war.

Ein interessantes Ereignis der Konzertsaison 1788 war die Ankunft des berühmten Abtes Vogler, Direktor der schwedischen Musikakademie, der in einem Konzert am 3. April katholische geistliche Musik sowie uns unbekanntes „russische Musik“ (wahrscheinlich russische geistliche Konzerte sowie russische Lieder mit Variationen) aufführte ²⁸.

²⁸ „St. Petersburger Wedomosti“, 1788, 31. März.

Die Ankündigung von Voglers zweitem Konzert am 6. Mai 1788 enthält ein recht ausführliches Programm, in dem ein neues Werk des „Schlachten-Genres“ beschrieben wird, das offenbar bei den russischen Zuhörern sehr beliebt war: „G. Vogler wird im Saal des Herrn Lion ein Instrumentalkonzert in Bildern geben, das aus folgendem besteht: 1. - der Eröffnung (d. h. der Ouvertüre.- A. S.) der Oper „Liebe zum Vaterland“, die die Freuden des Landlebens, die Verletzung derselben durch militärische Verwüstung, den Marsch der treuen Bauern des Vaterlandes, den Kampf und die Flucht der Feinde, den Sieg und die allgemeine Freude schildert; darauf folgt ein Konzert auf dem Klavier. 2. - Eröffnung einer komischen Oper, die mit Variationen auf dem Klavier und Begleitung des gesamten Orchesters aufgeführt wird. Die Oper enthält eine Sinfonie, die die fröhlichen Feierlichkeiten schwedischer Hochzeiten beschreibt, sowie das Lied von Malbrook mit Variationen auf dem Klavier“ ²⁹.

²⁹ Ebenda, 2. Mai.

Vogler agierte also eindeutig als Propagandist der symphonischen Programmmusik.

Im Januar 1789 fand ein großes Konzert des italienischen Komponisten und Dirigenten Genaro Astaritta statt, dessen Tätigkeit bis in die 90er Jahre andauerte.

Im Konzertleben der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts lassen sich zwei Phasen feststellen. Bis 1796 wird in St. Petersburg genauso intensiv konzertiert wie im vorangegangenen Jahrzehnt. Nach dem Tod Katharinas und der Thronbesteigung Pauls I. kommt es zu einem gewissen Rückgang sowohl des Musiklebens in der Hauptstadt insgesamt als auch der Konzertpraxis.

In der ersten Hälfte der 90er Jahre nahm die Zahl der Konzerte erheblich zu. Während der Großen Fastenzeit, der üblichen Zeit für Konzerte, dienten die Bühnen der St. Petersburger Theater, der Adelsclub und verschiedene Privathäuser als Veranstaltungsorte für die Auftritte von Solisten. Eine Vielzahl von Gastsängern und ausländischen Musikern kam nach St. Petersburg. Am 9. Oktober 1790 lernte das Petersburger Publikum die Pianistin Schulz, eine Mozart-Schülerin, kennen. Sie spielte zwei Konzerte - eines aus ihrer eigenen Feder und eines von ihrem großen Lehrer. Es sei darauf hingewiesen, dass Mozarts Musik in den 90er Jahren allmählich mehr und mehr in das russische Leben eindrang. Mozarts Opern und Sonaten wurden aufgeführt. In der letzten Ausgabe der „Moskauer Wedomosti“ für das Jahr 1791 wurde am 31. Dezember ein Nachruf auf den Tod des Komponisten abgedruckt. Und Moosers Buch zitiert einen sehr interessanten Brief des Grafen A. K. Rasumowski, der bezeugt, dass der russische Gesandte Mozart in den 80er Jahren nach Russland einladen wollte, um Fürst Potjomkin zu dienen: „Ich könnte Ihnen den ersten Cembalisten und einen der geschicktesten Komponisten Deutschlands namens Mozart schicken, der, nachdem er hier [in Wien] einigen Unmut erfahren hat, bereit wäre, eine solche Reise zu unternehmen. Er ist jetzt in Böhmen, wird aber bald zurückkehren. Wenn Eure Durchlaucht mich ermächtigen, könnte ich ihn einladen, nicht für lange Zeit, sondern nur, damit Ihr ihn hören und in Eure Dienste nehmen könntet...“ (zitiert in: 265, 466).

Bis 1796 konzertierten in St. Petersburg so bekannte Musiker wie der Komponist und Harmonikavirtuose Otto Ernst Tewes (1791), der erste Sänger der italienischen Truppe Galetti und der Tenor Benigni, der seine Teilnahme an 13 Konzerten zugesagt hatte (1793), der „Bassist Wunder“, der wiederholt in öffentlichen Konzerten und am Hof auftrat, der „königliche Kammermusiker“, der Klarinettist Stadler (1794), und der Pianist Brodski. 1793 begann der virtuose Pianist I. W. Häßler seine Konzerttätigkeit, wobei er in der Regel seine eigenen Kompositionen aufführte. In der Presse der 90er Jahre wurden traditionell keine Konzertprogramme gedruckt. Die Liste der gespielten Werke wurde in der Regel nur auf Plakaten veröffentlicht, die nicht erhalten geblieben sind. Nur in zwei Berichten finden wir Informationen über das aufgeführte Repertoire: am 8. April 1793 standen Werke von Stabinger auf dem Programm, die in der Zeitung als „Allegorien“ bezeichnet wurden – „das vorzüglichste davon stellt die Gefangennahme Ismaels dar und enthält 20 verschiedene Stücke für ein großes Orchester“ - und im März 1794 wurden Werke von Sarti aufgeführt.

Nach 1796 gab es weit weniger öffentliche Konzerte. Lediglich 1798 gab es einige Konzerte während der Großen Fastenzeit, als die an allen europäischen Höfen berühmte „Virtuosin auf der Harmonika, das junge Mädchen Kirchgessner“ dreimal auftrat. Im September desselben Jahres fand im öffentlichen Theater ein Benefizkonzert für den Schauspieler Müller statt, an dem Palschau und einige „bekannte Dilettanten“ teilnahmen (siehe: 265, 718). Es ist merkwürdig, dass in vielen Konzertankündigungen am Ende des Jahrhunderts der charakteristische Zusatz „mit Erlaubnis der Regierung“ auftaucht, was auf die Einführung einer besonderen Zensur hinweist. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in den Jahren der Pawlowschen Reaktion eine gewisse Flaute im St. Petersburger Musikleben herrschte.

Dies ist das allgemeine Bild des Konzertlebens in St. Petersburg im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Es lässt darauf schließen, dass die Konzertpraxis in dieser Zeit, ebenso wie die Theaterpraxis, bereits einen eigenständigen Platz im Musikleben der Hauptstadt eingenommen hatte. Das Interesse an Konzerten wuchs allmählich. Der territoriale Kreis des Konzertlebens erweiterte sich. Das waren die Bühnen der

St. Petersburger Theater, Klubs und verschiedene Privathäuser. Das Konzertleben, das mit den Aktivitäten und Bemühungen einzelner begeisterter Amateure und Berufsmusiker begann, wurde in den 80er Jahren allmählich zu einer öffentlichen Angelegenheit.

Von besonderer Bedeutung ist die Tatsache, dass 1772 in St. Petersburg eine spezielle Musikgesellschaft gegründet wurde, die während des gesamten letzten Viertels des 18. Dieser erste Musikverein in Russland wurde, wie I. G. Georgi schreibt, „durch eine Vereinigung einiger Musikliebhaber“ gegründet. Der Mitgliedsbeitrag betrug 10 Rubel; mit diesem Geld wurden „Räume, ein Musikdirektor und mehrere Begleiter und Bläser aus der Hofkapelle“ gemietet (60, 416). Neben der Organisation von Konzerten, zu denen oft berühmte Virtuosen und Hofsänger eingeladen wurden, war der Verein auch für die Veranstaltung von Bällen und Maskeraden zuständig. In der ersten Zeit seines Bestehens zählte der Verein 300 Mitglieder. Wirtschaftliche Schwierigkeiten führten jedoch bald zum Zusammenbruch dieser Institution und 1777 wurde der Klub geschlossen. Wie die „St. Petersburger Wedomosti“ (1774, Nr. 92) berichten, befand sich der Klub in der Nowoisakiewskaja-Straße und sein Ökonom war der Deutsche Karlstrem, der auch in der nächsten „neuen Musikgesellschaft, die auf den Trümmern der ersten entstand“, eine wichtige Rolle spielte (232, 161-162).

Der Musikverein wurde Ende 1778 wiederbelebt. Zu seinen Organisatoren gehörten Baron Demidow, Staatsrat Stixel, Weinhändler Blando und andere „eifrige Musikliebhaber“. Diesmal nannte sich der Klub "Neue Musikalische Gesellschaft", die am 9. Dezember eröffnet wurde.

In der Satzung der Gesellschaft heißt es: „Die Musik ist der Hauptgegenstand unserer Gesellschaft: ein großer Saal ist dafür bestimmt. Zweimal in der Woche, d.h. mittwochs und samstags, wird ein Konzert gegeben...“. Eine zusätzliche Anweisung beschränkte jedoch die Anzahl der Konzerte auf einmal pro Woche, nämlich montags (232, 162). In den ersten Jahren des Bestehens der Neuen Gesellschaft wuchs die Zahl ihrer Mitglieder beträchtlich; zu ihnen gehörten einige herausragende Musiker der damaligen Zeit, wie der Pianist W. Palypau und der Sänger Comaschino. In den Jahren 1788-1789 traten zwei weitere Musiker der Gesellschaft bei - D. S. Bortnjanski und der Geiger I. Jarnowitsch. Zu den bedeutendsten Namen auf der Mitgliederliste gehören auch der berühmte russische Schauspieler I. A. Dmitrewski und der Schriftsteller D. I. Fonwisin.

Ende der 80er Jahre war die Gesellschaft aktiv geworden. Es ist möglich, dass Bortnjanskis geistliche Kompositionen bei ihren Konzerten aufgeführt wurden.

Im März 1792 verkündete die „St. Petersburger Wedomosti“ die Schulden des Musikvereins und den Verkauf von Möbeln, Musikinstrumenten und anderem Eigentum des Vereins. Einige ehemalige Mitglieder des Vereins „beschlossen jedoch, seine Tätigkeit wieder aufzunehmen, und zwar diesmal offenbar zu wirklich musikalischen Zwecken“ (232, 164). Am 1. November wurde ein Ältestenrat gewählt, dem auch Baron A. A. Ral angehörte, ein Philanthrop und großer Musikliebhaber, einer der Gründer der 1802 gegründeten St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft. Dieser neue Verein befand sich in Kusownikows Haus an der Moika, und ab dem 20. November fanden dort regelmäßig Konzerte statt. Sofort wurde die ernsthafte pädagogische Ausrichtung der Konzerte festgelegt. Hier das Programm des ersten, das am 20. November 1792 stattfand: „Das Konzert wird mit einer großen Sinfonie von Herrn Heyden [Haydn] beginnen, wonach der ruhmreiche Herr Heseler

[Häßler] ein Konzert auf dem Klavier spielen wird. Dann werden einige Arien gesungen, und nach diesen wird das Konzert mit einer feierlichen Musik von Herrn Sarti, mit Hornmusik und Chören enden“ (zitiert nach: 232, 164 - 165). Aus den Veröffentlichungen in der Zeitung von 1793 geht hervor, dass im Laufe des Jahres fünf Konzerte des Vereins stattfanden. An ihnen nahmen wiederholt italienische Sängerinnen und Sänger teil.

Die Bedingungen für die Existenz des St. Petersburger Musikklubs waren nicht einfach. Mehr als einmal musste er wegen finanzieller Schwierigkeiten geschlossen werden. Seine Bedeutung ist jedoch unschätzbar, denn aus dieser Amateurorganisation ging im 19. Jahrhundert die berühmte Philharmonische Gesellschaft hervor, die im späten 18. Jahrhundert begonnenen musikalischen Bildungsaktivitäten so weit ausbaute.

3.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich Moskau zu einem eigenständigen und ausgeprägten Musikzentrum. Die ehemalige russische Hauptstadt erlebte ein interessantes und intensives Musikleben. Die Aufklärung, von der in den Petersburger Hofkreisen so viel die Rede war, fand ihren praktischen Ausdruck eher im demokratischeren Moskau. „Einst gab es eine Rivalität zwischen Moskau und St. Petersburg“, schrieb A. S. Puschkin. - Einst gab es in Moskau reiche, nicht dienende Bojaren, Adlige, die den Hof verließen, leidenschaftlich für harmlosen Groll und billige Gastfreundschaft, einst war Moskau ein Sammelplatz für den gesamten russischen Adel, der aus allen Provinzen zum Überwintern dorthin kam. Die brillante Jugend der Garde strömte aus St. Petersburg herbei, und überall herrschte ein Gedränge. Im Saal der Adelsversammlung waren zweimal in der Woche bis zu fünftausend Menschen. <...> Sie (Moskauer. - A. S.) lebten auf ihre Weise, amüsierten sich, wie sie wollten, und kümmerten sich wenig um die Meinung ihrer Nachbarn“ (180, 355).

Diese Charakterisierung steht im Einklang mit dem Moskauer Leben der beschriebenen Zeit. In der Tat war es in Moskau ruhiger und gemütlicher. Schließlich hing das gesellschaftliche Leben in St. Petersburg weitgehend von der Ausrichtung des höfischen Lebens ab, und die Nähe zu den Regierungskreisen wirkte sich einschränkend auf die gesamte kulturelle Atmosphäre der Stadt aus. In Moskau, das Ende des 18. Jahrhunderts zum Zufluchtsort der in Ungnade gefallenen Adligen wurde, die früher den „Staatsadel“ bildeten und sich dann aus verschiedenen Gründen vom Hof entfremdeten, war der „offizielle Geist“ weit weniger spürbar. Die Orlovs, Pjotr Panin, Bibikow, Dolgoruki, Trubezki, Golizyn, die Fürstin Daschkowa, Rasumowski, Tatischschew - sie alle wurden allmählich zu Moskauern und prägten den allgemeinen Charakter des Moskauer Lebens. „Seit der Zeit Katharinas“, schrieb N. M. Karamsin, „ist Moskau als Republik berühmt geworden. Zweifellos gibt es dort mehr Freiheit, mehr Gespräche, Gespräche über öffentliche Angelegenheiten als hier in St. Petersburg, wo der Hof, die Dienstpflichten, die Suche, die Persönlichkeiten die Gemüter beschäftigen“ (zitiert in: 186, 65).

Der nach Moskau gezogene Hochadel richtete sein Leben nach dem Petersburger Vorbild ein. Die entfernten Adligen bauten prächtige Paläste, gründeten Theater und Orchester, die aus Leibeigenen und Musikern bestanden.

Die größere Demokratie des Moskauer Lebens trug zu einer besonderen Aktivität des künstlerischen Lebens bei. Das Petrowski-Theater, das 1776 in Moskau eröffnet wurde, ist bekannt für seine breit gefächerte Tätigkeit, bei der fast jeden Abend Aufführungen stattfanden, und in der Fastenzeit wechselten sich Konzerte mit „Vokal- und Instrumentalmusik“ ständig ab. Noch früher, in den 60er Jahren, war das Theater die Locatelli-Truppe. Seit 1756 existierte das Theater an der Universität. Aus dem universitären Umfeld stammten die bemerkenswerten russischen Schauspieler des 18. Jahrhunderts A. Oschogin, J. Salyschki, P. Plawilschtschikow.

Das Musikleben in Moskau entwickelte sich in mehreren Richtungen sehr intensiv: Musiktheater, Musikunterricht und schließlich das Konzertleben, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein interessantes Bild bot.

Über Konzerte in Moskau, wie auch in St. Petersburg, erfahren wir vor allem aus Presseberichten. Die „Moskauer Wedomosti“, die 1756 in der Universitätsdruckerei ihren Anfang nahm, spiegelte alle Aspekte des gesellschaftlichen Lebens jener Zeit wider. Von Mai 1779 bis Mai 1789 wurde die Zeitung von dem bemerkenswerten russischen Aufklärer N. I. Nowikow herausgegeben. Dieses Jahrzehnt war für die „Moskauer Wedomosti“ eine wahre Blütezeit. Nowikow widmete viel Raum in der Zeitung politischen Informationen, Provinzchroniken, Auslandsberichten und Artikeln über Literatur und Kunst. Regelmäßig wurden Ankündigungen von Theaterstücken und Konzerten gedruckt. Gelegentlich gab es auch interessante Berichte über Musik im Ausland (z. B. über das jährliche Händel-Festival in London, über verschiedene Opernproduktionen usw.). Darüber hinaus schaltete die Zeitung regelmäßig eine große Anzahl von Anzeigen für den Verkauf aller in Moskau erschienenen Literatur, Noten, Musikzeitschriften und Bücher. All dies lässt erahnen, wie vielfältig die Interessen der alten russischen Hauptstadt damals waren.

Der größte Aufschwung des Musiklebens in Moskau fiel, wie in St. Petersburg, in die letzten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Einzelne Konzerte fanden jedoch schon viel früher statt. Einer der ersten „Konzertsäle“ in der alten Hauptstadt war beispielsweise das Haus der Generalin Lizkina in der Deutschen Sloboda, wo im Juni 1756 Konzerte stattfanden.

Weitere Quellen geben erst 1766 Auskunft, als ein gewisser W. I. Repkow beschloss, mit der Kunst seiner dreijährigen Tochter zu prahlen, die angeblich Gusli spielt, und eine Zeitungsanzeige aufgab, in der er dazu einlud, sein Haus zu besuchen und für 25 Kopeken dem Spiel zuzuhören.

Die ersten ernsthaften Konzertmusiker traten 1774 in Moskau auf. Im April kündigte der Erfinder der Glasharmonika, I. Frick, ein „an verschiedenen kaiserlichen, königlichen und anderen ruhmreichen Höfen“ bekannter Musiker, seine Konzerte an. Er kam aus Deutschland und beabsichtigte, dreimal in der Woche - mittwochs, freitags und sonntags - im Haus des Grafen K. E. Sivers zu spielen. Im folgenden Jahr, 1775, ging er, nachdem er einen guten Eindruck auf die Moskauer gemacht hatte, nach St. Petersburg.

Im Dezember desselben Jahres 1774 kam dagegen der Geiger C. Cormier aus St. Petersburg nach Moskau. Am 21. Dezember wurde im Theater in Snamenka sein Konzert abgehalten, in dem er „nicht nur mit voller Musik, sondern auch ein Solo und andere musikalische Dinge seiner eigenen Komposition“ spielte³⁰.

³⁰ „Nachtrag zur Moskauer Wedomosti“, 1774, 19. Dezember.

Im Jahr 1775 wurden im Haus des Grafen Sievers in der Deutschen Sloboda „die Lieder des Herrn Graun über die Passion des Herrn“ aufgeführt³¹.

³¹ Ebenda, 1775, 27. März.

Es ist nicht bekannt, welche Werke dieses deutschen Komponisten, der sich in Russland großer Beliebtheit erfreute, bei diesem Konzert aufgeführt wurden. Vielleicht war es die Kantate „Der Tod Jesu“ oder „Te Deum“, die später, 1779, in St. Petersburg erfolgreich aufgeführt wurde.

Im Jahr 1777 erschien in Moskau ein in St. Petersburg weithin bekannter Musiker, der Geiger A. Lolli, der mehrere öffentliche Konzerte im Haus des Adelsklubs ankündigte. Er trat im März auf (anscheinend mehr als einmal), und am 4. April spielte er „zwei neue Konzerte seiner eigenen Komposition, und nach ihnen.... ein Solo mit Variationen“³².

³² Ebenda, 1777, 4. April.

Am 30. November und 1. Dezember 1777 gab der französische Komponist und Cembalist François Joseph Darcis (Darcis) im selben Saal des Adelsklubs Konzerte. Das Konzert bestand offenbar aus zwei Teilen. Im ersten Teil erklangen Darcys Sinfonie für Orchester, Arien aus Grétrys „Sémira und Azor“ und Davaux´ Sinfonie für zwei Violinen und Viola, wobei Darcis selbst sein Konzert am Klavier spielte. Im zweiten Satz erklang eine weitere Sinfonie von Darcis, gefolgt von seiner Klaviersonate und Variationen über Arien aus komischen Opern. Das Konzert schloss mit einer großen Sinfonie für Orchester³³.

³³ „Nachtrag zur Moskauer Wedomosti“, 1777, 24. November.

Im selben Monat reisten der Fagottist E. Pullo und der Violinist F. Sartori nach Moskau. Sartoris Konzert (15. Dezember 1777) wurde von „vielen Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten“ und einem Orchester der besten Moskauer Musiker besucht ³⁴.

³⁴ Offenbar wurde dieses Konzert von einem Theaterorchester gespielt, vielleicht auch von den Leibeigenen der Moskauer Adligen.

In den 80er Jahren wurden die Konzerte in Moskau immer beliebter. Ihre Termine - die Fastenzeit und, seltener, die Herbstzeit - stabilisierten sich. Sie fanden intensiver statt als in St. Petersburg und waren in mancher Hinsicht vielfältiger in ihren Programmen. In diesem Jahrzehnt fanden in Moskau mehr als 90 Konzerte statt, während es in St. Petersburg im gleichen Zeitraum etwa 50 Konzerte gab. Viele der Künstler der Moskauer Konzerte der 80er Jahre waren bereits von ihren St. Petersburger Auftritten her bekannt. So traten zum Beispiel die Geiger F. Sartori, Paisible und Lolli, der Klarinettist Bähr, der Mandolinist Saneboni, der Kontrabassist Kempfer, der Geiger Sirmen, die Flötisten Gebrüder Turner, Kapellmeister Klefler, der Sänger und Cembalist A. B. Sartori, die Sängerinnen Todi, G. Cataldi, die Sänger Marchesini, Mazzoni, der Flötist und Harfenist Hartmann, der Harfenist Niemetschek, der Harfenist A. B. Sartori, der Flötist und Harfenist Hartmann, der Pianist Stein, der Sänger und Cembalist Minarelli, die Sängerin Gatoni und andere auf.

Neben den Musikern, die aus der nördlichen Hauptstadt anreisten, gab es in Moskau auch einheimische Konzertveranstalter. So trat am 29. März 1780 das

Ehepaar Nosten, Violinist und Harfenist, in einem ausländischen Klub in der Deutschen Sloboda auf, und am 12. April gab Sebastian Georges, der Kapellmeister des Medox-Theaters (*Petrowski-Theater*), im Haus der Gräfin A. S. Saltykowa ein Konzert mit seinen Werken, an dem der neunjährige Iwan Georges mit dem Klavierkonzert seines Vaters teilnahm³⁵.

³⁵ C. Georges (George), ein gebürtiger Deutscher, kam bereits 1768 nach Moskau. Sein Sohn Johann, ein fähiger Musiker, im Alter von 15 Jahren war bereits als Autor von sechs Klaviersonaten bekannt. Später wurde er Lehrer (siehe: 265, 877).

Die Moskauer Musiker Michail Kerzelli, Pianist und Geiger, und sein Bruder Iwan Kerzelli, Komponist und Dirigent, traten wiederholt auf der Konzertbühne auf. Die Brüder Kerzelli sind für ihre musikalischen und pädagogischen Aktivitäten bekannt. Gemeinsam mit A. Diehl eröffneten sie 1783 die erste Musikschule Moskaus in der Pokrowka-Straße, in der Leibeigene unterrichtet werden sollten. Johann Heinrich Facius, Cellist und Kapellmeister des Orchesters des Grafen N. P. Scheremetew, nahm mehrmals an Moskauer Konzerten teil. Er war auch ein Komponist, der ein Cellokonzert, drei Duette für zwei Celli und drei Sonaten für Cello und Bass schrieb (siehe: 265, 372).

Im Jahr 1781 fanden mehrere Konzerte des deutschen Cembalisten und Komponisten Johann Christian Firngaber statt, der von 1780 bis 1796 in Moskau lebte. Einige seiner Werke - sechs Sonaten für Cembalo oder Klavier, fünf davon mit obligater Violine und Bass, sowie ein 1784 in Frankfurt veröffentlichtes Duett zu vier Händen - wurden offenbar in Russland komponiert, wie die Tatsache beweist, dass sie der Kaiserin Maria Fjodorowna gewidmet waren. Neben seiner Kompositions- und Konzerttätigkeit unterrichtete er Cembalo und war Mitinhaber einer Musikalienhandlung (siehe: 265, 373-374).

Anhand einer Reihe von Anzeigen in der Zeitung lässt sich der vorherrschende Konzerttyp dieser Zeit feststellen. Im Konzert von Saneboni am 7. Januar 1782 wurde beispielsweise folgende Musik gespielt: 1.) eine Symphonie für großes Orchester, 2.) ein Mandolinenkonzert, 3.) eine italienische Arie, vorgetragen von dem „jungen Mädchen Vigny“, 4.) eine Symphonie, 5.) ein Mandolinen solo mit einer Variation, 6.) eine italienische Arie, 7.) ein Mandolinenrondo, 8.) eine Symphonie³⁶.

³⁶ „Verschiedene Nachrichten an die Moskauer Wedomosti“, 1782, 5. Januar.

Die Auftritte der Solisten wechselten sich also mit denen des Orchesters ab, die Instrumentalnummern mit denen des Gesangs.

Unter den wenigen Konzerten des Jahres 1783 fällt vor allem die Aufführung von Händels Oratorium „Samson“ im Petrowski-Theater am 12. März auf. Dies war kein zufälliges Phänomen: in den 80er Jahren war eine allgemeine Begeisterung für das Oratoriengenre zu beobachten (man erinnere sich an den Zyklus von Oratorienkonzerten, die Paisible in St. Petersburg etwa zur gleichen Zeit organisierte). Die Aufführung solch großer und komplexer Werke zeugt vom Vorhandensein geeigneter Aufführungskräfte (ein großes Orchester, ein Chor, professionelle Solisten) sowie von einer ausreichenden Vorbereitung des Publikums auf die Wahrnehmung dieser Musik. Ein großes geistliches Konzert fand ebenfalls am 19. März im Petrowski-Theater statt, wo die Italiener Orsigni und Becci zusammen mit

einem Chor von Sängern Psalmen und Gebete zu Texten von Lomonossow und Sumarokow aufführten³⁷.

³⁷ „Moskauer Wedomosti“, 1783, 18. März.

In der Spielzeit 1783 wurde dreimal das Oratorium „La Betulia liberata“ (*Das befreite Bethulien*) von M. Stabinger nach einem Libretto von Metastasio aufgeführt. Das Oratorium wurde in Kostümen und mit Kulissen, d. h. als Opernaufführung, aufgeführt.

Am 13. März 1784 lernten die Moskauer die „Musikalische Schlacht“ von I. F. Klefler kennen, die im Petrowski-Theater aufgeführt wurde. Laut einer Ankündigung in der „Moskauer Wedomosti“ war das Orchester „in zwei Chöre (d. h. zwei Gruppen – A. S.) aufgeteilt, und es gab insgesamt 66 Musiker“³⁸.

³⁸ Das Programm von Kleflers Werk ist in einer separaten Anzeige in der „Moskauer Wedomosti“ vom 10. April 1784 vollständig wiedergegeben. Die „Musikalische Schlacht“ umfasst 18 Episoden, darunter die Ouvertüre, verschiedene Militärmärsche, „zwischen denen mehrere Gewehr- und Kanonenschüsse ertönen“, das Signal zum Angriff, den Angriff selbst, „das Laufen des Feindes“, Pferdetrampeln, den Lärm der Kanonen, die Fanfaren der siegreichen Armee, „Vorbereitungen zum Verbinden der Verwundeten“ und „das Weinen und Stöhnen der Verwundeten beim Verbinden“. Schließlich „dreimal wiederholtes heiteres Allegro, zwischen dem das siegreiche Abfeuern der schweren Geschütze und Gewehre den Abschluss der ganzen Schlacht bildet“.

Dies ist eines der ersten russischen Experimente mit der Aufführung von Programm-Instrumentalmusik. Solche Schlachtszenen sollten später während der napoleonischen Kriege große Popularität erlangen und zu einem festen Bestandteil der Bühnenmusik werden.

Seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre tauchen russische Namen immer häufiger in der Konzertbesetzung auf. In Moskau war dies besonders auffällig: dort traten viel mehr russische Musiker auf als in St. Petersburg. So traten beispielsweise am 8. März 1786 in Stabingers Oratorium neben den berühmten italienischen Sängern G. Cataldi und A. Becci auch die russischen Sängerinnen N. Sokolowskaja und Winogradowa auf³⁹.

³⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1786, 7. März.

Winogradowa nahm auch am Konzert des Hofsängers der italienischen Truppe P. Mazzoni am 5. April 1786 teil. Sokolowskaja sang in einem Konzert am 14. Dezember 1786, das von F. Sartori angekündigt wurde. Der zehnjährige Michael Demare, ein Pianist und Schüler von Pullo, nahm an beiden Konzerten teil. Ein interessantes Konzert fand am 25. März 1786 im Redoutensaal statt. „Es wurde von Herrn I. Kerzelli veranstaltet und umfasste folgende Stücke: 1.) ein Chor aus einem Psalm, komponiert von seinem 16-jährigen Schüler, Iwan Markow. 2.) ein Konzert für zwei Violinen, gespielt von einem kürzlich hierher gekommenen ausländischen Cellisten, der am Württembergischen Hof dient. 3.) ein Klavierkonzert, gespielt von demselben Jungen, der den Chor komponiert hat. 4.) ein Waldhornsolo, gespielt von einem 10-jährigen Jungen. 5.) ein Paukensolo, gespielt von demselben Jungen“⁴⁰.

⁴⁰ Ebenda, 21. März.

Oft wurden die Moskauer Konzerte mit Auftritten junger Musiker „schwächer“ - vielleicht um ein größeres Publikum anzuziehen. Es scheint jedoch, dass auch andere Faktoren zu den häufigen Auftritten von „Wunderkindern“ beitrugen: der allgemeine Aufschwung der musikalischen Bildung, die Aktivitäten der Musikschulen und der Musikunterricht an den Universitätsgymnasien. Berühmte Moskauer Musiker-Lehrer waren natürlich bestrebt, die Erfolge ihrer Schüler zu demonstrieren, um ihren Ruf zu wahren.

1787 kündigten M. Kerzelli und A. Galetti ein Abonnement für 10 Instrumental- und Vokalkonzerte an, die während der gesamten Fastenzeit stattfinden sollten. Diese Konzerte begannen anscheinend im Februar; es traten zahlreiche Virtuosen auf: der Flötist Hartmann, der Oboist Garenton, ein Mitglied der schwedischen Musikakademie, der Geiger Galetti, der Harfenist Niemetschek, der Pianist Stein, der Sänger Todi und viele andere.

Das Orchester unter der Leitung von M. Kerzelli nahm ebenfalls an den Konzerten teil. Ziemlich viel im Jahr 1787 spielte Flötist und Harfenist Ch. K. Hartmann. In Hartmanns letztem Konzert auf der Bühne des Petrowski-Theaters am 4. Dezember 1787 wurden „russische Arien“ aufgeführt⁴¹.

⁴¹ „Moskauer Wedomosti“, 1787, 1. Dezember.

Die Moskauer Konzertsaisons der Jahre 1788 und 1789 waren ebenso abwechslungsreich. Neben den bereits aus früheren Aufführungen bekannten Künstlern traten viele neue Namen auf: der Kastrat Barberini, ein Mitglied des neapolitanischen Hofes, der am 6. März 1788 „Arien der besten und neuesten Autoren“ aufführte; der Viola-Gambist und Oboist Fiala, der seine Kompositionen zusammen mit dem französischen Hornisten Knoblauch spielte (17. März 1788), und andere. Im Mai und Juni hörten die Moskauer den Cellisten Sigmundowski, der „in vielen europäischen Städten mit Lob empfangen wurde“.

F. Sartori kündigt erneut Abonnements für Konzerte an und verspricht, sie „wie die in Paris und London“ zu organisieren. Für seine Konzerte zog er das beste Moskauer Orchester an, das die neueste Musik aufführen sollte⁴².

⁴² Ebenda, 1788, 11. Oktober, 25. November

Nach der Zahl der Abonnements und Konzerte zu urteilen, entfaltete Sartori in Moskau eine große pädagogische Aktivität und trug zur musikalischen Entwicklung und Bildung des Publikums bei.

Im Jahr 1789 berichtete die Zeitung über Konzerte, bei denen auch mehrere berühmte Virtuosen auftraten. So spielten am 26. Februar der berühmte Cembalist und Komponist F. Dall'Occa und am 5. März der Cellist F. Kerzelli. Am 2. März sang der italienische Sänger A. Solzi, in dessen Konzert „andere Sänger und Musiker russisch waren“.

Die Uraufführung von Haydns instrumentaler Passion „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ am 5. März 1789 in Russland war von großer Bedeutung. Die 1785 geschriebene Passion wurde nur vier Jahre später in Moskau aufgeführt. Die Partitur wurde in ihrer ersten rein instrumentalen Fassung aufgeführt; die zweite Fassung für Chor und Orchester schrieb der Komponist 1794.

Das Konzert vom 1. April 1789 im neuen Rundsaal des Petrowski-Theaters scheint interessant gewesen zu sein: „Das Orchester dieses Konzerts“, heißt es in der

Ankündigung, „wird aus 120 Musikern und Sängern bestehen, unter denen sich viele der besten ausländischen Virtuosen befinden werden, nämlich G. Gernowik [I. Jarnowitsch] wird verschiedene neue Konzerte spielen; Frau Gatoni, Herr Solzi und Herr Barberini werden verschiedene Arien singen; und die Chöre werden von Herrn Astagio [Eustachio] an der Orgel begleitet. Über den Inhalt des Konzerts werden besondere Ankündigungen gemacht. Der Preis für den Eintritt beträgt 2 Rubel“⁴³.

⁴³ Ebenda, 1789, 28. März

Dieses letzte Konzert während der Großen Fastenzeit von 1789 war wie ein Abschlusskonzert, an dem alle ausländischen Künstler teilnahmen, die in dieser Zeit in Moskau aufgetreten waren. Leider ist das Programm des Konzerts nicht erhalten geblieben.

Das intensive Konzertleben Moskaus setzte sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fort und übertraf in dieser Hinsicht das Musikleben von St. Petersburg bei weitem. Insgesamt fanden in den 90er Jahren mehr als 120 Konzerte statt. Zu diesem Zeitpunkt waren die wichtigsten Zentren des Moskauer Konzertlebens bereits identifiziert: zunächst das Petrowski-Theater mit seinen separaten Sälen - der „Maskerade“ und der „Redoute“ - und daneben der Adelsklub. Die interessantesten Aufführungen des betrachteten Zeitraums sollen hier erwähnt werden.

Die Brüder Dall'Occa, Philippe (Cembalist) und Antonio (Kontrabassist), setzten ihre Konzerttätigkeit in den frühen 90er Jahren fort. Ihre Konzerte fanden am 11. Februar 1790, 3. März 1791⁴⁴, 26. Februar 1792 und 25. März 1793 statt.

⁴⁴ In diesem Konzert wurden italienische Arien von einem „russischen Tenor und einer Sängerin“ vorgetragen, und ein vierjähriges Mädchen sollte ebenfalls italienische Arien singen (siehe: „Moskauer Wedomosti“, 1791, 22. Februar).

In letzterem spielte nur Antonio Dall'Occa, der auch am Konzert vom 23. April 1795 zusammen mit dem Sänger Sisley, dem Cellisten Sigmundowski und dem Flötisten Selinski teilnahm; am 7. April 1796 gab er am selben Abend ein Konzert mit der Sängerin J. Sandunowa. Schließlich gaben die beiden Brüder am 17. März 1798 ein Konzert mit einem Orchester, das „aus russischen und ausländischen Musikern bestand und von Dengler geleitet wurde“.

Die Sängerin J. S. Sandunowa trat in Moskau mit großem Erfolg auf. Im Jahr 1792 nahm sie offenbar an mehreren Konzerten der Saison teil. Das letzte von ihnen fand am 17. März 1792 im Haus von B. M. Saltykow statt, wo sie in Begleitung von „Horn- und Instrumentalmusik“ sang. Auch dieses Konzert wurde von Musikliebhabern aufgeführt.

Die nächsten Konzerte Sandunowas in Moskau fanden bereits 1795 statt, vom 25. Februar bis zum 25. März. Am 25. Februar nahm der Pianist Häßler an ihrem Konzert teil. Beim Konzert am 25. März sang sie ein neues russisches Lied, das noch nirgends aufgeführt worden war.

Im Jahr 1796 führte sie auch ein russisches Repertoire auf. So wird zum Beispiel über eines ihrer Konzerte berichtet: „Am Hofe Ihrer Kaiserlichen Majestät wird die Sängerin Frau Sandunowa die Ehre haben, im Saal des Petrowski-Theaters ein Konzert zu geben, das hauptsächlich aus russischen Liedern besteht...“⁴⁵.

⁴⁵ „Moskauer Wedomosti“, 1796, 29. März.

Unter anderen russischen Künstlern gaben der Guslspieler Fjodor Jewdokimow (12. März 1791) und der Hofschauspieler J. S. Worobjew (3. April 1793) Konzerte. Auch M. Kerzelli setzte seine Tätigkeit fort.

Zu Ehren von M. Stabinger, dem Verfasser zahlreicher Kantaten, Opern und Instrumentalwerke, der sich in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts den Ruf eines der bedeutendsten Musiker Moskaus erwarb, wurden mehrere Konzerte veranstaltet. Am 22. Februar 1792 wurden folgende seiner Kompositionen aufgeführt: „1.) Eine große neue Symphonie mit einem Rondo, genannt „Angenehme Überraschung“; 2.) „Orpheus, der durch die Hölle geht, um Eurydike zu finden“; dieses Stück ist gemischt mit Rezitativen, Arien und Refrains; 3.) „Die Entführung Ismaels“, allegorisch, mit verschiedenen Instrumenten und türkischer Musik; dieses Stück ist in 18 Nummern unterteilt, und jede Nummer wird durch ein speziell gedrucktes Blatt erklärt; am Ende des Konzerts wird 4.) eine neue Sinfonie mit dem Titel „Chinesische Vergnügungen“ gespielt, die aus verschiedenen Instrumenten und Glocken besteht. - Das Orchester wird zahlreich sein und von Sängerschören begleitet“⁴⁶.

⁴⁶ „Moskauer Wedomosti“, 1792, 18. Februar.

Im Jahr 1791 wurden zwei Konzerte mit Werken eines anderen damals angesagten Komponisten, Giuseppe Sarti, veranstaltet. Am 8. Februar 1791 wurde ein reichhaltig ausgestattetes Konzert mit Werken Sartis, das dem Sieg bei Otschakow gewidmet war, von den besten Kräften Moskaus besucht, darunter auch die Leibeigenenmusiker des Moskauer Adels, W. G. Orlow, N. P. Scheremetew, P. M. Wolkonski und G. I. Bibikow. „Die Zahl der Musiker - so berichtet die Zeitung - wird sich auf 200 belaufen. In den Chören singen mehr als 80 Personen mit der Begleitung der Hornmusik seiner Hoheit N. F. Kolytschew; hiermit werden verschiedene Stücke zum Anlass des Triumphes und der Einnahme von Otschakow aufgeführt, darunter zwei weitere mit einer Mischung aus Kanonenschüssen. Der Eintrittspreis beträgt 5 Rubel. Dieses Konzert wird zum ersten und letzten Mal gegeben“⁴⁷.

⁴⁷ Ebenda, 1791, 1. Februar.

Trotz der Ankündigung wurde das Konzert jedoch am 30. März desselben Jahres wiederholt. Der Eintrittspreis war der teuerste (gewöhnliche Konzerte kosten in der Regel zwischen einem und zwei Rubel).

Ein charakteristisches Merkmal des Moskauer Musiklebens im späten 18. Jahrhundert war die systematische Teilnahme von Leibeigenen und ausländischen Musikern, die im Dienste des russischen Adels standen, an Konzertveranstaltungen. So wurden beispielsweise zwischen 1790 und 1795 fünf Konzerte von dem Geiger I. A. Feyer, dem Kapellmeister des Scheremetew-Orchesters, und seiner Frau, einer Sängerin, organisiert. Alle diese Konzerte wurden von einem Hornorchester gespielt und von Sängern aus der Kapelle von N. P. Scheremetew gesungen.

Ein wichtiges Zeichen für das Wachstum der russischen künstlerischen Kräfte waren die ersten Auftritte von Danil Kaschin, einem bemerkenswerten Leibeigenenmusiker, einem Schüler von Sarti. Er trat erstmals 1790 in Moskau auf. „In der nächsten Woche, am 17. März, wird in dem Redoutensaal, bei Medox, ein Gesangs- und Instrumentalkonzert stattfinden, in dem der Schüler und Liebling des berühmten Musikkomponisten Herrn Sarti, der junge Russe Danil Kaschin, zum ersten Mal (und vielleicht auch zum letzten Mal, da er im Sommer nach Italien reisen möchte) sein Klavierkonzert spielen wird, außerdem wird seine Ouvertüre gespielt werden und sein Schüler, der bereits bekannte Junge Nikolai Matwejew, wird die schwierigsten und

schönsten Arien der besten Musikkomponisten singen. Der Eintrittspreis pro Person beträgt 1 Rubel. Das Orchester wird aus Musikern seiner Exzellenz Gawril Iljitsch Bibikow zusammengesetzt sein“⁴⁸.

⁴⁸ Ebenda, 1790, 13. März.

Kaschins Reise nach Italien fand nicht statt, aber bis 1798 gab es keine Ankündigungen für seine Konzerte. An Kaschins Konzert am 7. März 1798 nahmen nur russische Musiker teil. „Ein so überfülltes und großes Konzert ist das erste, das nur aus russischen Musikern besteht“, heißt es in einer Zeitungsanzeige⁴⁹.

⁴⁹ „Moskauer Wedomosti“, 1798, 27. Februar, 3. März, 6. März.

In der gleichen Besetzung der „russischen Musiker“ trat D. Kaschin am 10. April 1799 auf. J. Sandunowa, die an diesem Konzert teilnahm, sang zwei von ihm arrangierte russische Lieder – „Ich sehe nirgendwo meinen Freund“ und „Die Handschuhe“.

Unter den Konzerten ausländischer Gastmusiker, die in diesen Jahren in Moskau auftraten, sind zwei Konzerte des Mozart-Schülers Schulz zu erwähnen, die am 12. Januar und 6. April 1793 stattfanden.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Auftritte des virtuosen Pianisten I. W. Häßler, der eine herausragende Rolle im Moskauer Musikleben spielte. Nachdem er lange Zeit in St. Petersburg gelebt hatte, wählte er Moskau als ständigen Wohnsitz, wo er eine rege Konzerttätigkeit entfaltete. Für seine Konzerte 1794-1796 zog er immer wieder andere Moskauer Musiker an. So spielte zum Beispiel am 14. März 1795 im Saltykow-Saal neben Häßler ein „Orchester mit Hornmusik“ unter der Leitung von Kerzelli und Feyer und führte Arien, Chöre und andere Gesangsnummern auf. Etwas früher, am 2. März, spielte Häßler, wie in der Ankündigung betont wurde, „Orgel“, und zwar von 18 bis 20 Uhr. Bei diesem Konzert spielten zwei seiner Schüler Werke von Mozart und Kittel. Am 11. April 1796 wurde im selben Saal neben den Stücken, die Häßler auf dem Klavier spielte, die Ode „Die Welt“ zu den Worten von N. M. Karamsin aufgeführt - offenbar in unvollendeter Form, denn der Komponist selbst gab auf den Seiten der „Moskauer Wedomosti“ freimütig zu, dass er an dieser Komposition „noch arbeitet“ und „anstelle einer Einleitung eine kleine Fantasie auf der Harmonika spielen wird“ (ein Kuriosum in der Geschichte der Konzertaufführung im 18. Jahrhundert!). Das Konzert endete mit „einem äußerst amüsanten Terzett für Gesang“, mit dem der Pianist hoffte, „seinen Zuhörern unerwartete Freude zu bereiten“⁵⁰.

⁵⁰ Ebenda, 1796, 2. April.

Der Sänger und Pianist Sisley gab in der Fastenzeit 1795 drei Konzerte. Das große Konzert vom 18. Februar eröffnete Sisley mit einer Ouvertüre zu Salieris Oper „Axur“, woraufhin der Künstler eine große Szene aus dieser Oper aufführte und anschließend ein Klavierkonzert von Gimmel spielte. Zum Abschluss des ersten Teils sang Sisley zusammen mit dem russischen Sänger Subow ein Duett von Paisiello. Der zweite Teil begann mit einer Sinfonie von Haydn. Sisley sang die Arie von Piccinni. Es folgte ein Trio von A. Prati. Die „Schlusssymphonie“ bildete den Abschluss dieses abwechslungsreichen und interessanten Konzerts⁵¹.

⁵¹ Ebenda, 1795, 17. Februar.

Eine ebenso beeindruckende Programmgestaltung wurde auch am 11. März 1795 durchgeführt. „Die Stücke, die gespielt werden werden“, so berichtete die „Moskauer Wedomosti“, „sind folgende: Teil I: Sinfonie von Herrn Haydn; Frau Silley wird eine Arie von Herrn Naumann singen; Herr Musetti eine Arie von Herrn Gugliemi; Frau Silley und Herr Subow ein großes Duett von Herrn Paisiello. Die ehrenwerte Öffentlichkeit, die von Frau Silley die Aufführung desselben Duetts verlangt, das sie im Konzert von Herrn Musetti gesungen hatte, hat die Ehre zu verkünden, dass dieses Verlangen erfüllt werden wird; Chor aus Glucks „Alceste“. Teil II: Sinfonie von Herrn Mozart; Frau Silley wird eine Arie von Herrn Nasalini singen; Herr Musetti eine Arie von Herrn Tarqui; Frau Silley, Herr Musetti und Herr Subow ein Trio von Prati. Chor aus Glucks „Alceste““⁵².

⁵² „Moskauer Wedomosti“, 1795, 10. März.

Diese Konzertprogramme zeugen deutlich von der Entwicklung des Musikgeschmacks und dem steigenden Niveau der Musikkultur des russischen Publikums. Bemerkenswert ist die Kombination von Namen: Gluck, Haydn, Mozart in einem Konzert. Ein charakteristisches Phänomen des ausgehenden Jahrhunderts war auch die Verfeinerung der Konzertprogramme. Anstelle der üblichen Ankündigungen von „neuen Arien“ oder „ausgezeichneter italienischer Musik“ erschienen konkrete Namen von Werken und deren Autoren mit einem Hinweis auf die Reihenfolge der Konzertnummern.

Als Besonderheit des russischen Konzertlebens ist die außergewöhnliche Beliebtheit großer Chorformen - Kantaten und Oratorien - bei den russischen Zuhörern zu nennen.

In den 90er Jahren fanden mehrere Oratorienkonzerte statt, in denen Oratorien auf Texte aus der Heiligen Schrift aufgeführt wurden: „Abels Tod“ von einem unbekanntem Komponisten, zwei Werke des italienischen Komponisten Anselmi, „Das befreite Bethulien oder der Tod Holofernes durch die Hand Judiths“ und „Die Einnahme Warschaws“ (wahrscheinlich ein Programmwerk im Geiste von Klefners „Musikalischer Schlacht“). Die Handlung der Judith muss Ende des 18. Jahrhunderts sehr populär geworden sein, denn, wie bereits erwähnt, schrieb Stabinger sein Oratorium über dasselbe Thema und führte es in den 80er Jahren in Moskau auf. Am 21. Februar 1798 wurde in einem der Konzerte ein Oratorium des uns unbekanntem Komponisten F. Blima, des späteren Autors der populären Oper „Alte Weihnacht“, aufgeführt.

Bemerkenswert ist auch der systematischere Charakter der Konzerte. In den 90er Jahren wurde eine Reihe von Konzerten in Zyklen organisiert, die auf Abonnementbasis stattfanden. Ab 1792 organisierten die Musiker Geke (?) und Bauer mehrere Zyklen von vier Konzerten, an denen nicht nur professionelle Interpreten, sondern auch Amateurmusiker teilnahmen. Diese halbprofessionellen, halbamateurhaften Konzerte fanden in der Regel in Saltykows Haus an der Bolschaja Nikitskaja statt. Die Sache wurde sehr ernst genommen; die Proben fanden an den Tagen der Konzerte vormittags statt. Im Oktober desselben Jahres, 1792, schloss sich Geke mit zwei anderen Organisatoren des Moskauer Konzertbetriebs zusammen, den Musikern Dengler und Lieders. Geke, ein Cellist, nahm selbst oft an Konzerten teil. Dengler hingegen organisierte nicht nur Konzertabonnements, sondern auch Musikunterricht, unter anderem mit dem Ziel, neue Künstler für künftige Konzertprogramme auszubilden⁵³.

⁵³ Kurios und aufschlussreich ist die auf einem separaten Blatt in der Beilage der „Moskauer Wedomosti“ vom 25. Oktober 1791 abgedruckte Ankündigung: „Der Musiker Herr Dengler gibt hiermit allen hiesigen Förderern und Musikliebhabern bekannt, dass er im Laufe des laufenden Winters jede Woche donnerstags von 10 Uhr morgens bis 1 Uhr mittags und von 4 bis 8 Uhr abends mit vier ihm unterstellten Kapellen für Übung und tatsächliche Wissenschaft Konzerte und andere Stücke im Haus des Michail Alexejewitsch Herr Jeropkin in der Alten Basmannaja geben wird. Der Hauptzweck dieser Übungen besteht zum Teil darin, dass seine Schüler eine sichere Fertigkeit im richtigen Begleiten und Spielen in Orchestern erwerben <...>. Da diese Konzerte am 13. November nächsten Jahres beginnen werden, und die Ordnung des Hauses erfordert, dass sowohl große als auch kleine Stücke, die gespielt werden sollen, immer zwei Wochen vorher bestimmt und ausgeteilt werden, so wünscht und bittet Herr Dengler eifrig diejenigen Personen, die sich gefällig erweisen, dass ihre Musiker dieses Unternehmen zu ihrem Vorteil benutzen möchten, nicht Zeit zu verlieren, um mit ihm ausführlich über das nützliche und vorteilhafte Lernen zu sprechen“.

Die „Dengler-Schule“ schien also den Mangel an professionellem musikalischem Personal zu kompensieren, der verhinderte, dass sich die Konzerttätigkeit im achtzehnten Jahrhundert in ihrer ganzen Breite entfalten konnte.

Das Konzertleben in Moskau war gegen Ende des Jahrhunderts am aktivsten. Tourneemusiker, einheimische Musiker, Künstler des Petrowski-Theaters, Leibeigene und Leibeigene Orchester lösten sich während der Konzertsaison gegenseitig ab.

Die Entwicklung der Konzertpraxis in Moskau verlief im Vergleich zu St. Petersburg nicht schrittweise. Die Stadt, die lange Zeit mit Gelegenheitsaufführungen gelebt hatte, macht gegen Ende plötzlich einen großen Sprung in ihrer kulturellen und musikalischen Entwicklung.

Dieser scheinbare „Bruch mit der Tradition“ bestätigt die Komplexität des dialektischen Prozesses der Entwicklung der russischen Kultur. Während sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das gesamte künstlerische Leben um den Hof (und damit in St. Petersburg) konzentrierte, nahm mit der Entwicklung aufklärerischer Tendenzen die Rolle lokaler Zentren, allen voran Moskau als alte Hauptstadt des russischen Staates, deutlich zu.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wurde Moskau zu einem ebenso wichtigen Bildungs- und Kulturzentrum wie St. Petersburg. Die Tätigkeit der Moskauer Universität und das Wirken bedeutender aufklärerischer Schriftsteller wie N. I. Nowikow und seines Gefolges - Cheraskow, Maikow, Karamsin - in Moskau gaben der Entwicklung der musikalischen Bildung und gleichzeitig dem Konzertleben einen starken Impuls. Die demokratischere Lebensweise in Moskau trug auch zur Bildung eines breiten Konzertpublikums bei, das in seiner sozialen Zusammensetzung recht unterschiedlich war.

Es sollte nicht vergessen werden, dass Moskau Ende des 18. Jahrhunderts der größte Anziehungspunkt für die Gutskultur war. Die Moskauer Kunstmäzene, reiche Adlige, die weit vom Hof entfernt lebten, konnten freier über die künstlerischen Kräfte verfügen, die sie auf ihren Gütern hatten. Wie in einem Wettbewerb gründeten sie große Orchester und Chöre, Kammerensembles und Hornmusik. Am Ende des Jahrhunderts tauchten unter ihnen auch Liebhaber des Zigeunergesangs auf, die fest im Moskauer Leben verwurzelt waren. In Konkurrenz zueinander bemühten sich diese adligen Musikliebhaber - die Scheremetews, Wolkonskis, Bibikows, Jussupows

und Orlovs - um berühmte Berufsmusiker, die sowohl an Konzerten teilnahmen als auch ihre Leibeigenen ausbildeten, unter denen manchmal so große Talente wie Schemtschugowa, Kaschin oder Degtjarew hervortraten. Es ist naheliegend, dass die enge Verbindung dieser Leibeigenen mit dem volkstümlichen Milieu eine besondere Atmosphäre des Moskauer Musiklebens schuf.

In Moskau war dieser alltägliche „russische Strom“ im letzten Drittel des Jahrhunderts vielleicht noch ausgeprägter als in St. Petersburg. Die Moskauer Konzertprogramme waren, wie bereits erwähnt, reich an russischen Namen. Bezeichnend ist auch das anhaltende Interesse des Moskauer Publikums an so spezifisch russischen Gattungen wie Hornmusik und Chorgesang. Das Orchester, das regelmäßig an den Konzerten teilnahm, bestand gegen Ende des Jahrhunderts nur noch aus „russischen Musikern“, und die Programme enthielten ständig russische Musik, meist in Form verschiedener Bearbeitungen von Volksliedern. Man könnte sagen, dass sich das Moskauer Musikleben in den 90er Jahren an der Schnittstelle zwischen Volkskunst und professioneller Kunst befand.

Das erste und vor allem das zweite Jahrzehnt des nächsten Jahrhunderts veränderten die Machtverhältnisse. Die „musikalische Hegemonie“ wurde erneut nach St. Petersburg verlagert. Moskau, das die Hauptlast der napoleonischen Invasion getragen hatte, konnte sich von diesem Schlag lange Zeit nicht erholen und nahm vorübergehend den Charakter einer Provinzstadt an. Doch die besten Traditionen des Musiklebens starben hier nicht aus. Im Gegenteil, sie bestimmten weitgehend den neuen Aufschwung, der später kam, in der romantischen Ära der 30er und 40er Jahre, der Ära von Aljabjew, Werstowski, Warlamow und Guriljow. Von den ersten russischen Konzerten von Kaschin und Sandunowa, von den Massenauftritten der Leibeigenen-Musiker führt der direkte Weg zur weiten Verbreitung des Liedes, das schon im 19. Jahrhundert ein typisches Merkmal des Moskauer Musiklebens war.

MUSIKTHEATER

1.

Der allgemeine Aufschwung der russischen Kunst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts spiegelt sich auch im Musiktheater wider. Dies äußerte sich in der Blüte neuer Genres in Russland und in neuen Formen der Existenz und Arbeitsweise von Theatergruppen. Musiktheater begannen, regelmäßig in Moskau und St. Petersburg aufzutreten, sie entstanden in den Provinzen und verbreiteten sich allmählich fast in ganz Russland. Der „Fortschritt“, den das russische Musiktheater in den letzten anderthalb Jahrzehnten erzielte, war enorm. Die russische komische Oper, kaum entstanden, wird zu einem der beliebtesten Theatergenres. Was die Stärke ihrer Wirkung, die Zugänglichkeit ihrer Sprache und die Breite ihres Publikums in dieser Epoche betrifft, übertrifft sie jedes andere Genre der weltlichen Musik bei weitem. Es macht das Musiktheater zu einer der beliebtesten Künste und trägt in seinen besten Beispielen zur Verbreitung der fortschrittlichen Ideen seiner Zeit in Russland bei.

Das Phänomen der rasanten Entwicklung der russischen komischen Oper des 18. Jahrhunderts wird von der russischen Kulturgeschichte, Literatur- und Musikwissenschaft unter vielen Aspekten untersucht: allgemein ästhetisch, historisch

und stilistisch, musikalisch und analytisch, usw. Einer der notwendigen Forschungsaspekte sind die Probleme des Musiktheaters selbst.

„Die Kunst als Phänomen des gesellschaftlichen Lebens ist das Produkt einer zweiseitigen Tätigkeit, nämlich des Schöpfers - und der wahrnehmenden, schaffenden Umwelt; des Künstlers - und des Zuschauers; des Schauspielers, Sängers - und des Publikums, das ihre Arbeit selbst wahrnimmt und bewertet“, schrieb der Akademiker W. N. Peretz (162, 19). Unter diesem Gesichtspunkt ist es sehr wichtig, nach dem Vergleich mehrerer früherer Etappen in der Entwicklung des russischen Musiktheaters den Platz der Periode seiner ersten Blüte im Gesamtbild des russischen Theaterlebens zu bestimmen.

Der Prozess der Entwicklung und des Zusammenwirkens von Theater- und Musikkunst, die Bildung des russischen Theater- und Musikpublikums hatte in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts bereits mehrere Etappen durchlaufen: das Hof- und Schultheater des späten 18. Jahrhunderts, das Theater der petrinischen Ära, das italienische Theater mit der Aufführung von Zwischenspielen und der Opera seria in italienischer Sprache, die ersten Aufführungen der Opera seria in russischer Sprache, die Versuche, in den neuen und alten Hauptstädten ständige öffentliche Theater zu organisieren¹.

¹ Zu den Anfängen des russischen Musiktheaters siehe die Kapitel in der vorliegenden Ausgabe sowie die Abschnitte 224; 70, 24-92.

Betrachtet man das Panorama des kulturellen Lebens in der russischen Gesellschaft bis Mitte der 70er Jahre, so ist festzustellen, dass die Entwicklung des Musiktheaters in dieser Zeit noch nicht kontinuierlich verlief. Theaterereignisse, Premieren, Aufführungen liegen manchmal mehrere Jahre auseinander; Theatergruppen existieren meist isoliert, fast ohne Einfluss aufeinander, sie entstehen sporadisch und verschwinden ebenso schnell wieder; der Kreis der Zuschauer ist nicht sehr groß.

Viele Faktoren trugen zur Entwicklung des russischen Musiktheaters bei. Die russische Literatursprache verbesserte sich sowohl in ihrer Prosa als auch in ihren poetischen Formen. Die Position des russischen dramatischen Theaters wurde gestärkt.

In den 70er Jahren konnte sich das Petersburger Publikum durch die Aufführungen mehrerer ausländischer Ensembles - nicht nur italienischer und französischer, sondern auch deutscher und sogar englischer - mit dem Genre der komischen Oper vertraut machen (siehe: 232, 115, 118). Das Operngenie in Russland war zwar noch nicht russisch, aber es russifizierte sich allmählich und wurde demokratischer. Die Annäherung zwischen dem Musiktheater und dem russischen Publikum war gegenseitig. Einerseits passte sich das Theater an die russische Denkweise, die Sprachmuster und die Bedürfnisse der russischen Gesellschaft an. Andererseits machte sich die russische Gesellschaft, die sich neue Methoden der dramatischen und musikalischen Wirkung aneignete, mit dem Theater vertraut und verspürte ein ständiges Bedürfnis nach ihm. Es ist kein Zufall, dass in den 60-70er Jahren des 18. Jahrhunderts in St. Petersburg und Moskau immer häufiger Versuche unternommen wurden, öffentliche Theater zu schaffen, die für ein breites Spektrum von Zuschauern bestimmt waren.

Die Organisation von ständigen öffentlichen Theatern stieß jedoch auf erhebliche Schwierigkeiten. Den Unternehmern fehlte es an Erfahrung, es gab einen Mangel an Schauspielern, und das System der Theater- und Musikausbildung war noch nicht etabliert. Außerdem war die wirtschaftliche Lage des Landes Anfang der 70er Jahre

nicht gut genug - der Krieg mit der Türkei dauerte an, in vielen Süd- und Wolgaprovinzen herrschten Bauernunruhen. Auch Epidemien spielten eine Rolle, so verzögerte beispielsweise die Pest von 1771 die Entwicklung des Theaterbetriebs in Moskau um fast fünf Jahre. Lange Zeit konnten die Unternehmer keine Subventionen von der Regierung erhalten. Viele Forscher konstatieren ein „elendes, halbverarmtes Dasein“ des russischen Theaters, das keinerlei Unterstützung erhielt, während der Petersburger Hof noch immer sagenhafte Summen für die Aufführung der italienischen Opera seria ausgab. „Erst seit den späten 1770er Jahren“, schreibt J. W. Keldysch, „als die Erfolge der nationalen Kunstkultur auf allen Gebieten bereits so bedeutend waren, dass sie nicht mehr ignoriert oder beschönigt werden konnten, stand das russische Theater in Moskau und St. Petersburg fest auf seinen Füßen“ (118,115).

Vergleicht man den Zustand des russischen Theaters vor und nach den 70er Jahren, so kommen die Forscher zu dem Schluss, dass das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts in der Geschichte des russischen Theaters eine äußerst wichtige, qualitativ neue Phase darstellt. Sie zeichnet sich durch viele signifikante Merkmale aus, von denen wir einige herausgreifen wollen:

- ein neues Genre entstand, das schnell sehr populär wurde - die russische komische Oper;
 - eine russische Schule für Sänger-Schauspieler wurde gegründet;
 - der Kreis der Theaterliebhaber war (in den Hauptstädten und einigen Provinzstädten) bereits groß genug, um die wirtschaftlichen Voraussetzungen für den dauerhaften Betrieb von kommerziellen öffentlichen Theatern zu schaffen;
 - die Zahl der Theater in den Provinzen nimmt recht schnell zu (die Entwicklung des Musiktheaters kann und sollte also auf russlandweiter Ebene betrachtet werden);
- neben den kaiserlichen und kommerziellen Theatern gibt es viele andere Arten von Theatern - Leibeigene, Amateurtheater und so weiter;
- das Genre der russischen komischen Oper bildet das Rückgrat des Repertoires eines jeden Theaters, ganz gleich, welcher Art und Richtung es angehört;
 - das Musiktheater dieser Zeit kann also bereits als nationales Phänomen bezeichnet werden.

Das russische Volk kannte viele Jahrhunderte lang weder Instrumentalmusik noch Theater. Das Jahrhundert, das die Aufführung des ersten Stücks in Russland, der „Komödie Esther“ (1672) im Theater des Zaren Alexei Michailowitsch, von der Premiere der ersten russischen Oper „Anjuta“ (1772) in Zarskoje Selo trennt, war eine Zeit der Entwicklung eines überwiegend höfischen Theaters. Die Geburt der russischen Oper fiel fast mit der Geburt des demokratischen russischen Theaters zusammen, und es ist nur natürlich, dass die Operngattung vom russischen Publikum nicht als synthetisch, sondern eher als synkretistisch wahrgenommen wurde.

Synkretistisch waren „Kirchenspiele“, Musikdramen des Schultheaters, Aufführungen von Volks- und Krippentheatern. Die Einstellung zum russischen Musiktheater als synkretistisches Phänomen ist charakteristisch für das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts. Das russische Theater jener Zeit kannte noch keine Unterteilung in Oper und Schauspiel, es gab kein differenziertes Ausbildungssystem, dieselben Schauspieler und Schauspielerinnen spielten in Oper und Komödie. Fast alle russischen Theater des 18. Jahrhunderts, selbst die kleinsten, waren Musiktheater.

Die Geschichte des russischen dramatischen Theaters und die Geschichte des russischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts ist nicht die Geschichte von zwei

verschiedenen Theatern. Es ist die Geschichte ein und desselben Theaters, die jedoch aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird.

2.

Die führende Rolle im Theaterleben Russlands spielten natürlich die Theater der alten und der neuen Hauptstadt. Die Theatergruppen von Moskau und St. Petersburg hatten viele Gemeinsamkeiten. Zunächst einmal gab es einen ständigen Repertoireaustausch zwischen den beiden Städten. Werke, die in Moskau erfolgreich inszeniert wurden, gingen sofort an die St. Petersburger Theater und umgekehrt - Stücke, die beim St. Petersburger Publikum gut ankamen, wurden in der Regel auch bald in Moskau aufgeführt. So erblickten beispielsweise populäre russische Opern wie Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, Kerzellis „Rosana und Ljubim“ und Stabingers „Baba Jaga“ zunächst auf der Bühne eines Moskauer Theaters das Licht der Welt und fanden erst dann ihren Weg nach St. Petersburg.

Andere, nicht minder berühmte und vom Publikum geliebte Werke wie Paschkewitschs „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“, Bullandts „Der Sbitenverkäufer“ und Matinski-Paschkewitschs „St. Petersburger Gostiny Dwor“ wurden in der nördlichen Hauptstadt uraufgeführt und nach einigen Monaten auch von der Moskauer Theatertruppe gespielt. Die Zeitspanne zwischen der Petersburger und der Moskauer Premiere einer neuen Oper betrug selten mehr als ein Jahr. In den meisten Fällen reichten sechs Monate aus, um Noten zu verschicken und zu korrespondieren, Kostüme und Bühnenbilder anzufertigen und Proben durchzuführen.

Sehr ähnlich war in jenen Jahren aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Spielweise der Moskauer und St. Petersburger Schauspieler. Es gibt keinen Grund, über nennenswerte Unterschiede zwischen der Moskauer und der St. Petersburger Schule zu sprechen. Lokale Traditionen haben sich in diesem Bereich noch nicht herausgebildet, und auch das Schauspielerkontingent war in gewisser Weise den beiden Städten gemeinsam. Viele berühmte russische Schauspieler des 18. Jahrhunderts spielten in verschiedenen Perioden ihres Lebens in St. Petersburg und auf der Moskauer Bühne. Der beliebte St. Petersburger Sänger und Künstler A. Krutizki war ein Schüler des Moskauer Bildungshauses und ein Student des Moskauer Schauspielers I. Kaligraf. Der berühmte Schauspieler S. Sandunow spielte bis 1783 auf der Bühne des Meddow-Theaters, zog dann nach St. Petersburg und kehrte 1796 nach Moskau zurück. Der Moskauer Schauspieler J. Schuscherin spielte sechs Jahre lang (1785-1791) auf der Bühne des St. Petersburger Hoftheaters. Das schöpferische Leben von N. Sokolowskaja, U. Sinjawschaja, N. Kaligrafowa und P. Plawlizikow lässt sich in zwei Perioden einteilen - Moskau und St. Petersburg (siehe: 53, 312-330). Es sollte auch erwähnt werden, dass Moskauer Adlige bereitwillig Meister der St. Petersburger Bühne einluden, um Leibeigene für ihre Theater auszubilden.

Und doch unterscheidet sich das Moskauer Theaterleben erheblich von dem in St. Petersburg. Es ist interessant, die Gesamtheit der Theater der beiden russischen Hauptstädte, ihre Gesamtzahl und die Art ihrer Organisation (zumindest annähernd) zu vergleichen.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gab es in St. Petersburg folgende Theater: das kaiserliche, das Theater des „kleinen Hofes“ (Großfürst Pawel Petrowitsch); das private öffentliche Theater Knipper-Dmitrewski (1779-1783); die Theater der

Akademie der Künste, des Adelskorps, des Instituts der Adligen Jungfrauen; italienische, französische, deutsche Theater; mehrere Amateur- und Leibeigenen-Theater - A. L. Naryschkin, N. S. Titow, Jussupow, Schuwalow, G. A. Potjomkin.

In Moskau des gleichen Zeitraums waren folgende Theater in Betrieb: das öffentliche Theater von Meddox (auch Petrowski-Theater; 1776–1805); die Theater der Universität Moskau und des Waisenhauses; einige Amateurtheater; etwa zweieinhalb Dutzend Leibeigenentheater von N. P. Scheremetew, S. P. Jaguschinski, P. M. Wolkonski, S. S. Apraksin, G. I. Bibikow, I. J. Bludow, D. P. Buturlin, A. I. Gagarin, A. I. Dawydow, N. Demin, N. A. Durassow, M. F. Kamenski, N. Kolytschewa, N. E. Mjasoedow, N. I. Odojewski, P. A. Posnjakow, P. S. Potjomkin, W. P. Saltykow, D. E. Stolypin, A. S. Stepanow, I. D. Trubezkoy, Nikolai, Alexander und Juri Trubezkoy, M. I. Cheraskow, W. Chowanski, S. G. Tschernyschow, B. G. Schachowski, N. G. Schachowski, W. I. Schtscherbatow (siehe: 92, 243–247).

Die obige Liste kann natürlich nicht vollständig oder sogar ziemlich genau sein, da die Forscher des russischen Theaters des 18. Jahrhunderts ihre Schlussfolgerungen auf meist verstreute, zufällige Materialien stützen müssen. Memoiren, Zeitungsannoncen und Archivdokumente lassen nicht immer Rückschlüsse auf die Zeit und die Dauer der Existenz des Theaters zu, auch nicht auf seine Zugehörigkeit zu diesem oder jenem Besitzer. Zusammengenommen ergeben diese Informationen jedoch ein im Allgemeinen zuverlässiges Bild, wobei sich Fehler und Ungenauigkeiten wie von selbst ausgleichen. Die Unterschiede im Theaterleben Moskaus und St. Petersburgs treten sehr deutlich zutage, sie sind weitgehend durch die Rolle bestimmt, die diese Städte im wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Leben des Landes spielen.

In der Entwicklung des Musiktheaters hatte St. Petersburg (wie auch in anderen Künsten) alle Vorteile einer offiziellen Hauptstadt gegenüber Moskau. Es war besser mit den Städten und Ländern Westeuropas verbunden als Moskau. Die Regierung lud die besten Komponisten, Musiker und Sänger zum Arbeiten an den Hof ein, vor allem aus Italien, aber auch aus Frankreich und Deutschland. Bedeutende russische Komponisten wie W. Paschkewitsch, I. Chaidoschkin, D. Bortnjanski, die Dramatiker J. Knjaschnin, M. Matinski, N. Nikolew, W. Kapnist und andere. In der nördlichen Hauptstadt waren die besten Schauspielkräfte Russlands konzentriert. Sogar die Künstler des Moskauer Theaters Meddox, die es zu Ruhm gebracht hatten, versuchten, in den Hofdienst zu wechseln, denn das gab ihnen nicht nur die Möglichkeit, in den besten Gruppen zu spielen und den Titel „Hofschauspieler“ zu tragen, sondern auch ein allgemein höheres Gehalt und eine garantierte Rente zu erhalten. Nach Moskau kehrten die Künstler daher entweder zurück, nachdem sie in der Hauptstadt keinen Erfolg hatten, oder um zu unterrichten, oder aufgrund besonderer persönlicher Umstände (S. Sandunow, J. Schuscherin, P. Plawiltschikow). Es ist leicht zu erkennen, dass das St. Petersburger Theatersystem konzentrierter war als das Moskauer: fast alle Theater waren um die kaiserlichen Hoftheater herum vereinigt, sie gehörten entweder zu kaiserlichen Institutionen (das Adelskorps, die Akademie der Künste, das Institut der Adligen Jungfrauen) oder gaben Vorstellungen in den Räumen des kaiserlichen Theaters (italienische, französische und deutsche Truppen) oder gehörten den höchsten Würdenträgern (G. A. Potjomkin, A. L. Naryschkin, die Jussupows). Im 18. Jahrhundert gab es in St. Petersburg nur sehr wenige Leibeigenen-Theater - etwa fünf.

In den 70er Jahren waren die Traditionen des St. Petersburger Theaterlebens noch nicht vollständig etabliert. Das vielleicht bemerkenswerteste und symptomatischste Merkmal dieses Jahrzehnts war die Übernahme von Musik-Komödien-Genres mehrerer westeuropäischer Schulen - Französisch, Italienisch und Deutsch - durch verschiedene Theater (alle Aufführungen fanden damals in der Originalsprache statt).

Die Bühne des berühmten Golowkin-Hauses, die die Auftritte von „Wolokow und seine Kameraden“ in Erinnerung hält und Zeuge der schwierigen Mission von A. Sumarokow als Direktor des Russischen Theaters war, wurde in dieser Epoche zum Ort der Aufführung idyllischer Pastoralen, eleganter musikalischer Allegorien und leichter französischer Opern wie „Der König und sein Diener“ („Der König und der Bauer“) von Moiséin, „Die beiden Jäger“ von Duni (siehe: 52, 237-240).

Ganz in der Nähe, am Ufer der Wassiljewski-Insel, befand sich das Theater der Akademie der Künste, das in den Jahren 1772-1778 eine Blütezeit erlebte. Auf seiner Bühne spielten die Studenten der Akademie unter der Leitung erfahrener Mentoren - des Schauspielers J. Schuiski, des Gesangslehrers W. Paschkewitsch, des Geigers I. Chandoschkin, des Dirigenten G. Raupach – „Opern-, Intermedia- und Ballettaufführungen“ fast ausschließlich von ausländischen Autoren.

Das Musiktheater des Instituts der Adligen Jungfrauen im Smolny-Kloster (es war sogar Gegenstand mehrerer Briefe Katharinas II. an Voltaire) erfreute sich im gleichen Zeitraum der ungebrochenen Sympathie des Petersburger Publikums. Trotz des grundsätzlich dilettantischen Charakters des Theaters und der wechselnden Besetzung der Schauspielerinnen war das allgemeine Niveau der Aufführungen offensichtlich hoch, und die Zahl der Zuschauer nahm ständig zu. Der kleine Saal des Theaters wurde in einen großen verlegt, und 1777 wurde ein spezieller Saal mit einem Amphitheater und Logen gebaut und die Bühne mit raffinierten Mechanismen ausgestattet. Die besten Studentinnen, die in Opern von Philidor, Pergolesi und Gretry auftraten, wurden von den Hofdichtern gelobt und auf Anweisung der Kaiserin in den Porträts von Lewizki in ihren Theaterkostümen abgebildet (siehe: 52, 374-389). Unter ihnen sind E. I. Nelidowa, N. S. Borschtschowa und J. S. Smirnowa (verheiratet mit Dolgorukow) besonders berühmt.

Obwohl der Kreis der Zuhörer und Zuschauer begrenzt war, spielten solche Aufführungen eine gewisse Rolle nicht nur für St. Petersburg, sondern für ganz Russland. Unter den Absolventen des Smolny-Instituts befanden sich viele Frauen aus der Provinz, die in ihre Heimat zurückkehrten, wo sie oft Laienaufführungen initiierten oder eigene Leibeigenen-Theater gründeten. Offiziere, die aus dem Adelskorps hervorgingen und in die über das ganze Land verstreuten Garnisonen geschickt wurden, erklären zum Teil das plötzliche Auftauchen von Provinztheatern und Amateur-Offizierstruppen, die manchmal in den „entlegensten Ecken“ des russischen Staates auftraten. So verbreitete sich zum Beispiel Grétrys Oper „Sémira und Azor“, die sowohl von Smoljanerinnen als auch von Kadetten aufgeführt wurde, in Windeseile in ganz Russland.

Die musikalischen Aufführungen des Adelskorps, der Akademie der Künste und des Smolny-Instituts wurden in den folgenden Jahrzehnten fortgesetzt, traten jedoch in den Hintergrund, sobald professionelle und öffentliche Theater eröffnet wurden.

„Letzten Sonntag wurde ein neues Theater eröffnet, das gegenüber dem Sommergarten gebaut wurde, an der Stelle, wo das deutsche Theater stand..... Das Theater wurde in einer neuen Art von Theater gebaut, die in der Gegend völlig unbekannt ist. Die Bühne ist sehr hoch und weitläufig, und der für die Zuschauer

bestimmte Saal bildet einen Dreiviertelkreis. Es gibt keine Logen, sondern zusätzlich zum Parkett und dem Parterre mit Bänken einen dreistufigen Balkon, der sich übereinander erhebt und den Saal ohne Lücken umgibt. Das Gemälde ist sehr schön und die Aussicht ist sehr gut, wenn man am Eingang die Zuschauer sieht, die wie in der Antike amphitheatralisch sitzen. Neben dem Haupteingang gibt es sechs weitere Ausgänge, die sehr geräumig und so angeordnet sind, dass das Publikum im Falle eines Brandes den Saal in wenigen Minuten verlassen kann. Alle sind sehr zufrieden mit diesem eleganten und geräumigen neuen Vergnügungsgebäude“ - mit diesen Worten informierte der Gouverneur Picard seinen ehemaligen Schüler Fürst A. B. Kurakin über das denkwürdige Theaterereignis für die Petersburger (165, 300). Der Brief Picards bedarf einiger Klarstellungen. Ende der 70er Jahre gelang es dem unternehmungslustigen Verwalter des „deutschen freien“ (d.h. privaten) Theaters Karl Knipper nach einem heftigen Kampf mit dem Moskauer Unternehmer Maddox, eine Gruppe junger und talentierter Schauspieler aus dem Moskauer Waisenhaus zu schicken, die ab Herbst 1779 mit großem Erfolg auftraten. Gleichzeitig begann man, das alte, hässliche und baufällige Gebäude des deutschen Theaters zu rekonstruieren und beendete die Bauarbeiten im Oktober 1781 (wie Picard berichtet).

Das „Freie Theater auf der Zarizyn-Wiese“ existierte nicht länger als vier Jahre, aber diese Jahre bescherten dem Theater Russland eine Reihe herausragender Produktionen und bahnbrechender Premieren. Die Komödien „Der Brigadier“ und „Der Landjunker“ von Fonwisin, die Oper „Gostiny Dwor“ von Paschkewitsch und Matinski und viele andere hervorragende Werke wurden erstmals auf der Bühne des „Freien Theaters“ aufgeführt. Das Repertoire umfasste etwa 70 Stücke verschiedener Genres, darunter Meisterwerke wie „Der Barbier von Sevilla“ von Beaumarchais, „Der Geizige“ und „Don Juan“ von Moliere, „Nanina“ von Voltaire, „Macbeth“ von Shakespeare, „Medea“ von Euripides. Den größten Eindruck auf das in- und ausländische Publikum machten jedoch die russischen komischen Opern: „Unglück wegen einer Kutsche“, „Der Geizige“, „Der tunesische Pascha“ und vor allem „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, der nach Moskau auch in St. Petersburg wiederholt und hier 27 Mal hintereinander gespielt wurde. Das Theater wurde von Bewohnern buchstäblich aller Klassen besucht - von Mitgliedern der Adelsfamilie bis hin zu Kutschern und Soldaten, und nach Aussagen von Zeitgenossen verringerten sich die Einnahmen der Konkurrenten Knippers merklich. Unbestreitbare Verdienste um die künstlerische Leitung des Theaters erwarben der Komponist W. A. Paschkewitsch und der Schauspieler I. A. Dmitrewski. Letzterer kaufte 1782 das Unternehmen von Knipper, besaß es aber nur ein Jahr lang, danach war das Theater auf der Zarizyn-Wiese nicht mehr „frei“ und ging per kaiserlichem Dekret in die Verfügungsgewalt der Hofbeamten über.

Das Dekret Katharinas II. vom 12. Juli 1783, das an die Direktion der kaiserlichen Theater gerichtet war, enthielt 44 Paragraphen, mit denen neue Theaterverfahren für einen langen Zeitraum festgelegt und einige der zu diesem Zeitpunkt bereits eingeführten Bräuche legitimiert werden sollten. Für die Abwicklung aller Theatergeschäfte wurden jährlich 174000 Rubel bereitgestellt (zum Vergleich: die Jahresbilanz des Knipper-Theaters betrug 5500 Rubel). Diese Summe wurde in mehrere Teile aufgeteilt:

- an italienische Sänger für Konzerte und Opern,
- für das russische Theater,
- die italienische komische Oper,
- das französische Theater,
- das deutsche Theater,
- Ballett,

- zwei Orchester - das erste und das zweite (Ballsaal).

In Paragraph 32 heißt es: „Das russische Theater sollte nicht nur für Komödien und Tragödien, sondern auch für Opern sein“. Und in Paragraph 34 wurde vorgeschrieben: „um den besten Erfolg zu erzielen Schauspieler, Musiker und Tänzer in fremde Länder zu schicken und ihnen Geld für Reise und Unterhalt zu geben“ (9, II, 116-117).

Der Einfluss der öffentlichen und pädagogischen Theater auf den Hof war schon einige Jahre vor dem Dekret deutlich spürbar. So beendete die Aufführung von Paisiello „Die eingebildeten Philosophen“ am 3. Februar 1779 einen mehr als zwanzigjährigen Boykott, den das kaiserliche Theater bis dahin gegen das „niedrige und ungehobelte“ Genre der Opera buffa verhängt hatte. Im November desselben Jahres war die Uraufführung von „Unglück wegen einer Kutsche“ ein nicht minder großes Ereignis, das vom Publikum in der Eremitage „mit allgemeiner Freude“ begrüßt wurde.²

² Brief von M. Murawjew an D. Chwostow. IRLI, Inventarnr. 322, Einzelstück 69.

Die folgenden fünfzehn Jahre erwiesen sich als ein Höhepunkt für diese Gattungen.

Nach der Liquidation des Unternehmens Knipper-Dmitrewski und dem Wiederaufbau der provisorischen Theatersäle der Eremitage und des Winterpalastes verfügte die Direktion der kaiserlichen Theater über drei Gebäude: das Holztheater auf der Zarizyny-Wiese, das Steinernes Theater und das Eremitage-Theater. Das letztgenannte gehört zu den Meisterwerken der Baukunst, denn sein Äußeres und seine Innenräume sind ein Beispiel für eine vollständige, prägnante und inspirierte Lösung (Architekt G. Quarenghi). Weniger bekannt ist, dass es auch für seine Bühnenmaschinerie bemerkenswert war. Die kompliziertesten Mechanismen, die im Laderaum und auf den Gittern installiert waren, boten nahezu unbegrenzte Möglichkeiten zur Erzeugung von Theatereffekten (siehe: 54, 18-21). Die Inszenierungen des Eremitage-Theaters erreichten mitunter eine phantastische Opulenz, und mit besonderem Luxus wurden natürlich Opern und Schauspiele inszeniert, deren Texte von der Kaiserin selbst stammten.

Es wäre jedoch falsch, das Eremitage-Theater nur mit extravaganten theatralischen Ausschweifungen in Verbindung zu bringen. Auf den Bühnen des Theaters wurde oft Opernmusik von hoher Qualität, meist von französischen Komponisten, aufgeführt. Wie F. Vigel in seinen Memoiren schrieb, „die Eremitage war einer der Kanäle, durch die die Macht Frankreichs zu uns zu fließen begann“ (47, I, 127-128).

Das Steinernes Theater gehörte im Gegensatz zum Eremitage-Theater nicht zu den herausragenden Bauwerken der St. Petersburger Architektur. Es war nicht nur schwer und bürokratisch gebaut, sondern wies auch einige strukturelle und akustische Mängel auf. Insbesondere die Kuppeldecke war zu lang, und die Linien der Ränge waren alle unterschiedlich gestaltet, so dass die Sicht von vielen Plätzen aus schlecht war. Der vielleicht beste Teil des Theaters ist die Bühne, die in Größe und Konstruktion mit der Bühne des Eremitage-Theaters identisch ist. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass ausnahmslos alle Aufführungen der Eremitage sofort in das Steinernes Theater verlegt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Die russische Truppe trat hier abwechselnd mit der italienischen und der französischen Truppe auf und hatte nur zwei Tage in der Woche Zeit. Nichtsdestotrotz wurden „im Steinernen Theater“ neben den Stücken von Katharina II. und endlosen französischen Opern „Der Sbitenverkäufer“ von Bullandt, etwas später, in den 90-er

Jahren - die zweite Ausgabe von „Gostiny Dwor“ von Matinski - Paschkewitsch, „Eine seltene Sache“ und „Der Baum der Diana“ von Martin-y-Soler und andere sehr populäre Werke der Zeit aufgeführt, von denen viele schnell nach Moskau wanderten und dann in ganz Russland aufgeführt wurden.

Das breite Spektrum der Theatertätigkeit erforderte eine Straffung der Ausbildung von jungen Schauspielern, Sängern, Musikern, „Tänzern“ und allen Arten von Hilfskräften. Die Theaterschule wurde radikal umstrukturiert und erweitert. Zum Unterrichten zogen berühmte Meister an - der Schauspieler I. Dmitrewski, der Ballettmeister I. Walberch, der Komponist W. Martin-y-Soler, etwas später J. Fomin. Alle Schüler wurden in fünf Altersgruppen eingeteilt, wie sie damals genannt wurden – „Altersgruppen“. Beim Übergang von einem „Alter“ zum anderen wurden die Kinder und Jugendlichen Prüfungen unterzogen, in deren Ergebnis die Prüfer nicht nur ihre Fähigkeiten und ihren Fleiß beurteilten, sondern auch jedes Mal die Richtung ihrer weiteren Spezialisierung festlegten. Ein bemerkenswertes Archivadokument - ein Brief von Inspektor Casassi an Fürst N. B. Jusupow - berichtet darüber recht ausdrucksvoll. Wir wollen es fast vollständig zitieren.

„Es war so: wenn einer der Schüler eine Rolle in einer Komödie oder Oper hatte und nach jeder von ihnen sollte es ein Ballett geben, dann tanzt er, nachdem er sich umgezogen hat, im Ballett; wenn er in der gegenwärtigen Aufführung weder in der Komödie noch im Ballett engagiert war, spielt er in diesem Fall im Orchester auf dem Instrument, auf dem er ausgebildet wurde - und so werden sie immer beschäftigt sein. Und so, bedenken Sie: wenn der Schüler in der Kunst des Schauspielers ausgebildet wurde und für unfähig befunden wird, dann wird er vielleicht ein guter Tänzer; wenn er hier keinen Erfolg hat, dann wird er natürlich Musiker - und auf diese Weise kann das Direktorium den Punkt erreichen, der in der Schule nicht umsonst erzogen wird und der natürlich mit dem Gehalt eines anständigen Mannes herauskommt, nicht eines Schurken, weil er während seines Aufenthalts in der Schule fast keine Leerlaufzeit hatte“ (zitiert in: 52, 426-427).

Auf den Registerblättern der Theaterschule stehen nämlich neben den Namen von Sängern, Schauspielern, Musikern und Tänzern auch die Namen von Malern, Friseuren, Schneidern und „Anstreichern“ (denn wer überhaupt kein Talent hatte, wurde zum Anstreichen geschickt).

Junge Schauspieler und Schauspielerinnen, die die Schule absolvierten, wie A. Prokofjew, J. Worobjew, A. Wolkowa und M. Aiwasowa, wurden in die russische Hoftruppe aufgenommen. Zusätzlich begann an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert im Haus Kuschelew ein spezielles Theater für Absolventen zu wirken, das sich abwechselnd mit einer deutschen Theatergruppe präsentierte und in dem die Petersburger ohne Zeremonie in einfachen häuslichen Toiletten kamen, wo die Damen in aller Ruhe Strümpfe strickten, Tee tranken, einen Imbiss zu sich nahmen und wo die Zuschauer gegen ein geringes Entgelt die schöpferische Entwicklung künftiger Theaterpersönlichkeiten mit Beifall und Nachsicht beobachteten (siehe: 102, 18-19).

In den späten 80er und 90er Jahren traten auf den kaiserlichen Bühnen von St. Petersburg gleichzeitig drei Generationen von Berufsschauspielern auf. Die ältesten von ihnen erinnerten sich noch an Aufführungen mit F. Wolkow, viele der Schauspieler mittleren Alters hatten ihre Karriere in der Schauspielklasse des Moskauer Waisenhauses begonnen, und die Jüngsten waren, wie bereits erwähnt, Absolventen der reorganisierten Großstadttheaterschule.

Obwohl die russische Hoftruppe nicht offiziell in Oper und Schauspiel unterteilt war und praktisch jeder an Opernproduktionen mitwirkte (auch in Sprechrollen), kam es zu einer allmählichen Trennung der Talente nach den natürlichen Eigenschaften der einzelnen Personen. Dieselben Personen konnten die ersten Rollen in Opern singen und in Komödien spielen, aber die Namen der herausragenden Darsteller von Tragödien und Opernpremierern waren in den meisten Fällen unterschiedlich.

Im russischen Musiktheater des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts spielten die Soprane und Tenöre die Hauptrolle; sie bildeten die überwältigende Mehrheit in den Theatertruppen. Opernbässe waren sehr viel seltener, und Baritone und Kontra-Alt fehlten völlig. Diese Situation lässt sich nur durch die Besonderheiten der Ästhetik des Genres der russischen komischen Oper und die Tradition der Theaterausbildung erklären. Tiefe Frauenstimmen und männliche Übergangsstimmen (Baritone) schienen damals weder von Lehrern noch von Komponisten beachtet zu werden, und ihre unglücklichen Besitzer waren gezwungen, entweder in einer für sie unnatürlichen Stimmlage zu singen oder ihre Karriere als Opersänger gänzlich aufzugeben.

Der Grad der Professionalität und der Ausbildung der verschiedenen Künstler war natürlich unterschiedlich. Selbst auf den Bühnen des kaiserlichen Theaters gab es manchmal Personen, die, wie I. Dmitrewski es definierte, „keinen Bezug zur Schauspielerei“ hatten. Außerdem gab es unter den Opersängern und -sängerinnen, vor allem der älteren Generation, manchmal Personen, die zwar äußerst begabt, fleißig und mit großer Bühnenerfahrung ausgestattet, aber schlecht ausgebildet waren. Awdotja Michailowa zum Beispiel - eine der ersten Schauspielerinnen in russischen komischen Opern - konnte die Texte der gesprochenen Dialoge nur nach Silben ablesen und die Melodien der Arien nach Gehör an der Geige des Kapellmeisters auswendig lernen. Das hinderte sie jedoch nicht daran, auf der Bühne des Theatergerüsts souverän zu stehen und mit inspiriertem Spiel das Publikum zu begeistern. Der Großvater des Theaters S. Schicharew erzählte seinem Enkel begeistert: „... Michailowa, die kaum lesen und überhaupt nicht schreiben konnte, der jede Rolle vorgelesen wurde, war eine erstaunliche Schauspielerin. <...> Was für ein Sturm! Man kann nicht mithalten, man vergisst; sie erbricht und flucht und stürzt sich in ein Fieber...“ (98, 46).

Das berufliche und kulturelle Niveau der Hofschauspieler ist jedoch im Allgemeinen als sehr hoch zu bezeichnen. Aus der Memoirenliteratur und Archivadokumenten kennen wir die Namen herausragender Darsteller von Opernrollen - W. Tschernikow und P. Tschernikowa, O. Petrow, J. Kolmakow, M. Wolkow, J. Worobjew und A. Worobjewa. Fast alle von ihnen waren hervorragende Notenleser, konnten das Clavichord spielen, sprachen fließend Italienisch und Französisch; einige von ihnen übersetzten ausländische Komödien und Opernlibretti und verfassten selbst eingefügte Monologe und Theaterstücke in Prosa und Versen. Unter ihnen ragen zwei wahre Koryphäen des russischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts heraus - A. Krutizki und J. Sandunowa.

Anton Michailowitsch Krutizki (ca. 1760-1803) war Schüler des Moskauer Waisenhauses, wo er unter der Leitung des bedeutenden Theaterpädagogen I. Kaligraf bereits eine echte Bühnenkompetenz erlangt hatte und eine vielseitige Ausbildung erhielt. Krutizki spielte gut Geige, zeichnete gut und übersetzte, da er über ein herausragendes literarisches Talent verfügte, Dramen und Komödien aus dem Englischen, Deutschen, Italienischen und Französischen. Genauer gesagt, er verarbeitete sie kreativ, indem er nach den Gepflogenheiten seiner Zeit „ausländische

Stücke auf die russische Moral setzte“. Seine Zeitgenossen hielten ihn für einen sehr interessanten Gesprächspartner, einen witzigen und fröhlichen Menschen.

„Krutitzki hatte kein vorteilhaftes Äußeres, - erinnerte sich einer seiner Bewunderer, - er war von kleiner Statur, sein Gesicht war kraus, seine Augen waren klein aber all dies wurde durch die Lebendigkeit, das Feuer und die Natürlichkeit seines Spiels ersetzt“ (74, 44-45). Der Schauspieler wurde vor allem als Darsteller charakteristischer Rollen in russischen komischen Opern bekannt.

Der Ruhm kam für Krutitzki schon früh - am 3. Februar 1781 bei der St. Petersburger Premiere der Oper „Der Müller- Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, und die Rolle des Müllers blieb von da an bis zu seinem Tod eine der besten und beliebtesten in seinem großen Repertoire. Das Publikum bewunderte einhellig das Temperament und die realistische Genauigkeit seiner Interpretation: „Sprache, Gehabe, Scherze, Tänze mit dem Refrain eines einfachen Volksliedes, Worte, alles, selbst die kleinsten Nuancen, die für unsere russischen Müller charakteristisch sind, waren darin sichtbar“ (zitiert nach: 70, 185).

Die Repertoireliste Krutitzkis umfasste etwa 20 Opern und mehr als 50 Komödien. Der Schauspieler hatte Erfolg in den Werken der unterschiedlichsten Charakter - in „Der Geizige“ und „Fedul und seine Kinder“ von Paschkewitscha, in „Der Bürger als Edelmann“ von Molière und der „Schule der Eitelkeit“ von Sheridan. Seine schöpferische Methode, die die Zeitgenossen als „natürlich“ bezeichneten und wir als realistisch bezeichnen, steht in lebhaftem Kontrast einerseits zu der für A. Oschogin typischen farcenhafte Art des Volksstücks und andererseits zu der empfindsam-sentimentalen Richtung, wie sie z.B. W. Pomeranzew vertritt. Im Gegensatz zu ihnen achtet Krutitzki vor allem auf die typischen, alltäglichen Merkmale seiner Figuren, ohne dabei die Notwendigkeit einer psychologischen Motivation ihres Verhaltens zu vergessen und Übertreibungen zu vermeiden. Infolgedessen wirkten selbst die düstersten, unsympathischen Charaktere in seiner Interpretation nach I. Dmitrewski „nicht karikiert“, und das künstlerische Bild, sei es der bestechliche Vorsitzende aus Kapnists „Yabeda“ oder Kryutschkodei aus Paschkewitschs „Gostiny Dwor“, erwies sich als größer, allgemeiner und facettenreicher.

Vielseitige Begabung, große Geschicklichkeit und realistische Darstellungsweise zeichneten auch Jelisaweta Semjonowna Jakowlewa (1777-1826) aus, eine Schülerin der Petersburger Theaterschule, die zunächst unter dem Künstlernamen Uranowa auftrat und später unter dem Namen Sandunowa heiratete. Obwohl ihr langes und reiches Bühnenleben nur zehn Jahre bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfasste, kann sie aufgrund der frühen Blüte ihres Talents und ihres großen Erfolges im Genre der komischen Oper auch in dieser Zeit als die beste Schauspielerin und Sängerin St. Petersburgs und Moskaus bezeichnet werden.

Uranowa-Sandunowa hatte ausgezeichnete berufliche Daten. „Die Natur hat Jelisaweta Semjonowna großzügig mit all den Qualitäten ausgestattet, die große Schauspieler hervorbringen“, heißt es in einer der Zeitschriften. - Ihre wunderschönen Gesichtszüge waren besonders ausdrucksstark und zeigten mit unglaublicher Schnelligkeit emotionale Empfindungen. Ihr Gedächtnis war außergewöhnlich, ihre Pflichttreue unerschütterlich, und bei solchen brillanten Vorzügen war ihr Herz besonders wohlwollend“ (75, 36-37).

Eine ungewöhnlich ausgeprägte Fähigkeit zur Verwandlung und die bemerkenswerte Schönheit ihrer Stimme mit einem Tonumfang von fast drei Oktaven gaben ihr die Möglichkeit, in sehr gegensätzlichen Rollen zu spielen - von Anjuta in „Der Müller“ bis zur „Königin der Nacht“ in „Die Zauberflöte“, von Dujascha in „Fedul und seine Kinder“ bis zu Luisa in „Der Deserteur“ (wir erwähnen bewusst nicht ihre

Auftritte in Tragödien, Varietés und magisch-romantischen Opern, da diese dem 19. Jahrhundert angehören). Es ist möglich, dass sie eine der ersten war, die eine dynamische Entwicklung des künstlerischen Bildes realisierte (siehe: 70, 408-409).

Die herausragenden Leistungen der russischen Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts sind mit dem Namen von Iwan Afanasjewitsch Dmitrewski (1734-1821) verbunden. Er kam bekanntlich zusammen mit F. Wolkow aus Jaroslawl in die Hauptstadt, war sein Mitarbeiter und ein würdiger Nachfolger seines Werkes. Dmitrewski hatte großen Anteil an der Entstehung und ständigen Erneuerung der russischen Truppe in St. Petersburg in den 70-90-er Jahren. Da dieser große Schauspieler leider keine Gesangsstimme hatte und in Opern nur in Sprechrollen auftrat, ist es angebracht, in dieser Studie unter den Aspekten der Pädagogik, Aufklärung und Regie von ihm zu sprechen.

Kurz vor seinem Tod schrieb Dmitrewski mit vollem Recht: „... „Ich bin seit 38 Jahren Lehrer, Mentor und Inspektor der russischen Truppe gewesen.... dreimal verstärkte das im Niedergang begriffene russische Theater neue Leute, die nicht aus dem Nichts entstanden sind, sondern sich hier fanden, lehrten und vor dem Publikum mit Erfolg präsentierten ... es gab und es gibt nicht einen einzigen Schauspieler oder eine einzige Schauspielerin, die nicht, mehr oder weniger, meinen Unterricht und meine Anweisungen genutzt hätten ... erschien während meiner Herrschaft am Theater kein einziges Stück, an dem ich nicht mit Rat und Tat beteiligt gewesen wäre“ (zitiert nach: 13, 469). Historiker bestätigen, dass in seinen Worten keine Prahlerei oder auch nur die geringste Übertreibung zu finden ist. Im Gegenteil, man kann seiner Aussage viel hinzufügen, z. B. über seine Übersetzungen von Opernlibrettos, seine Unterstützung von Provinztheatern (vor allem des Kasaner Theaters), seinen Kampf gegen übertriebene Affektiertheit und seine unablässigen Forderungen nach Klarheit und Einfachheit im Bühnenspiel.

Dmitrewski begann 1780 im Theater von Knipper mit der Regie von dramatischen Stücken und Aufführungen russischer komischer Opern, dann wurden ausnahmslos alle Opern von Paschkewitsch, das Melodram „Orpheus“ von Fomin, in dem er die Titelrolle spielte, und viele Opern italienischer und französischer Autoren von ihm und teilweise unter seiner Mitwirkung inszeniert. 1791 erhielt er vom „Direktor für Unterhaltung und Musik“ N. B. Jussupow ein Sonderpatent, in dessen Text zum ersten Mal in der Geschichte des russischen Theaters das Wort „Direktor“ auftauchte und die entsprechende Position offiziell festgelegt wurde. „Ich habe es für geboten gehalten, Herrn Dmitrewski, der sich durch seine Kenntnisse und seine langjährige Erfahrung im Theaterwesen auszeichnet, zum Chefdirektor zu ernennen. Insbesondere bestimme ich ihn: zur Oberaufsicht über alle russischen Schauspiele, zur Ausbildung aller, die noch nicht hinreichend künstlerisch begabt sind für die Aufführungen“ (9, II, 400).

Dmitrewskis Ansichten über das Theater und insbesondere über die Opernregie zeichneten sich durch ihre Struktur und Gründlichkeit aus und erwachsen natürlich aus seiner eigenen Bühnenerfahrung. In erster Linie hielt er sich an die Regel, dass „die Harmonie in der Aufführung eines Stücks die Seele des Stücks ist“. Seinem Zeitgenossen, dem Kritiker N. Iljin, zufolge „wusste er, dass jede dramatische Komposition wie ein Konzert gespielt werden sollte, in dem die Töne der verschiedenen Instrumente so geschickt aufeinander abgestimmt sind, dass sie ein Ganzes bilden, das das Ohr fesselt und das Herz und die Seele erfreut“ (104, 104-105). Dmitrewski kannte keine konventionellen Opernposen und verfolgte, der Entwicklung der Regiekunst fast ein Jahrhundert voraus, rigoros die funktionelle

Gültigkeit jeder Bühnenbewegung. Er berechnete sorgfältig alle Details einer einzelnen Komposition und warnte Schauspieler und Regisseure vor schematischen Regielösungen (siehe: 226, 244-245).

Regisseure oder leitende Schauspieler oder Kapellmeister, die ihre Aufgaben im russischen Musiktheater des 18. Jahrhunderts wahrnahmen, arbeiteten unter äußerst angespannten und schwierigen Bedingungen. Erstens hatte dieser Beruf damals in der öffentlichen Meinung noch nicht jenes Ansehen erlangt, das er erst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gewann. Zweitens waren die Anforderungen der Unternehmer oder der Verwaltung der kaiserlichen Theater an die Regisseure sehr streng. So wurden zum Beispiel russische komische Opern in der Regel mit nur drei Proben aufgeführt. Bei der ersten dieser Proben setzten sich die Schauspieler zusammen und lasen den Text des Librettos rollenweise vor, und der Geiger und der Cellist spielten die Melodien und Bassstimmen der Arien und Ensembles auf den Noten der so genannten Großstimme. Die zweite Probe, im Theaterjargon „Scheidung“ genannt, fand auf der Bühne statt; in 5-6 Stunden zeigte der Regisseur darauf – „geschieden“ - die gesamte Inszenierung. Die dritte und letzte war u.a. die „Generalprobe“ mit Kulissen, Kostümen und Orchester. In einer Saison gab es in einem Theater der Hauptstadt gewöhnlich mehr als 10 Opern- und etwa 20 Komödienpremierer, Tragödien und Ballette nicht mitgerechnet.

Eine weitere Aufgabe des Regisseurs war es, zwei Aufführungen an einem Abend zu kombinieren, z. B. „die große Oper ‚Gostiny Dwor‘ und „die kleine Komödie ‚Unglück wegen einer Kutsche‘, oder umgekehrt „die kleine Oper ‚Der Geizige“ und „die große Komödie ‚Georges Dandin““. Tragödien wurden in den meisten Fällen getrennt aufgeführt.

Das Bühnenbild war ein besonderes Anliegen der Bühnengesellschaft, und schon damals betrachteten die fortschrittlichsten Regisseure und Künstler es nicht als pittoreske Bilder zur isolierten Betrachtung, sondern als unverzichtbares Element der Bühnensynthese. So sah der herausragende Theaterkünstler Pietro Gonzaga, der 1792 nach St. Petersburg kam, in seiner ästhetischen Abhandlung „Musik für die Augen“ die Kunst der Dekoration. „Was für eine Ungeheuerlichkeit ist sie“, schrieb er über die Oper, „wenn ... die Teile in keiner Weise miteinander verbunden sind! Dann ist sie sinnloser Unsinn, langweilig, öde ...“ (zitiert in: 70, 251).

Gonzaga sieht die theoretische Grundlage der Synthese in der der Malerei innewohnenden Musikalität, die die Möglichkeit einschließt, „den Rhythmus des Raumes und die Modulation der Farben“ zu vermitteln. In bemerkenswerter Weise wies er auf die Notwendigkeit von Komplementarität und Kontrast für die Künste von Klang und Farbe hin, wenn beispielsweise eine feierliche Dekoration mit einer „traurigen Symphonie“ kombiniert wird (siehe: 70, 254-255). Leider sind von Gonzagas Petersburger Skizzen nur seine Skizzen für Singspiele zu Katharinas Librettos erhalten, obwohl bekannt ist, dass er auch Bühnenbilder für demokratische Opern schrieb, darunter „Der Müller“ (1800).

Den Indizien nach zu urteilen, verfügten die russischen komischen Opern jedoch in den meisten Fällen nicht über besondere Kulissen, auch nicht in der Hauptstadt, sondern begnügten sich mit den damals weit verbreiteten stereotypen Kulissen, Deckendekoration und Hintergründen, die gemäß der normativen Ästhetik des Klassizismus bestimmte allgemeine Bilder eines Waldes, einer Bauernhütte, eines adeligen Salons usw. darstellten. Das Kulissen-Deckendekoration-System der Bühnenmaschinerie war relativ kostengünstig und ermöglichte einen sofortigen,

„sauberen“ Kulissenwechsel, d. h. vor den Augen des Publikums, ohne den Vorhang zu schließen.

Neben den professionellen Theatern waren die Amateurtheater ein fester Bestandteil des St. Petersburger Lebens. Solche Aufführungen waren vor allem für die Oberschicht der Hauptstadtgesellschaft charakteristisch. Bereits in den 60er Jahren fand sich im Palast des Grafen Scheremetew an der Fontanka ein Theaterkreis zusammen, in dem die Baronin E. Tscherkassowa die Aufgaben des Veranstalters übernahm, der Fürst P. Trubezkoi das Orchester dirigierte und die Musiker waren Graf S. Jaguschinski, die Fürsten A. Olsufjew, A. Naryschkin und N. Repnin waren (siehe: 45, 59).

In der Eremitage wurden von den Großfürstinnen und den ihnen nahestehenden Adligen ständig verschiedene Theaterstücke - rein dramatische und musikalische - aufgeführt, obwohl es nach den Erinnerungen des Grafen Ribeaupierre „wahrscheinlich schwierig war, schlechter zu spielen“ (190, 473). Von etwas größerer Bedeutung war die literarische Tätigkeit hochrangiger Amateure. Hier sind beispielsweise die dramatischen Werke von I. Elagin, P. Potjomkin (er besitzt das Libretto der Oper „Die Entführung Ismaels“ von O. Koslowski), D. Gortschakow oder die Übersetzungen ins Russische der Opern „Der Deserteur“, „Rosa und Kolas“, „Sémira und Azor“ von M. Suschkowa (der Schwester von A. Chrapowitzki) zu nennen. Schließlich darf auch das musikalische Amateurtheater des „kleinen Hofes“, wie die engste Entourage des zukünftigen Kaisers Paul I. damals genannt wurde, nicht außer Acht gelassen werden.

Die Geschichte dieses Amateurtheaters gliedert sich in zwei unterschiedliche und künstlerisch ungleiche Perioden (siehe: 191; 192). Paul begann sich Mitte der 70er Jahre für das Theater zu interessieren, als er in seinem Teil des Winterpalastes eine kleine tragbare Bühne bauen ließ und darauf selbst französische Tragödien aufführte.

Die zweite Periode ist zehn Jahre von der ersten entfernt. Zu dieser Zeit interessierte sich der Thronfolger vor allem für komische Opern französischen Typs, für deren Aufführung er bereits mindestens drei Theater besaß - in St. Petersburg auf der Steininsel, in Pawlowsk und in Gatschina (die „Freilichttheater“ im Park nicht mitgerechnet). Nach dem Zeugnis der Fürsten I. M. Dolgorukow, A. B. Kurakin und anderer Adliger, die an Amateuraufführungen teilnahmen, wurde in den Sommer- und Herbstmonaten 1786-1787 auf den Landgütern von Paul ständig geprobt, und so kam es in zwei Jahren zu vier interessanten Opernpremierer. Für drei von ihnen – „Das Fest des Herrn“, „Der Falke“ und „Der Sohn als Rivale“ - wurde die Musik von D. Bortnjanski geschrieben; außerdem wurde „Nina oder Die Wahnsinnige aus Liebe“ von N. Dalayrac aufgeführt.

Da sie nicht mit Katharinas Theatern des „großen Hofes“ konkurrieren konnten, gaben Paul und seine Frau Maria Fjodorowna ihren musikalischen und theatralischen Unterhaltungen bewusst das Aussehen eines neomodischen „Salons“, in dem sie versuchten, die Rolle von Mäzenen der schönen Künste zu spielen, die nicht an das Hofzeremoniell gebunden waren. Die Abende in Pawlowsk und Gatschina nehmen in gewisser Weise die theatralischen Musikaufführungen des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts vorweg. Die Schüchternheit des künftigen Kaisers, die Engstirnigkeit der Ansichten seiner Frau und die ehrgeizigen Bestrebungen seines Gefolges behinderten jedoch grundlegend die Freiheit des Geistes und die Unabhängigkeit des künstlerischen Urteils, die die Haupttugend der besten Kreise ihrer Zeit und der Salons des nächsten Jahrhunderts ausmachten. Aus rein theatralischer Sicht reduzierte sich die Angelegenheit einerseits auf eine Zurschaustellung von

Familienjuwelen, wenn „alle Diamanten und Steine ihrer Hoheiten ... auf dem Theater ausgebreitet wurden, und jeder Schauspieler, gleich einer Puppe, die vielfarbigen Schätze der Hofgarderobe an sich zeigte; auf einem anderen waren alle Perlen versammelt, auf einem anderen glänzten Smaragde, auf einem anderen Amethyste, auf einem anderen Türkise“ (86, 129-180). Andererseits wurden die Traditionen der Dramaturgie der Theaterprologe mit ihren heuchlerischen und schmeichlerischen „subtilen“ Anspielungen auf die Herren des Palastes wieder aufgegriffen. So ist z.B. „Das Fest des Herrn“ voll von durchsichtigem, verschleiertem Lob der „Familientugenden“ von Paul, und eines der Bühnenbilder von „Der Falke“ zeigt direkt eine Ansicht des Chalet-Pavillons von Pauls Anwesen. Es ist durchaus möglich, dass die Darsteller - J. Nelidowa, J. Smirnowa, F. Wadkowski, S. Pleschtschejew und andere - schöne Stimmen und gute schauspielerische Fähigkeiten hatten. Doch erst die wunderbare Musik von Bortnjanski und die poetische Professionalität des Librettisten Lafermiere hoben diese oberflächlichen und konservativen Produktionen auf das Niveau echter Kunstwerke und verliehen ihnen eine Bedeutung, die über ihre Zeit hinausging.

Die Voraussetzungen für die Krise der russischen komischen Oper wurden schrittweise geschaffen. Einer der Gründe war die begrenzte Ästhetik des Genres, die sich bereits in den 90er Jahren bemerkbar machte und sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts voll entfaltet hatte. Der Rückgang des schöpferischen Niveaus setzte jedoch (von einzelnen Ausnahmen abgesehen) an der Wende von den 80er- zu den 90er-Jahren ein, was nicht mehr auf ästhetische, sondern auf soziale Faktoren zurückzuführen ist.

Zunächst einmal wurde das Theaterleben in St. Petersburg und sogar in Moskau durch die Auflösung der Gesellschaft „freies russisches Theater“ (1783) beeinträchtigt. In das Moskauer Theater kehrte eine große Truppe von eher schwachen Schauspielern zurück, und der Unternehmer Maddox war gegen seinen Willen, vorbehaltlich einer Gerichtsentscheidung, gezwungen, sie zu nehmen. Was St. Petersburg anbelangt, so blieb von den großen Theatern eines übrig - das kaiserliche, und die Hofverwaltung erhielt Monopolprivilegien. Die untergeordneten Bolschoi (Steinernes)- und Holztheater galten zwar als öffentlich, waren aber nicht im eigentlichen Sinne kommerziell, da sie finanziell fast nicht mehr vom Publikum abhängig waren und daher nicht das Interesse des demokratischen Publikums ihr Repertoire bestimmte, sondern der Geschmack des Hofes. Die Gesamtzahl der russischen Aufführungen unter demokratischer Regie ging sofort zurück. Widersprüche in der Entwicklung der Theaterkultur der Stadt wurden aufgedeckt.

St. Petersburg zog die besten künstlerischen Kräfte auf sich. Herausragende russische Komponisten, Dramatiker und Schauspieler trugen zur Blüte des demokratischen russischen Musiktheaters und seiner Hauptgattung, der russischen komischen Oper, bei. Doch als der Hof das russische Theater anerkannte, wurde das russische Musiktheater in St. Petersburg aufgrund der Zentralisierungstendenzen des Theaters und des Systems der staatlichen Subventionen, des fehlenden wirtschaftlichen Interesses der für die Auswahl des Repertoires Verantwortlichen usw. wirtschaftlich von der demokratischen Öffentlichkeit isoliert, der Öffentlichkeit, die es ins Leben gerufen hatte. Die Vorzüge des offiziellen Kapitals manifestierten sich auch als seine Schwächen.

3.

Die alte Hauptstadt - Moskau - blieb das geographische Zentrum Russlands, durch sie war St. Petersburg mit fast dem ganzen Land verbunden, Historiker nannten Moskau oft auch „die Hauptstadt der russischen Herrschaften“; ein solches Merkmal weist sowohl auf die einigende Bedeutung Moskaus für die „Adelsnester“ des alten Russlands hin als auch auf seine latente Opposition zur neuen Hauptstadt. „Der wichtigste Umstand für Moskau war die Rückkehr derjenigen in seine Mauern, die nach dem Aufstieg Potjomkins... nicht an den Hof gingen“ - schreibt die Forscherin der Geschichte des Moskauer Theaters O. Tschajanowa. - Alte jelisawetische Adlige und Persönlichkeiten aus den ersten Jahren der Herrschaft Katharinas begannen, sich allmählich in Moskau niederzulassen, sich den Freuden des flüchtigen Lebens und dem Mäzenatentum fernab aller Geschäfte hinzugeben“ (243, 19), All diese Faktoren wirkten sich auf das kulturelle Leben der Stadt aus und beeinflussten den Entwicklungsprozess des Moskauer Musiktheaters.

Das Moskauer Theatersystem war weit verzweigter als in St. Petersburg. Es genügt, auf die beträchtliche Anzahl - etwa 25 - von relativ geschlossenen Leibeigenen-Theatern hinzuweisen. Natürlich existierten nicht alle zur gleichen Zeit; in manchen Jahren nahm ihre Zahl zu, in anderen Jahren ab; so verzeichnet das polizeiliche Inventar für 1797 die Tätigkeit von 15 Privattheatern³.

³ Diese Zahl spiegelt nicht genau die Anzahl der Leibeigenen-Theater wider, die zu dieser Zeit in Moskau tatsächlich existierten! Die Besitzer von Leibeigenen-Truppen versuchten, ihre Registrierung zu vermeiden, um die von Paul I. auferlegte Theatersteuer nicht zahlen zu müssen.

Und 1791 gab es wahrscheinlich noch einige mehr; es ist bekannt, dass die Theater von G. I. Bibikow, I. J. Bludow, A. I. Gagarin, A. I. Dawydow, I. D. Trubezkoi in der Zeit von 1792 bis 1796 geschlossen wurden.

Die Theater unterschieden sich in der Größe ihrer Räumlichkeiten, ihrer Zugänglichkeit für das breite Publikum und dem Umfang des Theaterbetriebs. Das Theater von I. D. Trubezkoi zum Beispiel war klein, die Hauptrollen in den Stücken wurden von Adligen gespielt (Amateurtheater), aber das Orchester und der Chor bestanden aus Leibeigenen. Solche Aufführungen wurden vom engsten Kreis der Zuschauer besucht. Größere Theater gaben manchmal öffentliche Aufführungen und kündigten diese sogar in der Zeitung an.

Das Repertoire der Moskauer Leibeigenen-Theater wurde durch den Geschmack ihrer Besitzer bestimmt. Im Scheremetjew-Theater beispielsweise dominierten französische komische Opern, von denen viele von Scheremetjew zum ersten Mal in Russland inszeniert wurden. Im anderen großen Moskauer Leibeigenen-Theater, dem von S. S. Apraksin, wurden italienische Opern bevorzugt; die Partituren der Opern von Paisiello, Salieri und Sacchini, die einst Apraksin gehörten, sind erhalten geblieben⁴.

⁴ Jetzt aufbewahrt in der Handschriftenabteilung des GBL, Inventarnr. 11 (Musik).

Das Genre der russischen komischen Oper war zwar nicht vorherrschend, nahm aber dennoch einen wichtigen Platz im Repertoire der Moskauer Leibeigenen-Theater ein.

Die Dichte der Leibeigenentheater in Moskau an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war einfach erstaunlich. So gab es zum Beispiel Ende der 70er Jahre fünf Theatergebäude an der Snamenka, vom Arbat- bis zum Borowizki-Tor, von denen

die ersten beiden am Arbat-Platz A. A. Stolypin und W. Chowanski gehörten, das dritte, an der Ecke des Boulevard-Rings, gehörte S. S. Apraksin, das vierte, die Straße hinunter - R. I. Woronzow und das fünfte, ganz in der Nähe des Paschkow-Hauses - D. E. Stolypin.

In der Bolschaja-Nikizkaja-Straße befanden sich die Theater von M. P. Wolkonski, Rschewski, P. A. Posdnjakow und N. B. Jussupow.

Das größte und am besten organisierte der Leibeigenen-Theater in Moskau und den Vorstädten gehörte bekanntlich dem Grafen N. P. Scheremetew. Auf den Bühnen von Kuskowo und Ostankino waren die Aufführungen meist geschlossen und nur einem ausgewählten Publikum zugänglich. Der Zuschauerraum von Scheremetews Moskauer Haus in der Nikolskaja-Straße war jedoch oft für alle zugänglich; der Unternehmer Maddox beschwerte sich sogar darüber, dass diese Aufführungen einen bedeutenden Teil des Publikums ablenkten und das kommerzielle Petrowski-Theater dann leer stand (siehe: 31, 204-205).

Die Geschichte des Scheremetew-Theaters erstreckt sich über einen Zeitraum von etwa 30 Jahren. Die ersten Aufführungen in Kuskowo gehen auf das Ende der 60er Jahre zurück, als sich die musikalischen Darbietungen noch nicht von den anderen Vergnügungen und Unterhaltungen bei den prächtigen Festen auf dem Landsitz des Grafen P. B. Scheremetew unterschieden. Seit 1773, nach der Rückkehr seines Sohnes N. P. Scheremetew, eines europäisch gebildeten Mannes, vor allem aber eines Kenners und Liebhabers der schönen Künste, aus dem Ausland, wurde das Theatergeschäft auf diesen übertragen und die Leibeigenen-Truppe wurde schnell zum fast besten für diese Art von Guts-Theatern in Russland. Die Blütezeit dauert mehr als 15 Jahre und endet abrupt im Jahre 1797 im Zusammenhang mit dem Umzug des Grafen nach St. Petersburg.

Als reichster russischer Gutsbesitzer konnte es sich N. P. Scheremetew leisten, die Kosten zu ignorieren und selbst beim teuersten Teil seines Hobbys - dem Bau verschiedener Theatergebäude - kühn zu experimentieren. Neben den Theatersälen in St. Petersburg besaß er vier Theater in Kuskowo, drei in Moskau, zwei in Ostankin und eines in seinem Jagdrevier Markow bei Kolomna. Die Gesamtheit von Scheremetews Theatern war architektonisch und technisch gesehen, bildlich gesprochen, eine visuelle Enzyklopädie. Allein in Kuskowo sahen die Gäste im Park ein Miniaturtheater, das „Türkischer Kiosk“ genannt wurde, und ein für das 18. Jahrhundert sehr typisches „Luft-Theater“ mit Strauchwerk-Kulissen. In der Nähe befand sich ein „geschlossenes Theater“ mit zwei Logenrängen, und im Palast selbst wurde in einem der Zimmer auf Wunsch des Besitzers eine tragbare Kammerbühne aufgebaut (dasselbe geschah im Ägyptischen Pavillon im Flügel des Ostankino-Palastes und im Haus des Grafen in der Nikolskaja-Straße in Moskau).

Das berühmte Theater im zentralen Teil des Ostankino-Palastes ist bis heute erhalten geblieben. Es diente dem Grafen als Quelle besonderen Stolzes, wurde mehrfach umgebaut und war mit den vielleicht besten Theatermechanismen ausgestattet. Der Effekt der unerwarteten Verwandlung eines architektonisch einheitlichen Ballsaals („Voxal“) in einen Amphitheatersaal und eine Bühne hinterließ bei den Zeitgenossen einen unauslöschlichen Eindruck; diese Einrichtung ist in der Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts als einzigartig zu bezeichnen.

Eine wichtige Rolle im kulturellen Leben der alten Hauptstadt spielten die Aufführungen in den Theatern, die sich in der Wosdwischenka-Straße in dem von Scheremetew von Talysin erworbenen Stadtgut und in der Kitaj-Stadt in der Nikolskaja-Straße befanden. Über das Wosdwischenka-Theater ist fast nichts überliefert, aber die beiden anderen im Nikolski-Haus - das zusammenklappbare

Kammertheater und vor allem das Haupt-Wintertheater - sind es wert, im Detail erwähnt zu werden. Offenbar wurde hier ein beträchtlicher Teil des Scheremetew-Repertoires aufgeführt; jeden Winter wurden Stücke aus den Gütern in der Nähe von Moskau hierher verlegt.

Das Wintertheater in der Nikolskaja-Straße war mit siebzehn „Maschinentrommeln“ zum Heben der Kulissen und vierzig beweglichen Wagen zum Wechseln der gemalten Kulissen perfekt ausgestattet. Allerdings fasste sein Zuschauerraum nicht mehr als 200 Personen (im Gegensatz zu 1500 im Meddow), und daher ist der Schaden, den Scheremetew dem Meddow zugefügt hat, eher als moralisch zu betrachten.

Im Repertoire des Scheremetew-Theaters sind zwei wichtige Merkmale zu beachten. Zum einen zeichnet sich die Liste der Musikstücke, die auf den Bühnen des Kuskowa-, des Ostankin- und des Nikolski-Hauses aufgeführt wurden, dank der direkten Verbindung des Grafen zu den kulturellen Zentren Europas (in Paris hatte er bekanntlich sogar seinen speziellen Korrespondenten - den Cellisten der Hofoper Ivar) durch tadellosen Geschmack und Vielfalt aus und überschneidet sich zudem keineswegs mit den Registern der kaiserlichen und kommerziellen Theater der russischen Hauptstädte. So wurden zum Beispiel nur in Scheremetews Haus Glucks Opern „Alceste“, „Iphigenie in Tauris“, „Écho et Narcisse“ aufgeführt. Zweitens überwogen bei Scheremetjew im Gegensatz zu den meisten anderen Leibeigenen-Theatern die musikalischen Gattungen deutlich gegenüber den rein dramatischen: von den 114 Titeln waren 74 Opern, 17 Ballette und nur 23 Komödien. Zu den herausragenden Werken zählen die Opern „Das sprechende Bildnis“, „Lucille“, „Zwei Geizige“, „Richard Löwenherz“ von Gretry, „Der Deserteur“ von Monsigny, „Der Barbier von Sevilla“ und „Die angebliche Herrin“ von Paisiello, „Das gute Mädchen“ und „Didona“ von Piccini. Von den russischen Komponisten wurden am häufigsten die komischen Opern von Paschkewitsch („Unglück wegen einer Kutsche“, „Fewej“, „St. Petersburger Gostiny Dwor“), „Der Müller“ von Sokolowski, „Rosana und Ljubim“ von Kerzelli sowie musikalische Divertissements verschiedener Autoren zu lokalen Themen aufgeführt – „Die Nymphe von Kuskowo“, „Der Gärtner von Kuskowo“, „Eitle Eifersucht oder der Träger von Kuskowo“.

Aus der Reihe der brillanten Scheremetew-Inszenierungen können vielleicht zwei als absolute Höhepunkte bezeichnet werden. Am 24. November 1785 präsentierte die Nikolskaja-Bühne Gretrys Oper „Die samnitischen Hochzeiten“ mit der siebzehnjährigen Praskowja Shemtschugowa in der Hauptrolle. Diese Aufführung wurde 10 Jahre lang in Kuskowo und Ostankin wiederholt. Die Ostankiner Uraufführung von O. A. Koslowskis heroischer Oper „Die Entführung des Ismaels“, die am 22. Juli 1795 stattfand, war nicht weniger erfolgreich.

Von 1775 bis 1797 waren die Scheremetew-Theater mit einem großen Personalbestand ausgestattet, zu dem - ohne Bühnenarbeiter, Bühnenbildner, Friseure und andere Hilfskräfte - 40 Schauspieler, 27 Schauspielerinnen, 36 Tänzerinnen, 30 Tänzer, 50 Orchestermusiker und ein Chor von 70 Personen gehörten (sie waren auch Sänger der Scheremetew-Kirche). Natürlich war ihre Zahl in jeder Spielzeit geringer, aber im Allgemeinen reichte die Stärke dieser Truppe aus, um jede komplexe Produktion zu realisieren.

Das künstlerische Niveau der Aufführungen war fast so hoch wie das des kaiserlichen Theaters von St. Petersburg. Über die Eleganz der Kulissen und Kostüme können wir noch aus den erhaltenen Skizzen urteilen, und für die hohe Professionalität der Schauspiel- und Gesangkunst zeugen die Erinnerungen der Zeitgenossen. Dieses Niveau wurde durch die Theaterschule von Scheremetew vorbereitet, in der die besten Lehrer junge Leibeigene in Allgemeinbildung, mehreren

Fremdsprachen, dem Spielen von Musikinstrumenten, Rezitation, Gesang und Tanz ausbildeten.

Der Graf schrieb Gesangslehrer aus Italien aus, und Ballettmeister versuchte er aus St. Petersburg aus dem Hofdienst zu locken. In den Fällen, in denen die Eingeladenen nicht nach Scheremetew gehen wollten, zog er sie weitgehend als Berater hinzu. Auf die eine oder andere Weise arbeiteten in seiner Schule als Lehrer die Sänger Barbarinne und Olimpi, die Choreographen Morelli, die Schüler von Noverre Le Pic und Solomoni, die berühmten russischen Künstler I. Dmitrewski, J. Schuscherin, P. Plawiltschikow, W. Pomeranzew, S. Sandunow und J. Sandunowa, M. Sinjawschaja, also fast die herausragendsten Namen des Theaters Russlands zu dieser Zeit.

Gemäß der Theatertradition wurde jedem der Schauspieler eine bestimmte Rolle zugewiesen, und das Theater N. P. Scheremetews stellte in jeder Rolle bemerkenswerte Schauspieler auf. Hier sind ihre Nachnamen oder Pseudonyme:

1. Geliebte, Sopran
P. Schemtschugowa
2. Geliebte (Vertraute), Sopran
A. Isumrudowa

Zarin oder adlige Mutter, Sopran
A. Jachontowa

Dienerin oder Bäuerin, Sopran
A. Majowa
Alte Frau, Sopran
Ф. Birjusowa
1. Liebhaber, Tenor
H. Kochanowski
2. Liebhaber, Tenor
A. Nowikow
Zar oder adeliger Vater, Bass
N. Kriwoschejew
Diener oder Bauer, Tenor
J. Saschnikow
Alter Mann, Tenor
J. Golowzow
Schalk, Moralprediger, Einfaltspinsel, Tenor.
A. Tschuchinow

Neben den oben genannten Sängern und Sängerinnen wurde die Popularität dieses Theaters durch die Ballerina T. Shlykowa-Granatowa, den Violinmeister I. Batow, den Kapellmeister und Komponisten S. Degtjarew verstärkt.

Der Ruhm des Scheremetew-Theaters war und ist untrennbar mit dem Schicksal und der Bühnenarbeit von Praskowja Iwanowna Kowaljowa (1768-1803) verbunden, die unter dem Pseudonym Schemtschugowa auftrat und in ihrer Ehe zur Gräfin Scheremetewa wurde. Ihr Name ist heute zum Symbol einer ganzen sozialen Schicht - der Leibeigenenintelligenz - und einer ganzen Epoche - der Blütezeit des Leibeigenen-Theaters - geworden. Das Bild der Schauspielerin Kowalewa-Schemtschugowa, ihre Lebensumstände und ihr früher tragischer Tod sind uns in

poetischen Interpretationen von Volkslegenden und Liedern sowie im Heiligenschein einer romantischen Legende überliefert, die von ihrem Ehemann, Graf N. P. Scheremetew, mit Unterstützung seiner Erben und Chronisten des 19. Jahrhunderts verfasst wurde. Es sind nur wenige konkrete Fakten und Archivadokumente erhalten geblieben, die jedoch die Richtigkeit der Meinung über ihr herausragendes musikalisches und dramatisches Talent, das durch jahrelange harte Arbeit geschliffen wurde, voll und ganz bestätigen (siehe: 29; 95).

Parascha Schemtschugowa, wie sie traditionell von den Theaterbesuchern genannt wurde, verfügte über einen kräftigen, schönen Sopran mit einem großen Tonumfang (letzteres lässt sich anhand der von S. Degtjarew speziell für sie herausgegebenen Gesangsstimmen beurteilen). Zuverlässig nachgewiesen ist ihre Mitwirkung in Paisiellos Kantate „Stabat Mater“ und in Aufführungen von 15 Opern, obwohl die Zahl in Wirklichkeit sicher viel größer war. Die Rollen der Luisa in „Der Deserteur“ und der Rosa in Monsignys „Rosa und Kolas“, Lgosili, Infantin, Königin von Golconda in den gleichnamigen Opern von Gretry, Monsigny und Paisiello weisen sie als Schauspielerin mit ausgeprägtem dramatischen Talent und hoher stimmlicher Professionalität aus. Ihre Karriere begann im Alter von 11 Jahren und endete triumphal im Alter von 29 Jahren mit der letzten Aufführung des Scheremetew-Theaters, die am 30. April 1797 in Ostankin anlässlich der Krönung von Paul I. stattfand.

Ein weiterer Pol des Moskauer Theaterlebens im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts war das öffentliche Theater von Meddox. Nachdem er von der Regierung das Privileg für bezahlte Aufführungen erhalten hatte, führte Maddox seine Geschäfte mit Geschick und Diplomatie. Zunächst einmal versuchte der Unternehmer, eine bunt zusammengewürfelte Theatergesellschaft um sich zu scharen. Er führte die Besitzer der Leibeigenen-Theater in die kreative Tätigkeit des öffentlichen Theaters ein und bildete so etwas wie einen künstlerischen Rat. „Wenn ein Stück einstudiert wurde“, erinnerte sich S. N. Glinka, „lud er berühmte Amateure ein, die ihre Heimattheater hatten und ständig das Theater besuchten, wo sie hinter dem Orchester auf den Stühlen saßen“ (zitiert in: 243, 118). Die besten Schauspielerinnen und Schauspieler des Maddox-Theaters dienten als Lehrerinnen und Lehrer in den Schulen der Leibeigenen-Theater der Moskauer Adligen, was die Verbindungen stärkte und die Popularität ihrer Gruppe erhöhte. Der Unternehmer veröffentlichte regelmäßig (ab 1782) Anzeigen in Zeitungen und durfte sie im „offiziellen“ Hauptteil der „Moskauer Wedomosti“ abdrucken und nicht in den „Beilagen“, wie es damals in St. Petersburg und anderen Städten üblich war.

Von 1776 bis 1780 befand sich das Theater in der Snamenka-Straße, im Haus des Grafen R. L. Woronzow. Nach dem Brand von 1780 wurde das Theater in ein neues, eigens errichtetes Gebäude in der Petrowskaja-Straße in der Nähe des Flusses Neglinka verlegt und hieß seitdem Petrowski-Theater. Die Aufführungen des Petrowski-Theaters begannen im September, wurden für die Große Fastenzeit unterbrochen, dann ab Ostern wieder aufgenommen und bis Juni fortgesetzt. Die Zahl der Aufführungen von September bis Januar stieg allmählich von zwei auf fünf pro Woche an.

Im Sommer (von Mai bis September, an zwei oder drei Tagen in der Woche) wurde der so genannte „Voxal“ für das Publikum geöffnet, d. h. ein Vergnügungsgarten mit Pavillons und Tischen sowie einer kleinen Bühne, die für die Aufführung von Opern und Komödien bestimmt war, die keine großen Kulissenwechsel erforderten. Für den „Voxal“ mietete Meddox zunächst einen Park und einen Teil des Palastes des Grafen A. S. Stroganow „in der Nähe des Andronjew-Klosters“⁵, und 1783 eröffnete er seinen

eigenen „neuen Voxal, der in Taganka liegt, nicht bis zum Pokrowski-Kloster reicht und nach links zum Jamskoje-Rogoschskoje-Pol führt“⁶.

⁵ „Moskauer Wedomosti“, 1782, 11. Mai.

⁶ Ebenda, 1783, 17. Juni.

Die Besucher zahlten einen Rubel für den Eintritt „ohne Abendessen“ und fünf Rubel „mit Abendessen“. Sie schlenderten durch die mit bunten Laternen beleuchteten Gassen des Parks oder saßen an Tischen und lauschten den Darbietungen von Instrumental- und Chorkapellen, Sängern, Geigern, Fagottisten und Harfenisten. Wer wollte, ging anschließend in das kleine Theater, wo die Künstler des Meddox-Theaters eine Kammeroper aufführten; besonders oft wurden dem Publikum „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“ von Paschkewitsch, „Das sprechende Bildnis“ von Gretry, „Eine neue Familie“ von Freilich und „Die beiden Jäger“ von Duni gezeigt. Der Abend endete in der Regel mit „dem Abbrennen eines großen Feuerwerks“.

Neben dem „Voxal“ organisierte Meddox auch einen Moskauer Theaterclub - Redoute. Er wurde von prominenten Moskauer Aristokraten geleitet, seine Direktoren waren J. W. Dolgoruki, A. W. Saltykow, M. J. Chilkow und G. P. Gagarin⁷.

⁷ G. P. Gagarin war bekanntlich ein bekannter Freimaurer. Es ist möglich, dass Meddox selbst auch der Freimaurerloge angehörte (siehe: 44, 341). In diesem Fall könnten die Aktivitäten der Moskauer Redoute nicht nur mit dem künstlerischen, sondern auch mit dem politischen Leben der Stadt verbunden sein.

Die Treffen des Theaterclubs fanden zweimal pro Woche statt, donnerstags und sonntags. Sie waren Bälle und Maskeraden und endeten fast immer mit einer Theatervorstellung - einer Opern- oder Komödienaufführung. Für die „Redouten“ war ein spezieller „alter Maskeradensaal“ für 500 Personen vorgesehen, der an das Theater angrenzte und „mit Leinwandmalerei und Wandgesims“ geschmückt war. Ende der 80er Jahre fügte Meddox dem Theatergebäude einen neuen Maskensaal für 2000 Personen hinzu - die „Rotunde“, eine Galerie um sie herum, sowie vier weitere Ecksalons „mit Arabesken bemalt“, ein Herrenzimmer zum Kartenspielen im „Damensalon, bemalt mit chinesischen Bildern“. Die berühmte „Rotunde“, deren Größe und Schönheit der Stolz aller Moskauer war, ähnelte in ihrem Stil dem Säulensaal der Adelsversammlung, obwohl sie rund war. Um sich eine Vorstellung von der Größe der Moskauer „Redouten“ zu machen, genügt es, sich vor Augen zu führen, dass alle Räumlichkeiten des Theaterclubs gleichzeitig mehr als zweieinhalbtausend Menschen aufnehmen konnten, aber selbst das reichte manchmal nicht aus. In solchen Fällen teilte Meddox den Besuchern mit, dass der Zuschauerraum zusätzlich geöffnet werden würde.

Nach Berechnungen von Historikern verdreifachte sich die Bevölkerung Moskaus Ende des 18. Jahrhunderts jeden Winter fast. Nicht nur die einheimischen Moskauer Adligen kehrten von ihren Gütern zurück, sondern auch Adlige aus anderen, manchmal weit entfernten Provinzen kamen in Familien, um am Leben in der Hauptstadt teilzunehmen, neue Dinge zu lernen, Bekannte und Verwandte zu sehen. Als sie im Frühjahr in ihre Häuser zurückkehrten, brachten sie nicht nur neue Kleider und Möbel mit, sondern auch Bücher und Geschichten über neue Arten von angenehmen und nützlichen Freizeitbeschäftigungen, darunter das Musiktheater.

Dies waren die historischen, wirtschaftlichen und geografischen Bedingungen, unter denen Moskau und nicht St. Petersburg zum Zentrum der Verbreitung der Theaterkultur in ganz Russland wurde. P. W. Jesipow, W. E. Obreskow, I. G. Schachowskoi, S. M. Kamenskij, G. W. Gladkow, S. E. Wolkenstein, I. O. Horwat, A. B. Kurakin, A. D. und P. D. Jurassowski, A. M. Glinka, P. M. Meschakow, N. I. Bachmetjew, Grusinski und viele andere besuchten und lebten oft für längere Zeit in Moskau. Sie alle wurden Besitzer von Leibeigenen- und in einigen Fällen von öffentlichen Theatern in Städten und Gutsbezirken von Kasan, Kostroma, Kursk, Nischni Nowgorod, Orel, Pensa, Jaroslawl, Smolensk, Wologda, Saratow und vielen anderen Provinzen. Die Adligen, die ein Leibeigenen-Theater gründen wollten, wandten sich mit ihren Briefen an Moskauer Musikalienhändler. Einige der Moskauer Schauspieler, die in Moskau keinen Erfolg hatten, gingen in die Provinzstädte in der Hoffnung, eine Truppe zusammenzustellen und dort aufzutreten. Schließlich wandten sich Unternehmer aus der Provinz, die sich nicht immer auf ihren eigenen Geschmack und ihre Erfahrung verlassen wollten, an das Repertoire des Petrowski-Theaters, da sie wussten, dass seine Stücke populär, nicht allzu schwierig zu inszenieren und kommerziell lukrativ sind.

Meddow, der sich auf die oberen Schichten der Moskauer Bevölkerung stützte und beste Beziehungen zum Adel pflegte, vergaß das demokratische Publikum nicht. Das Theater wurde nicht nur vom Adel, sondern auch von Kaufleuten, Beamten und Studenten besucht; für sie waren die Ränge des Parterres bestimmt, für das Bürgertum, die Bürgerlichen, Soldaten und „Leibeigenen“ die Galerie. Da von ihnen in hohem Maße die Theatergebühren abhingen, achtete Meddow mit größter Sorgfalt auf die Auswahl der Stücke. Sie mussten sowohl den anspruchsvollen Kenner als auch den einfachen Zuschauer zufrieden stellen. Im Theater arbeitete ein spezieller „beratender Ausschuss“, bestehend aus den besten und erfahrensten Schauspielern, ohne dessen Sanktion kein Stück für die Inszenierung zugelassen werden durfte. Die strenge kritische Auswahl trug zur Stabilität des Repertoires bei, und fast alle Opern, Komödien und Dramen wurden noch viele Jahre lang aufgeführt.

Das Repertoire des Theaters war enorm. Für ein Vierteljahrhundert des Bestehens des Meddow-Unternehmens können wir über vierhundert Titel von Opern, Komödien, Balletten, Tragödien, Dramen und Melodramen zählen. Auch die Repertoireliste für ein einzelnes Jahr kann sich sehen lassen. Im Jahr 1786 wurden zum Beispiel 20 verschiedene Opern, 15 Komödien, 6 Tragödien, 6 Dramen und 10 Ballette aufgeführt.

Die Forscher stellen gewöhnlich fest, dass die Komödie im Repertoire des Meddow-Theaters den ersten Platz einnimmt. „Insgesamt machen die Komödien 44 % und die Opern 32 % der Gesamtzahl der Stücke aus, die im Meddow-Theater aufgeführt werden“, schreibt O. Tschajanowa (243, 133). Für die Gattung der Oper sind 32 % ebenfalls eine ganze Menge. Die Forscherin berücksichtigt jedoch die Gesamtzahl der Titel für alle Jahre des Bestehens des Theaters, ohne die Dynamik des Prozesses zu berücksichtigen. Wenn wir einen Querschnitt des Repertoires für nur ein Jahr nehmen und ihn mit anderen vergleichen, wird deutlich, dass das Bühnenleben der verschiedenen Genres unterschiedlich lang war. Die Operngattung hatte die längste Lebensdauer; fast alle Opern blieben nach ihrer Aufführung im Repertoire und wurden etwa zwanzig Jahre lang regelmäßig aufgeführt. Die Lebensdauer von Komödien und Balletten war am kürzesten. So wurden zum Beispiel von 150 Komödien 14 viermal, 22 dreimal, 24 zweimal und 29 Komödien nur einmal, nämlich bei der Premiere, aufgeführt. In Bezug auf die Anzahl der Titel der Stücke jeder Theatersaison steht die Oper also an erster Stelle. Eine gewisse Vorherrschaft des Operngenres gegenüber

dem Komödiengenre spiegelte sich darin wider, dass die Einwohner Moskaus, St. Petersburgs und anderer Städte Ende des 18. Jahrhunderts ihr Stadttheater stets „Opernhaus“ nannten.

Interessant ist auch ein Vergleich der Anzahl ausländischer und russischer Opern, die zwischen 1776 und 1800 im Meddox-Theater aufgeführt wurden. Von den etwa 70 Operntiteln sind etwa 23 russische komische Opern. Obwohl das Petrowski-Theater dreimal weniger russische Opern im Repertoire hatte als italienische und französische Opern, wurden russische Opern etwas häufiger aufgeführt. So wurde beispielsweise Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“ von 1778 bis 1800 mehr als 50 Mal aufgeführt, Freilichs „Eine neue Familie“ 42 Mal, Raupachs „Die guten Soldaten“ und Bullandts „Der Sbitenverkäufer“ jeweils 34 Mal. Die in Russland populärste Oper von Gretry – „Sémira und Azor“ - wurde 35 Mal aufgeführt, „Das sprechende Bildnis“ 23 Mal, „Der Baum der Diana“ von Martin-y-Soler 31 Mal, „Rosa und Kolas“ von Monsigny 9 Mal ⁸.

⁸ Die Opern ausländischer Autoren wurden von Meddox nur in russischer Sprache aufgeführt.

Am aufschlussreichsten sind die Ergebnisse, wenn man die russischen Opern mit den ausländischen Opern vergleicht, was die Anzahl der Uraufführungen angeht. Von 1776 bis 1786 wurden 32 Opern uraufgeführt, davon 21 russische. Darunter befanden sich Werke wie Kerzellis „Rosana und Ljubim“, Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, „Unglück wegen einer Kutsche“, Paschkewitschs „Der Geizige“ und „Gostiny Dwor“, Stabingers „Baba-Jaga“, Bullandts „Der Sbitenverkäufer“, d.h. die beliebtesten russischen Opern. Dies war die Blütezeit des Genres.

Von 1786 bis 1799 wurden 34 Opern uraufgeführt, von denen nur zwei russisch waren (Astaritas „Die vorgeblich Wahnsinnige“ (*La finta pazza*) und Paschkewitschs „Fedul und seine Kinder“ (Martin-y-Soler) ⁹.

⁹ Im Buch von A. S. Rabinowitsch (185, 181-183) werden mehrere andere russische Opern genannt, die zwischen 1787 und 1799 in Moskau aufgeführt wurden. Die Zuordnung all dieser Werke zur Gattung der russischen komischen Oper ist jedoch fraglich. So könnte es sich bei der vom Forscher erwähnten „russischen“ Oper „Aschot und Ljubim“ in Wirklichkeit um die französische Oper „Annette und Luben“ handeln; die Namen wurden in Zeitungsanzeigen oft verfälscht. Aber selbst wenn A. S. Rabinowitsch Recht hat, ändert sich das Gesamtbild nicht.

Dies war die Zeit, in der sich die russische komische Oper in ganz Russland verbreitete. Doch die Zeiten waren hart für das Unternehmen Meddox. Es gab keine neuen guten russischen Opern aus St. Petersburg; Paschkewitsch hatte Karriere gemacht und komponierte nun Musik zu Libretti von Katharina II, Fomin war arbeitslos, Bortnjanski war auf den „kleinen Hof“ beschränkt, seine Opern wurden nur in sehr wenigen Amateurtheatern aufgeführt, Krylow versuchte vergeblich, seine Libretti in das große Theater zu bringen. In Moskau gab es keine begabten Komponisten, und die Schärfe, die Relevanz und das künstlerische Niveau der Opernlibretti nahmen stark ab. Auf der anderen Seite änderte sich auch die Zusammensetzung des Moskauer Publikums. Immer mehr St. Petersburger Aristokraten zogen nach Moskau; der Unternehmer musste mit ihren Meinungen, ihrem Geschmack und ihren Wünschen rechnen. Der Niedergang des Genres der russischen komischen Oper selbst trug zum finanziellen Niedergang des

kommerziellen Theaters bei. 1789 meldete Meddox Konkurs an und blieb bis zum Brand von 1805 - als das Theater bis auf die Grundmauern niederbrannte - nur noch Direktor.

4.

Das Theaterleben in den russischen Provinzen des 18. Jahrhunderts wird in der Regel im Zusammenhang mit dem Typus des Leibeigenen-Theaters genannt, und nur zusätzlich werden einige Städte erwähnt, in denen es auch öffentliche Theater gab. Die Archive der Besitzer der Leibeigenen-Theater sind im Allgemeinen besser erhalten als andere Theaterarchive und werden viel gründlicher erforscht. Auch eine beträchtliche Anzahl von Erinnerungen an die Leibeigenen-Theater ist erhalten geblieben (siehe Bibliographie im Buch: 93). Viele Memoiren, Zeitungen und Archivalien wurden in speziellen Studien aufgearbeitet und von Theaterwissenschaftlern gründlich analysiert. Neben Arbeiten, in denen das Leibeigenen-Theater aus allgemeinhistorischer Sicht untersucht wurde (siehe: 30; 94; 212; 248), gibt es auch Artikel und Monographien, die sich mit bestimmten Theatergruppen befassen (siehe: 15; 42; 95; 109; 114; 157; 223). Sie alle schienen den Standpunkt zu bestätigen, dass die Theateraufführungen der Leibeigenen isoliert waren. Andere Formen des Theaters in Russland waren überhaupt nicht im Blickfeld der Forscher. So entstand wie von selbst die Vorstellung, dass sich die Entwicklung der Theaterkultur in den russischen Provinzen ausschließlich im engen Rahmen des Leibeigenen-Theaters vollzog, dass sich der Theaterbetrieb im ganzen Land (mit Ausnahme der Hauptstädte und zweier oder dreier Städte) auf „halb-herrschaftliche Unternehmungen“ beschränkte (vgl.: 182).

Dieses Bild entspricht nicht der Realität. Zunächst einmal konnten die Leibeigenen-Theater kein geschlossenes Phänomen sein, zumindest wegen ihrer großen Zahl - wir können über hundertfünfzig Theater in Städten und auf Landgütern zählen, wenn man die Daten aus verschiedenen Werken über die Geschichte der russischen Kultur zusammenfasst. Jedes dieser Theater, auch wenn es nur vorübergehend und klein war, versammelte nicht nur die adlige Gesellschaft um sich. Schauspieler, Orchestermusiker und Maler bildeten eine ganze soziale Gruppe, die in der historischen Literatur einen besonderen Namen erhielt - „Leibeigene Intelligenz“ (siehe: 136; 123). Die Rolle dieser Schicht der russischen Gesellschaft bei der Entwicklung der nationalen Kultur war bekanntlich außerordentlich groß. Die Theater wurden auch von Schneidern, Zimmerleuten, Tischlern, Holzschnitzern, Friseuren, Schuhmachern, Polierern, Heizer usw. bedient. Sie und ihre Familien wurden, wenn nicht zu echten Zuschauern, so doch zumindest zu potenziellen Zuschauern. Sie hatten bereits eine Vorstellung vom Theater und gingen gelegentlich bereitwillig in öffentliche Theater, in die Galerie.

In den russischen Provinzen des 18. Jahrhunderts gab es eine Vielzahl von Theatergruppen. In den Theatern spielten Schauspieler, ob Leibeigene, „Freigelassene“, Angestellte, Freiberufler oder einfach nur Amateure: manchmal waren die Truppen gemischt. Die Theater wurden von Generalgouverneuren, Adeligen, hohen Offizieren, Gutsherren, Kaufleuten und reichen Bürgern, Unternehmern, einfachen Schauspielern und sogar Soldaten unterhalten. Nach der Zusammensetzung der Schauspieler, die diesem oder jenem Besitzer angehörten, nach der Lage im Gutshof, in der Stadt oder auf dem Jahrmarkt, nach der Ausrichtung

auf diesen oder jenen Zuschauerkreis kann man mit einem Dutzend verschiedener Typen von theatralischen Einrichtungen rechnen¹⁰.

¹⁰ Leibeigenschaftstheater, halbleibeigenschaftliches Theater, privates Theater mit freiberuflichen Schauspielern, privates Theater, kommerzielles Leibeigenschaftstheater, halbkommerzielles Leibeigenschaftstheater, öffentliches Theater usw.

Die von den Gouverneuren eingerichteten Theater waren von nicht geringer Bedeutung. Unabhängig davon, wer in ihnen spielte - Leibeigene, Freiberufler oder Amateure - wurden solche Theater in der Regel vor allen anderen öffentlich. Der Autor des „Dramen Wörterbuchs“ schrieb bereits 1787 im Vorwort: „Jeder weiß, dass in zehn Jahren und weniger Vorgesetzte, die von den Hauptstädten Russlands aus entfernte Städte regieren, mit dem Korps des Adels erfunden haben, um ein edles und nützliches Vergnügen zu beginnen, überall hören wir von Theatern, die gebaut und im Bau sind, in denen recht gute Schauspieler auftreten“.

Studien zur Geschichte der russischen Musikkultur zeigen, dass dem Entstehen von Theatern in Ständen und Städten fast immer die Gründung eines Orchesters vorausging¹¹.

¹¹ Unter diesem Gesichtspunkt ist es lehrreich, die Tabellen der Leibeigenenorchester und Leibeigenentheater in den Büchern von I. Jampolski (259, 368-397) und T. Dyniik (92, 243-255) zu vergleichen.

Musikinstrumente, Saiten und Bögen wurden aus Moskau geschickt. Ohne Orchester, ohne Musik, konnten sich die Besitzer ein Theater nicht vorstellen. Zunächst versuchten sie, Orchestermusiker anzuheuern, und eröffneten manchmal ihre eigenen Musikschulen. Sie kümmerten sich um die Beschaffung von Opernlibrettos und Partituren, wie zahlreiche Archivdokumente belegen. Zum Beispiel schrieb der Buchhändler Ch. Stelmeyer an den Tobolsker Gouverneur A. W. Aljabjew: „Ich habe die Ehre, Eurer Exzellenz <...> zehn Nummern verschiedener Musik zu liefern, darunter die Oper Der Zimmermann mit einer Gesangspartitur“¹².

¹² Zweigstelle Tobolsk des Staatsarchivs des Gebiets Tjumen, Inventarnr. 341, Aktenstück 229, Seiten 6, 10, 11.

Die russischen komischen Opern des 18. Jahrhunderts erfreuten sich in verschiedenen Kreisen der Bevölkerung großer Beliebtheit. Die Theaterbesitzer begannen jedoch nicht nur aus Liebe zu diesem Genre, den Theaterbetrieb mit der Aufführung von Opern zu organisieren. Eine russische komische Oper in einem Provinztheater erfolgreich zu inszenieren, war in der Regel viel einfacher als z. B. eine Tragödie oder ein Drama. Um ein Publikum mit einer rein dramatischen Aufführung zu fesseln, war ein gewisses Maß an professionellem Können erforderlich, während die Operngattung das Publikum durch die Gesamtheit ihrer Komponenten - Musik, Text und Malerei - beeindruckte. Das Publikum und die Zuhörer in der Provinz stellten zunächst keine besonders hohen Anforderungen an die Ausbildung der Opernschauspieler: es genügte, wenn diese die Texte der Rollen lernten und die Melodien der Arien und einfachen Ensembles „mit Hilfe der Geige des Kapellmeisters“ auswendig lernten, und schon konnte die Oper aufgeführt werden. In den meisten Fällen wurden die Provinzial- und Handelstheater, unabhängig von ihrer

Größe, mit einer Opernaufführung oder einem eigens komponierten musikalischen Prolog eröffnet.

Das Musiktheater verbreitete sich in Russland auf unterschiedliche Weise. Dabei sind mehrere Tendenzen festzustellen: eine allmähliche, wie in divergierenden Wellen verlaufende Bewegung vom Zentrum zur Peripherie; die Wiederbelebung des Theaterlebens in den alten Zentren der Theaterkultur, wo die Erinnerung an die Schulmysterien der petrinischen Ära noch bewahrt wurde; eine sprunghafte, äußerlich unlogische Entwicklung des Prozesses der „Theatralisierung“ des Landes.

Manchmal entstand das Theater aus einem längst überfälligen Bedürfnis heraus, seinem Erscheinen gingen zahlreiche Gespräche und Bedenken voraus. Manchmal wurde die Entstehung des Theaters durch einen Zufall begünstigt: die Ankunft eines neuen Gouverneurs in der Stadt, eines gebildeten Gutsbesitzers. Niemand wartete auf die Aufführungen, sie machten plötzlich einen überwältigenden Eindruck, und die Leidenschaft für das Theater erfasste wie ein Feuer die Gesellschaft, die scheinbar völlig unvorbereitet auf die Wahrnehmung dieser Kunstform war. Ereignisse dieser Art waren so zahlreich, dass sie in ganz Russland den Charakter eines Modells annahmen. Manchmal entstanden Theater in Städten am Rande des Russischen Reiches, gerade weil diese Siedlungen geografisch zu isoliert und zu weit von den kulturellen Zentren Zentralrusslands entfernt waren; manchmal gab es keinen besseren Weg, um das Bewusstsein der Zugehörigkeit zur russischen Nation inmitten fremder Nationalitäten aufrechtzuerhalten.

Die ersten Informationen über das russische Musiktheater in den Provinzen stammen aus der Mitte der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts. Im Jahr 1764 wurde in Omsk ein Theater eröffnet (siehe: 129). Ein gewisser Hauptmann Andrejew, Haushofmeister unter Generalgouverneur I. I. Springer, schrieb in seiner Hauschronik: „In diesem Winter [1764] wurde in der Weihnachtswoche vom General im Salon ein Opernhaus <...> eingerichtet, um die jungen Leute unter meiner Aufsicht und Leitung zu polieren, und von den Zuschauern wurde genug Geld für die Ausgaben gesammelt und für verschiedene Kleider und Kostüme verwendet“ (5, 80). Schon dieser Auszug aus dem Tagebuch von I. Andrejew liefert uns viele interessante Details. Es wird deutlich, dass das Theater vor allem zu Bildungszwecken gegründet wurde („um die Jugend zu polieren“), gleichzeitig musste das Publikum für den Eintritt in den Saal bezahlen, und anscheinend gab es ziemlich viele Leute, die zu den Vorstellungen kommen wollten, denn es wurde „ziemlich viel Geld gesammelt“. Was die Besetzung betrifft, so handelte es sich um ein Amateurtheater. Über das Repertoire sagt Andrejew nichts, aber er nennt das Theater ganz klar ein „Opernhaus“.

Vom europäischen Russland durch die Wolgawälder, das Uralgebirge und tausend Werst zerklüfteter Ischim-Sümpfe getrennt, war Omsk im 18. Jahrhundert nicht einmal eine Stadt, sondern eher eine Festung. Dennoch war es eine Art Hauptstadt, es beherbergte den Oberbefehlshaber aller sibirischen Truppen, das Hauptquartier der Armee, durch Omsk führte die Straße nach Ostsibirien und Priamurje und in den Fernen Osten. Omsk konnte weder Händler noch Militärs, die in den östlichen Landesteilen Dienst taten, sowie keine Reisenden. Besucher, die eine lange und beschwerliche Reise hinter sich hatten, machten in der Regel einige Monate in Omsk Halt, bevor sie einen noch längeren und beschwerlicheren Weg antraten. Sie alle bildeten das Publikum des örtlichen Theaters, auch wenn sich dessen Zusammensetzung zum großen Teil ständig änderte, aber das Publikum war überwiegend großstädtisch. Wie Andrejews Tagebuch zeigt, versuchten die Gouverneure von Omsk, das Prestige ihrer Stadt in jeder Hinsicht aufrechtzuerhalten.

Neben den Aufführungen wurden grandiose Bälle organisiert, an denen mehrere Bataillone der Blasmusik und ein großer Chor von Sängern beteiligt waren.

Das Theater in Omsk, das von Hauptmann Andrejew geleitet wurde, gab fast fünfzig Jahre lang regelmäßig Vorstellungen. In den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden auf seiner Bühne mehrere russische Opern aufgeführt, darunter Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, „Lisa“ eines unbekanntes Autors, „Der Händler“ (wahrscheinlich der lokale Name von Bullandts Oper „Der Sbitenverkäufer“), die Titel anderer Opern blieben unbekannt.

Ein Jahr später als das Omsker Theater, im Jahr 1765, gründete der Nowgoroder Gouverneur J. E. Sievers ebenfalls ein Theater (siehe: 171, 562). Ende der 60er - Anfang der 70er Jahre entstanden weitere Provinzorchester und -theater: im Putiwl-Kreis bei M. I. Safonow, in der Nähe von Kursk bei den Schirkows, auf dem Gut von Bukar Januschpol, Provinz Podolsk (siehe: 84, 266-267; 188, 165). Es gibt Gründe, auch über das Theater von Jelisawetas Liebling, dem Grafen A. G. Rasumowski in Jagotin, Provinz Poltawa, zu sprechen, wohin der Graf nach seinem Rücktritt 1762 ging (siehe: 158, 602). Eines der größten Leibeigenen-Theater in der Mitte der 70er Jahre gehörte dem Feldmarschall und Generalgouverneur von Weißrussland S. G. Tschernyschew. Das Theater befand sich in einem Nebengebäude des prächtigen Palastes des Gutes Jaropolez im Bezirk Wolokolamsk. Tschernyschew besaß noch weitere Theater in Weißrussland: in der Stadt Tschersk in der Provinz Mogiljow und in Mogiljow selbst (siehe: 256, 25).

Über das Repertoire der Provinztheater dieser Zeit ist nichts bekannt, aber wir können ohne zu zögern sagen, dass jedes von ihnen ein Orchester hatte, manchmal sogar mehrere. Bukar verfügte über ein gemischtes Orchester mit 12 Mitgliedern, d. h. über eine solche Gruppe, die Operaufführungen begleiten konnte. Neben dem Streich- und Bläserorchester besaß Tschernyschew auch reine Blas- und Hornorchester. A. G. Rasumowski hatte mindestens zwei Orchester mit einer Gesamtzahl von mehr als 50 Musikern.

Die Zahl der Theater in den russischen Provinzen beginnt in der zweiten Hälfte der 70er und vor allem in den 80er Jahren merklich zu steigen. Neben den Orchestern und Theatern der Leibeigenen - das von A. W. Suworow im Dorf Konchanski in der Provinz Wladimir (siehe: 205, 62, 64), das von Szcześki-Potocki in der Stadt Maly Tultschin in der Provinz Wolhynien (siehe: 188, 242), das von P. A. Rumjanzew-Sadunajski im Gut Wischenki in der Provinz Tschernigow (siehe: 199, 9) - entstanden öffentliche Theater in vielen großen Provinzstädten. Im Jahr 1777, ein Jahr später als das Meddow-Theater in Moskau, wurden öffentliche Theater in Kaluga und Tula (20, 23, 32, 43) und 1780 in Wologda (siehe: 216) eröffnet¹³.

¹³ Siehe auch „Wologodaer Wedomosti“, 1863, 31. Oktober, nichtamtlicher Teil, S. 384-386.

Weitere sieben Jahre später (1787) gaben auch die Theater in Tambow, Charkow, Rjasan (77, 579, 170, 11; 119) und Woronesch¹⁴ ihre ersten Vorstellungen.

¹⁴ Siehe „Woronescher Gouvernements-Wedomosti“, 1849, 3. Dezember. Teil inoffiziell, Seiten 347-348; 1850, 4. Februar, S. 36.

Die sieben oben erwähnten öffentlichen Provinztheater wiesen viele ähnliche Merkmale auf. Alle befanden sich in Räumlichkeiten, die eilig für Aufführungen hergerichtet wurden. So wurde beispielsweise eine vom Kaufmann W. Schemjakin gestiftete Scheune für die Aufführungen des Theaters in Kaluga umgebaut. In

Charkow wurde der an den Gouverneurspalast angrenzende Maskeradensaal für Opernaufführungen umgebaut. Das Theater von Wologda wurde „bequem und sogar mit einigem Luxus“ im größten Saal des "Ordens der öffentlichen Wohlfahrt" untergebracht. Für das erste Woronescher Theater wurde das seit langem leer stehende Haus des Gouverneurs angemietet.

Die Besetzung der öffentlichen Theater der Provinzstädte war in der Regel gemischt. Die verschiedenen Bevölkerungsschichten waren in den Provinzen weniger voneinander isoliert als in den Hauptstädten; dies wirkte sich auch auf die Theaterkunst aus. Neben kleinen Adligen und jungen Offizieren traten auf den Bühnen der Theater Beamte, Kaufleute, Soldaten, Zigeuner und professionelle Künstler auf. Im Charkower Theater gab es zunächst keine Schauspielerinnen, es spielten nur Männer, und die weiblichen Rollen wurden Jungen zugewiesen. Manchmal mangelte es an Partituren, in solchen Fällen wurde die Oper als Komödie aufgeführt. G. F. Kwitka-Osnowjanenko erinnerte sich an eine solche Oper: „Aus Mangel an einer Partitur wurde sie in eine Komödie umgewandelt“ (115, 503). Dies hielt jedoch nicht lange an; das Charkower Theater wurde immer professioneller. Die erste uns bekannte Charkower Schauspielerin dieser Epoche war die Zigeunertochter Lisaweta Gawrilowna, die Frau des Schauspielers Sergeant Dmitri Moskwitschew. Das Orchester des Charkower Theaters setzte sich aus Instrumentalmusikklassen des „Collegiums“ zusammen (siehe: 244).

Das Woronescher Theater wurde von einem Profi – „dem hervorragenden Komödiendarsteller“ Petrow - geleitet, und er stellte seine Truppe (elf Personen) aus lokalen Amateuren zusammen. Die Zusammensetzung der Woronescher Truppe ist sehr typisch für ein öffentliches Provinztheater. Der soziale Hintergrund, die Talente und die Umgangsformen dieser Künstler werden durch ein interessantes Dokument belegt - die Erinnerungen eines alten Einwohners von Woronesch. Der Memoirenschreiber listet alle Künstler namentlich auf und gibt jedem eine kurze Charakterisierung. Zum Beispiel: „Scheltkow - mit einem wunderbaren komischen Talent, kombinierte in sich eine außergewöhnliche Fähigkeit zur Musik und spielte Cello und Gitarre in Perfektion“. Unter den Schauspielern hob der Memoirenschreiber auch Nikolski hervor: „[Beamter] mit einem bemerkenswerten Bühnentalent, aber die unglückliche Leidenschaft für ein Gläschen brachte ihn früh von der Szene weg: er starb an Alkoholsucht“. Im Theater spielte ein anderer Beamter, Schukow: „ein unnachahmliches Talent für die Rollen von alten Männern und Schreibern, nach Meinung vieler der damaligen Kunstkenner konnte er in diesen Rollen sicher auf den Hauptbühnen auftreten, wo er wahrscheinlich sehr wohlwollend aufgenommen werden würde“. Von den Personen des Kaufmannsstandes auf der Bühne des Woronescher Theaters war Strelzow – „ein ausgezeichneter Schauspieler <...>, er besetzte erfolgreich die Rolle der ersten Liebhaber. Die Inspiration, die ihn besuchte, wenn er vor dem Publikum auftrat, verlieh seinem Gesicht einen besonderen Charme und eine besondere Ausdruckskraft, auf der Bühne war er immer flink und schwungvoll, in der Gesellschaft war er schmutzig und unbeholfen und konnte kaum erkannt werden“. Von den weiblichen Schauspielern erinnerte sich der Memoirenschreiber an zwei: „Lykowa (Witwe, Ehefrau eines Beamten), eine wahre Künstlerin in Tragödien, Dramen, Komödien und Opern, ihr Talent war in höchstem Maße vielfältig und jede Rolle wurde mit ausgeprägter Genauigkeit gespielt. Selten hat man auf der Bühne eine Schauspielerin mit einer so schönen Gestalt, mit so edlen und korrekten Manieren gesehen. Sie hatte eine Tochter, die sich ebenfalls an die Bühne gewöhnt hatte“. Die zweite Schauspielerin – „Ukrassowa (Mädchen, aus dem Waisenhaus entlassen) mit einem sehr angenehmen, wenn auch unglücklich starken Organ, in dem Schimmern ihrer sanften Stimme hörte man so viel Gefühl,

dass selten ein Zuschauer gleichgültig gegenüber ihrem faszinierenden Gesang bleiben konnte“¹⁵.

¹⁵ „Woronescher Gouvernements-Wedomosti“, 1850, 14. Januar, nichtamtlicher Teil, S. 12-13.

Die Provinztheater wurden oft aus verschiedenen Gründen geschlossen, manchmal sogar für mehrere Jahre, und dann wurden die Aufführungen wieder aufgenommen. In Woronesch zum Beispiel wurden Operaufführungen auf höchst unerwartete Weise abgebrochen. Der „Moskauer Unternehmer Petrow“ plante eine Aufführung der Komödie „Flucht vor den Schulden“ und floh am Tag der Premiere, wobei er die gesamte Kasse und die Gehälter der Schauspieler für mehrere Monate mitnahm und eine Schuld von 10.000 Rubel hinterließ.

Wenig später wurde ein ähnlicher Trick im Theater von Charkow angewendet. Ein paar Jahre später tauchte ein „Moskauer Unternehmer Petrow“ in Wologda auf und führte die beliebtesten russischen komischen Opern auf. Die Einwohner von Wologda lernten das Operngenie jedoch schon früher kennen (1780), und von Zeit zu Zeit kamen auch Künstler aus Jaroslawl in die Stadt.

Wenn ein Weg zum russischen kommerziellen öffentlichen Theater über das Amateurtheater führt, so führt der andere Weg über das Leibeigenentheater. In den späten 80er und 90er Jahren sowie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert traten überall in Russland Leibeigenentheater auf. Im Zusammenhang mit ihrer Verteilung im Land lassen sich mehrere geografische Zonen unterscheiden: die zentralrussischen Provinzen, die westlichen Regionen des Russischen Reiches, die Städte der Wolgaregion, die nahen und fernen Moskauer Vororte, die Umgebung von St. Petersburg und die östlichen Regionen Russlands.

Die größte Anzahl von Theatern befand sich in den zentralrussischen Provinzen südlich von Moskau. So ist beispielsweise die Existenz von neun Theatern in der Provinz Kaluga bekannt. Darunter befanden sich die Theater des Präsidenten der Akademie der Wissenschaften J. R. Daschkowa im Dorf Troizkoje, des Dramatikers A. P. Sumarokow in seinem Gut im Bezirk Tarus, von N. A. Gontscharow im Leinen-Werk, des Grafen I. L. Woronzow im Gut Belkino bei Obninsk und von N. P. Golizyn im Gut Gorodnja. Es gab auch ein Theater auf dem Gut Awtschurino, das den Poltorazkis gehörte (M. Poltorazki leitete bekanntlich die Hofkapelle in St. Petersburg). Zu nennen sind auch A. Charlepski in der Stadt Byschow, A. S. Chljustin und Jropkin (siehe: 20, 57-59).

In der Provinz Kursk gab es etwa acht Theater. Es waren die Theater von Annenkow, Kirejewski, Kondratjew, Schirkow, Golizyn und M. I. Safonow. Im Theater von O. I. Chorwat in der Vorstadt Spasskoje-Golowtschina gab es eine Musikschule und ein für die damalige Zeit großes Orchester - 25 Musiker (siehe: 57). Ein weiteres Theater in der Provinz Kursk im Dorf Krasnoje, Kreis Obojansk, gehörte S. E. Wolkenstein. Dieses Theater war ein reines Haustheater. Es zeichnete sich weder durch die Größe der Räumlichkeiten noch durch den Reichtum des Repertoires aus. Es gab Hunderte solcher Gutsbesitzertheater in Russland; über die meisten von ihnen hat uns die Geschichte nichts gebracht, und von Wolkenstein wissen wir nur, weil aus den Reihen seiner Leibeigenen der brillante russische Schauspieler Michail Semjonowitsch Schepkin hervorging.

Wolkensteins Theater war nur ein Vorraum, der in zwei Teile unterteilt war: eine Bühne und einen Zuschauerraum, wobei der „Zuschauerraum“ nur drei Stuhlreihen hatte. Das Bühnenportal wurde von einer Stechpalme und zwei Vorhängen aus blauem Segeltuch flankiert und von einem gesprenkelten, gestreiften Vorhang

verdeckt. Zwischen der Bühne und den Stühlen befand sich ein langes hölzernes Rednerpult, das von allen Musikern gemeinsam genutzt wurde. Wolkensteins Orchester bestand aus Geigen, Bratschen, Cello, Kontrabass, Hörnern und einem kompletten Satz Holzblasinstrumente.

Die ersten beiden Stücke, die Schtschepkin im Alter von acht Jahren (1796) sah, waren Freilichs „Eine neue Familie“ und Paschkewitschs „Unglück wegen einer Kutsche“ (siehe: 255, 57-62).

In der Provinz Tula gab es sechs Theater: das von A. P. Dawydow, das von Temaschow, das von W. I. Schtscherbatow, das von Trusow, das von P. G. Schischkow und das von Bolotow (siehe: 35, 123). Von diesen Theatern waren die ersten fünf Leibeigene, und im Theater von A. T. Bolotow spielten Kinder unter der Leitung von Erwachsenen; die Aufführungen dieses Amateurtheaters in der Stadt Bogorodizk waren ein großer Erfolg. An Festtagen, an denen Aufführungen stattfanden, versammelte sich ein großes Publikum – „Adlige allein etwa 50 Personen, und mit anderen Zuschauern insgesamt mehr als zweihundert Personen“ (35, III, 904).

Es sind Informationen über sechs Theater in der Region Orel erhalten geblieben, darunter die Theater von A. B. Kurakin im Kreis Maloarchangelskoje; von Graf E. F. Komarowski im Dorf Gorodischtsche, A. A. Pleschtschejew im Dorf Tschern, Kreis Wolkowski; etwas später (ganz am Anfang des 19. Jahrhunderts) gab es ein Theater bei den Brüdern A. D. und P. D. Jurasowski im Dorf Kurjaninowo, das Theater von S. M. Kamenski, das in den Werken von N. S. Leskow wiederholt erwähnt wird, sowie das Leibeigenen-Theater von W. P. Turgenewa (Mutter von I. S. Turgenew) in Spasskoje Lutowinowo (siehe: 181, 158; 16, 22, 28, 89; 143, 965; 257). Aus dem Kreis der Leibeigenen von W. P. Turgenewa stammte die berühmte russische Schauspielerin des frühen 19. Jahrhunderts J. A. Iwanowa, die vor allem auf den Bühnen der Wolga- und Ural-Theater spielte (siehe: 128).

Fünf Theater aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert befanden sich in oder in der Nähe von Pensa. Das waren die Theater von Gorichwostow, N. A. Beketow, A. A. Pantschulidsew, W. I. Koschin und das große Theater von G. W. Gladkow (siehe: 47, II, 320; 237, 694; GPB, Nr. 3045; 150). Die Gründung des Gladkow-Theaters wird gewöhnlich auf das Jahr 1806 zurückgeführt. Das erste uns bekannte Theaterregister mit Angaben zu den Stücken ist auf dieses Jahr datiert. Das Register listet jedoch 26 Komödien, 22 Opern, 4 Dramen und 5 Tragödien auf - insgesamt also 57 Titel. Natürlich konnte das Personal des Theaters, das aus fünfzehn Leibeigenen bestand, nicht in einem Jahr 57 Premieren aufführen. Hinzu kommt, dass fast alle im Register aufgeführten Werke aus dem 18. Jahrhundert stammen. Höchstwahrscheinlich begann das Theater von G. W. Gladkow seine Existenz in den 90er Jahren, aber nicht in Pensa, sondern in Saratow (ein Hinweis darauf findet sich im Register) ¹⁶.

¹⁶ Pensa Oblast Staatsarchiv, Inventarnr. 5, Aktenstück 151 a.

Vier Theater befanden sich in der Provinz Tambow. Neben dem von G. R. Derschawin in der Stadt eingerichteten öffentlichen Theater waren dies die Theater von N. A. Werstowski (Vater des Komponisten A. N. Werstowski im Dorf Nowo-Michailowskoje), L. P. Tschertkowa, I. A. Sagrjaschski und A. R. Woronzow (siehe: 254, 336-337).

Graf A. R. Woronzow besaß zwei Theater: ein kleines hölzernes im Dorf Alabuchi in der Provinz Tambow (dort befand sich die Theaterschule) und ein großes steinernes in Andrejewski in der Provinz Wladimir. Sie nahmen unter den Leibeigenen-Theatern

eine herausragende Stellung ein, sowohl was den Umfang des musikalischen Teils als auch die Ausrichtung des Repertoires anging. Allein im Orchester von Andrejewski gab es 38 Musiker (ohne 16 Schüler); in denselben Jahren hatte Scheremetew 43 Musiker - etwas mehr. Im Theater von A. R. Woronzows spielten Stücke wie Fonwisins „Der Brigadier“ und „Der Landjunker“, Sumarokows „Dmitri der Betrüger“, Knjaschnins „Der Prahlhans“, Plawlizikows „Der Bettler“, und aus den Opern - Sokolowskis „Der Müller - Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler“, Kerzellis „Rosana und Ljubim“, Raupachs „Die guten Soldaten“, Freilichs „Eine neue Familie“, Bullandts „Der Sbitenverkäufer“. Häufig aufgeführt wurden „Unglück wegen einer Kutsche“ und „Der Geizige“ von Paschkewitsch, „Gostiny Dwor“ von Matinski-Paschkewitsch. Besonders erwähnenswert ist die Aufführung von Fomins Oper „Die Kutscher auf der Poststation“ auf der Bühne des Woronzow-Theaters, da die Aufführung dieses bemerkenswerten Werks äußerst selten ist. Der ausländische Teil des Repertoires war mit den Namen von Moliere, Sheridan, Lesage, Beaumarchais, unter den Komponisten - Pergolesi, Paisiello, Salieri, Gretry geschmückt; der aufgeklärte Geschmack des Meisters war in allem offensichtlich.

Es sind Register mit den Namen aller Schauspieler und Schauspielerinnen des Theaters erhalten geblieben. Viele der Schauspielerinnen und Schauspieler waren wunderbare Sängerinnen und Sänger. Dies ist - J. Kirillow, der 27 verschiedene Rollen pro Jahr spielte, M. Koptelowa, die bis zu 45 Rollen pro Jahr spielte, sowie K. Anofriew, M. Poljakowa, N. Gnesdarew, N. Jaizkaja und ihr Mann K. Jaizki. Alle Schauspieler, Schauspielerinnen und Musiker besuchten den obligatorischen Kurs der Allgemeinbildung, viele beherrschten ausgezeichnete Fremdsprachen und übersetzten französische, deutsche und englische Komödien für die Bedürfnisse ihres Theaters.

Die Hypothese von der Existenz des Potjomkinschen Theaters in Cherson verdient eine besondere Untersuchung (siehe: 70, 234). Bekanntlich gehörte zu den Projekten des Günstlings von Katharina der Großen die Idee, in einer der südlichen Provinzen Russlands eine Musikschule, ein Konservatorium und sogar eine Akademie der Wissenschaften und Künste einzurichten. Es ist schwer zu sagen, inwieweit Potjomkin selbst an die Verwirklichung dieser Projekte glaubte. Wahrscheinlich blieben die meisten dieser Bestrebungen nur auf dem Papier. Dennoch konnte das Theater in Cherson eine Zeit lang funktionieren. Ein indirekter Beweis dafür ist die Tatsache, dass nach Potjomkins Tod drei Orchester des Grafen - ein gemischtes (Theater-), ein Blas- und ein Hornorchester mit insgesamt mehr als 40 Musikern - von W. S. Popow für sein Gut Reschetilowski in der Provinz Poltawa erworben wurden (siehe: 161, 223).

Den zweiten Platz bei der Anzahl der Theater unter den Bezirken Russlands nahmen die westlichen und südwestlichen Provinzen ein. In der Memoirenliteratur und in Archivdokumenten ist von sechs Theatern in der Provinz Poltawa die Rede. Neben dem öffentlichen Theater in Poltawa selbst sind die Theater von D. P. Troschtschinski (einem Freund von W. W. Kapnist) in Kibentsy, von M. W. Budljanski im Dorf Sribnoje, von I. G. Galagan in Sokirenzy, von den Plamenzews im Dorf Wischnjaki und von Suschkow in einem Gutshof im Bezirk Kobeljatski zu nennen (siehe 217, 362-363; 76, 18).

Zwei Theater befanden sich in der Nähe von Smolensk. Eines davon im Kreis Belsk gehörte den Browzyns, das andere - im Dorf Schmakowo - A. M. Glinka, dem Großvater des großen russischen Komponisten (siehe: 212, 41; 111, 70).

In der Provinz Mogiljowski war das Theater von S. G. Soritsch in Schklow besonders groß und luxuriös (siehe: 266, 24-30). Soritsch besaß drei Leibeigenentruppen - zwei Opern- und eine Balletttruppe. Die Ballettkompanie war außergewöhnlich stark, wie

viele Zeitgenossen bemerkten. „Leute, die mit dem St. Petersburger Theater vertraut sind, - schrieb der deutsche Reisende Ch. Schlegel über das Schklowski-Theater, - behaupten, dass die hiesigen Tänzer denen in der Hauptstadt kaum oder gar nicht nachstehen“ (zitiert in: 70, 234). Im Jahr 1800 wurden vierzehn der besten „Tänzer und Tänzerinnen“ von Schklow von der Direktion der kaiserlichen Theater gekauft und nach St. Petersburg geschickt. Einige von ihnen wurden später zu berühmten Künstlern (siehe: 19, 157- 158).

Viele Theater in den westlichen Regionen des Russischen Reiches wurden sowohl von der russischen als auch von der polnischen Kultur beeinflusst. Dies gilt vor allem für die Leibeigenen-Theater der Woiwodschaft Wolhynien - A. I. Illinski in Romanow, Kosanowski im Dorf Mońki, P. Potozki in Machnowzy, Pruschinski in der Siedlung Pustomet, Urbanowski in Zepzewitschi und Szcześki-Potozki in der Stadt Maly Tultschin.

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstand in den Städten der Wolgaregion eine ganze Reihe von Theatern. Zu ihnen gehören die Theater von D. M. Urussow und E. Glebow in Jaroslawl, N. F. Katenin, W. E. Obresko. Glebow in Jaroslawl, N. F. Katenin, W. E. Obreskow und Karzew in Kostroma, N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod, Baschenow und Saltykow auf ihren Gütern im Kreis Arsamas (siehe: 140, 17-18; 24, 69; 109; 67, 118; 59; 220, 558). Im Gebiet der Mittleren Wolga sind die Theater von S. M. Baratajew und P. P. Jessipow in Kasan, N. I. Bachmetew, A. B. Kurakin, A. D. Panschulidsew, G. W. Gladkow in Saratow, Durasows Theater in Simbirsk und Grusinskis Theater in seinem Anwesen im Kreis Alatyr (siehe: 124, 18, 26, 56; 47, I, 204; 168; 2, 410-412; 183, 145).

Der Prozess der Umwandlung von geschlossenen Leibeigenen-Theatern in öffentliche Theater ist weitgehend mit den Städten der Wolga-Region verbunden. Dieser Prozess vollzog sich überall ungefähr auf die gleiche Weise und ungefähr zur gleichen Zeit - im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.

Der Unterhalt eines Leibeigenen-Theaters war sehr kostspielig, und oft standen die Theaterbesitzer irgendwann vor der Wahl: entweder das Theater aus Geldmangel zu schließen oder zu versuchen, die Kosten durch bezahlte Aufführungen zu kompensieren, d. h. ihr Theater in ein kommerzielles Unternehmen umzuwandeln. Im 18. Jahrhundert wurden solche Bestrebungen durch den Stolz des Adels behindert, da es als verwerflich galt, dass der Adel auf diese Weise Einnahmen erzielte, aber die Sitten änderten sich allmählich. Das Beispiel eines Fürsten, der beschloss, sein Theater in ein öffentliches Theater umzuwandeln, löste in moralischer Hinsicht „die Hände“ und die Besitzer der Leibeigenen aus den Nachbarstädten. Andererseits brauchte die Bevölkerung der Wolgaprovinzialstädte bereits ihre eigenen ständigen und zugänglichen Theater; sie begrüßte diese Art von Initiative. Dies erklärt die Tatsache, dass in relativ kurzer Zeit in Kasan, Nischni Nowgorod, Kostroma und Jaroslawl die zuvor geschlossenen Leibeigenen-Theater zu öffentlichen, kommerziellen Theatern wurden.

Unabhängig von den Wünschen des Besitzers war die Umwandlung des Theaters von einem geschlossenen in ein öffentliches Theater von vielen Veränderungen begleitet, da wirtschaftliche Gesetze in Kraft traten. Wenn die Einnahmen nicht ausreichten, musste der Besitzer das Theater an einen anderen Ort verlegen, manchmal vorübergehend und manchmal dauerhaft. Fürst D. M. Urussow zum Beispiel brachte seine Truppe im Sommer regelmäßig zum Jahrmarkt von Jaroslawl nach Rybinsk. Das Theater von Fürst N. G. Schachowski spielte im Winter in Nischni Nowgorod und in den Sommermonaten auf dem Jahrmarkt in der Nähe des Makarjew-Klosters, vierzig Werst wolgaabwärts. Fürst G. W. Gladkow, der feststellte, dass das Publikum in Saratow ihm noch kein konstantes Einkommen verschaffen

konnte, löste das Theater in Saratow auf und eröffnete es in Pensa; dabei berücksichtigte der Fürst die Nähe zweier großer Messen zu Pensa - der Lomowskaja und der Saranskaja -, über die er sogar in seiner Petition an den Pensaer Gouverneur F. L. Vigel schrieb¹⁷.

¹⁷ Pensa Oblast Staatsarchiv, Inventarnr. 5, Aktenstück 151, a, Seite 3.

Mit dem Wandel des Theatertyps änderte sich allmählich auch die Psychologie der Theaterbesitzer; Prestigeüberlegungen und die Liebe zur Theaterkunst wurden zunehmend durch materielle Kalkulationen ersetzt. Dies spiegelt sich auch in den Räumlichkeiten des Theaters wider. In der Regel bauten die Besitzer das Theatergebäude um und vergrößerten den Zuschauerraum und die Anzahl der Sitzplätze erheblich; der Schönheit der Architektur und der Zuverlässigkeit der Konstruktion wurde keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Theatergebäude wurden immer unordentlicher, vernachlässigt und sogar baufällig, was die Einwohner jedoch nicht daran hinderte, „ihre“ Theater mit Ehrfurcht zu behandeln.

In einigen Fällen war es vorteilhaft, freie Schauspieler ins Leibeigenen-Theater einzuladen, und die Theatergruppen wurden gemischt. Zum Beispiel war die Jaroslawler Truppe von D. M. Urussow zur Hälfte Leibeigener und zur Hälfte aus freien Schauspielern.

Dasselbe gilt für das Kasaner Theater des pensionierten Fähnrichs P. P. Jessipow, dessen Schauspieler und Schauspielerinnen sowohl Freiberufler (Grusinow, Rostargujew, Prytkow) als auch Leibeigene (F. Lwow, M. Kalmykow, N. Komjakow, A. Komjakowa, M. Anikijewa und das „erste Talent“ F. Anikijewa) waren. Nicht alle von ihnen hatten gute stimmliche Voraussetzungen. Aber „im Bedarfsfall spielten alle in Opern“, - schrieb S. T. Aksakow, der Aufführungen in Jessipowo besuchte (2, 327). Die besten Schauspieler und Schauspielerinnen nahm der Besitzer des Theaters nach St. Petersburg zum Unterricht bei I. A. Dmitrewski mit, so dass die Aufführung offensichtlich auf hohem Niveau stattfand. Das Orchester des Kasaner Theaters wurde von einem äußerst talentierten Mann geleitet - dem Kapellmeister, Sänger und Komponisten A. W. Nowikow. Die Aufführungen fanden im Winter in Kasan statt, im Sommer auf dem Gut von Jessipowo, Jumatow, und seit 1811 nur noch in Kasan.

Obwohl die Theater der Wolgaprovinzialstädte von der Organisationsform her dem 19. Jahrhundert angehören, blieben sie vom Repertoire her in den meisten Fällen noch im Rahmen des 18. Jahrhunderts. Die Theaterstücke und Opern, die einst im geschlossenen Theater der Leibeigenen aufgeführt wurden, wurden auch nach der Umwandlung des Theaters in ein öffentliches Theater weiterhin gespielt. Auf der Bühne des Theaters von D. M. Urussow in Jaroslawl wurden die Opern „Unglück wegen einer Kutsche“ von Paschkewitsch, „Der Müller“ von Sokolowski, „Der Sbitenverkäufer“ von Bullandt, „Rosana und Ljubim“ von Kerzelli, „Der Deserteur“ von Monsigny aufgeführt. Zu den Komödien, die in Jaroslawl aufgeführt wurden, gehörten „Der Brigadier“ und „Der Landjunker“ von Fonwisin, „Der Prahlhans“ und „Die Sonderlinge“ von Knjaschnin, „Verleumdung“ von Kapnist. Aus dem Repertoire des Theaters von N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod sind die Aufführungen von Mozarts Opern „Die Milde des Titus“ und „Die Zauberflöte“ hervorzuheben; ansonsten „unterschied sich das Repertoire des Fürstentheaters kaum vom allgemeinen russischen Repertoire jener Zeit“, - schrieb der Historiker A. S. Gatsisski (59, 14).

Von den transuralen Theatern sind neben dem bereits erwähnten Omsker Theater noch das Theater des Tobolsker Gouverneurs A. W. Aljabjew und die Irkutsker Theater zu nennen.

Tobolsk ist seit langem das Zentrum des Theaterlebens in Sibirien. Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts (seit 1705) gab es in der Stadt ein „Schultheater“. Der Tobolsker Historiker K. Golodnikow vermerkt auch „die Existenz eines ständigen Theaters mit Oper“ (von 1770 bis 1788). „1770 richteten [polnische] Verbündete, die nach Tobolsk verbannt worden waren, hier wieder ein Theater ein“, schreibt der Forscher. – „Der damalige sibirische Gouverneur Tschitscherin, der mit dieser Sache sehr sympathisierte, besuchte jede Vorstellung mit seiner Tochter und zahlte jedes Mal 150 Rubel für seinen Eintritt“ (71, 108).

Die Blütezeit des Theaterlebens in Tobolsk war in den 90er Jahren unter dem Gouverneur A. W. Aljabjew (Vater des Komponisten A. A. Aljabjew). Aljabjews Theater war ein öffentliches Leibeigenentheater, das weder durch den Reichtum des Repertoires, noch durch die Größe des Orchesters, noch durch die Größe des Zuschauerraums den besten Theatern des europäischen Teils Russlands unterlegen war. Der Zuschauerraum des Theaters fasste mehr als ein halbes Tausend Zuschauer; er hatte ein Parterre, zwei Logenränge und eine Galerie. Das Orchester bestand aus drei ersten Geigen, zwei zweiten Geigen, zwei Bratschen, zwei Celli, Kontrabass, vier Hörnern und einem kompletten Satz paarweiser Holzblasinstrumente. Das Theater verfügte über 6 Schauspieler, 6 Bühnenarbeiter, zwei Souffleure und einen speziellen Schneider und Barbier. In einem solchen Theater war es möglich, fast alle Opern des 18. Jahrhunderts aufzuführen, und sein Repertoire in diesem Genre war sehr vielfältig. Das Theater führte die Opern „Der Apotheker“ von Haydn, „Der Deserteur“ von Monsigny (unter dem Titel „Der Flüchtige“), „Die beiden Jäger“ von Duni, „Das sprechende Bildnis“, „Die beiden Geizigen“, „Sémira und Azor“ von Gretry, aus russischen komischen Opern – „Der Müller“ von Sokolowski, „Der Sbitenverkäufer“ von Bullandt, „Rosana und Ljubim“ von Kerzelli und andere auf. 1797 gab es Verhandlungen mit Buchhändlern über die Übersendung der Partitur von Mozarts Oper „Die Zauberflöte“, aber es ist nicht bekannt, ob die geplante Produktion realisiert wurde¹⁸.

¹⁸ Siehe: Außenstelle Tobolsk des Staatsarchivs des Gebiets Tjumen, Inventarnr. 355, Aktenstück 194, 234; Inventarnr. 402, Bestand 1, Aktenstück 479, 480; Inventarnr. 341, Aktenstücke 183-184.

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Straße nach Sibirien begradigt, die Sibirische Fernstraße wurde gebaut, die über Jekaterinburg direkt nach Omsk führte, und Tobolsk lag weit nördlich davon und wurde allmählich zu einer mittelmäßigen Provinzstadt. Das kulturelle Leben von Tobolsk wurde eine Zeit lang wie durch Trägheit auf einem hohen Niveau gehalten, aber das Theater hörte bald auf zu existieren.

In der größten Stadt Ostsibiriens - Irkutsk - gab es an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert fünf Theater gleichzeitig. „Theater? Ich höre Ihre Frage“, lesen wir in den Briefen des Sibirienreisenden Sievers, „in einem so abgelegenen Land? Ja, ganz richtig! Und Sie werden noch mehr erstaunt sein, wenn ich Ihnen sage, dass die Schauspieler Einheimische sind, die noch nie in ihrem Leben ein Theater gesehen haben; aber trotzdem sind ihre Darbietungen sehr gut und die Musik ist nicht unangenehm“ (zitiert in: 141, 21). Sievers schreibt über das Amateurtheater, das 1787

von M. I. Trojepolskaja, der Witwe des Schauspielers W. I. Trojepolski, gegründet wurde.

Das zweite der Irkutsker Theater wurde 1799 vom Kaufmann Pjotr Artamonow eröffnet. Das dritte wurde 1803 von dem „Kaufmannssohn“ W. P. Soldatow „für das ganze Publikum“ gebaut. In einem langen einstöckigen Haus wurde eine Bühne gebaut, die mit einem Bogen über den Boden des Zuschauerraums gehoben wurde. Musiker spielten hinter der Bühne. Die Schauspieler waren zumeist Einwanderer, als die besten galten Schurawlew und Amwrosow. Die weiblichen Rollen wurden von jungen Verwaltungsangestellten gespielt.

Das vierte Theater befand sich „auf dem Markt“. Seine Besitzer - der Kosakenunteroffiziere Klepikow und der Bürger Kondratjew - legten keine festen Preise für die Eintrittskarten fest, sondern verhandelten mit dem Publikum.

Das fünfte der Irkutsker Theater hatte zwei Miteigentümer, Fürst Gortschakow und den Gardeoffizier Schubin. Das Gebäude befand sich in der Lugowaja-Straße (heute Marata-Straße) und verblüffte alle durch seine Größe. Es war ein richtiges Theater mit drei Logenrängen, mit einem Orchestergraben und einer „hohen und ziemlich großen Bühne“. I. T. Kalaschnikow, ein alter Irkutsker, erinnerte sich, dass „die Hinterbühne und der Vorhang recht zufriedenstellend waren, die Kulissen wurden bald gewechselt, und die Maschinen waren recht brauchbar“ (110, 206). Die Besetzung sieht sehr bunt aus: es gibt die russischen Soldaten Kolotygin und Gladkow, die Unteroffiziere Roschkin und Suworow, eine Familie von „Exil-Tschechen“ Grschimailow (Vater, Mutter, Sohn, Tochter), eine Jakutin Maria Nasarjewna, die Tochter eines Beamten, einen Deutschen Lentenau; es gibt auch den einzigen Berufsschauspieler Perlikow (die Rolle der Resonatoren). Das Orchester wurde von Kapellmeister Kisseljow geleitet; ihm standen zahlreiche Regimentsmusiker zur Verfügung - Flötisten, Oboisten, Klarinetten, Fagottisten, Hornisten und Trompeter - aber nur zwei Exilgeiger. Der Eintrittspreis für das Theater war sehr hoch: ein Logenplatz kostete 5 Rubel (so viel wie zwei Pud Fleisch). Trotzdem war das Theater nie leer.

In allen fünf Theatern von Irkutsk wurden Komödien und Opern aufgeführt, darunter die erste russische Oper „Anjuta“, „Der Böttcher“, „Der Bierbrauer“ (von unbekanntem Autoren), Dunis „Zwei Jäger“, Raupachs „Gute Soldaten“ und natürlich „Der Müller“ und der „Sbitenverkäufer“ (siehe: 141, 24-26).

Interessant ist, dass die sibirischen Theater früher entstanden als die ständigen Theater in Kiew und Odessa, die erst Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts eröffnet wurden (siehe: 154, 14-15). Eine ganze Kette kleiner Amateurtheater entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Bergbau- und Verarbeitungsbetrieben von Demidow und Stroganow im Ural.

Betrachtet man das Gesamtbild, so ergibt sich die folgende Verteilung der Theater auf die verschiedenen Regionen Russlands. In den zentralrussischen Provinzen gab es etwa 50 Theater. In den westlichen und südwestlichen Provinzen waren es mehr als 20. Etwa 13 Theater befanden sich in den Gutsbezirken und Städten der Wolgaregion, etwa 7 - in Sibirien. Die Zahl der Theater nahm also mit der Entfernung von Moskau ab.

Wenn man das Theaterumfeld der beiden Hauptstädte vergleicht, dann kann man in der Umgebung von Petersburg am Ende des 18. Jahrhunderts (wenn man die kaiserlichen Theater nicht mitzählt) nur drei Theater nennen: das Theater von W. A. Wsewoloschski im Gut Rjabowo, das Theater von E. F. Dolgorukow im Dorf Alexandrowskoje und das Theater von A. N. Olenin im Dorf Prijutino (siehe: 173; 183, 186), in der Umgebung von Moskau gab es dagegen neun Theater. Dazu gehören die Theater von M. P. Wolkonski im Kreis Bronnitski, D. W. Golizki im Dorf Neskutschnoje, N. N. Demidow im Kreis Bogoroditzki, N. A. Durassow in Lublin, A. G.

Orlow in Neskuchnoje, die Apraksins in Olgow, die Sagrjaschskis in Jaropolze, sowie die Theater von N. P. Scheremetew in Kuskowo und Ostankin (siehe: 39, 72; 164, 1891).

Die öffentlichen Theater spielten eine wichtige Rolle im Theaterleben der russischen Provinzen. Von den etwa 100 Provinztheatern aller Art waren mehr als 20 öffentliche, kommerzielle Theater. Natürlich gab es in Russland auch viele sehr kleine Theater, die nur für kurze Zeit existierten. Die Zahl der großen Theatergruppen war jedoch viel größer als gemeinhin angenommen. So hatten mehr als 20 Theater ihre eigenen Musik- und Theaterschulen. Mehr als 20 Theater in den russischen Provinzen verfügten über Orchester mit 20 bis 25 Musikern, und in etwa 15 Theatern erreichte die Zahl der Orchestermusiker fünfzig. Das Repertoire vieler Provinztheater stand dem der Großstadttheater in Bezug auf die Anzahl der Titel nicht nach (siehe: 149). Wir können nicht weniger als 20 Provinztheater nennen, die den Theatern von N. P. Scheremetew in Bezug auf den Umfang der Theaterproduktion nahe kamen. Dazu gehören die Theater von A. R. Woronzow in Andrejewski, P. P. Jessipow in Kasan, N. G. Schachowski in Nischni Nowgorod, A. W. Aljabjew in Tobolsk, die Apraksins in Olgow, S. M. Kamenski in Orel, S. G. Soritsch in Schilow und andere.

Der Prozess der Interaktion zwischen dem Theaterleben der Hauptstädte und der Provinzen war sehr komplex. Großstadt- und Provinztheater existierten in unterschiedlichen Zeitdimensionen. Die Provinzen hinkten den Hauptstädten zehn, zwanzig oder sogar dreißig Jahre hinterher, was das Repertoire betraf. Daher konnten die Provinzen keinen Einfluss auf das Repertoire der Hauptstadttheater nehmen. Zwar wurden in den Provinzstädten (Jaroslawl, Kasan, Kaluga) gelegentlich Opern und Komödien lokaler Komponisten aufgeführt, doch gingen sie nicht über den Rahmen der Theaterkultur dieser Stadt hinaus.

Andererseits wirkte sich die allgemeine Zunahme der Theaterkultur in den Provinzen auch auf die Hauptstädte aus, obwohl auch hier ein gewisser zeitlicher Abstand zu berücksichtigen ist. Viele bemerkenswerte Hauptstadtschauspieler des frühen 19. Jahrhunderts (Schepkin, Semjonowa, Mochalow-Vater und andere) stammten aus den provinziellen Leibeigenen-Theatern des späten 18. Jahrhunderts. Dieser Prozess hatte sowohl positive als auch negative Seiten. Die Hauptstädte förderten das Wachstum der Theater in den Provinzen nicht nur, sondern bremsten es manchmal auch. Die besten Schauspieler, die ständig aus der Provinz in die Hauptstädte gingen, verarmten die lokalen Theatergruppen. Und je stärker das Team in einer Provinzstadt gebildet wurde, desto größer war die Gefahr, dass die Schauspieler die Provinz verließen. Der vielleicht auffälligste Fall dieser Art ereignete sich in den Anfängen der Gründung des Nationaltheaters in Jaroslawl.

Wenn es um das Jaroslawl des 18. Jahrhunderts geht, zweifelt normalerweise niemand an der Intensität des Theaterlebens in dieser Stadt. In der Tat ist Jaroslawl „die Wiege des russischen Theaters“, der Geburtsort von F. G. Wolkow, J. D. Schuisky, I. A. Dmitrewski. Aber wenn man sich an Archivadokumente wendet, stellt sich heraus, dass nach der Abreise nach St. Petersburg „Wolkow und seine Gefährten“ Jaroslawl von allen besten Schauspielern und Theateraufführungen in der Stadt beraubt wurde, in der Tat, gestoppt, brach die Tradition. Selbst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als bereits das kleine Theater von D. M. Urussow betrieben wurde, stand Jaroslawl im Vergleich zu anderen Provinzstädten noch schlechter da. Dieser Zentralisierungstendenz - dem Zusammenziehen der besten Kräfte in den Hauptstädten - wurde bis zu einem gewissen Grad durch das System der Leibeigenen-Theater entgegengewirkt.

Über reisende Theatertruppen sind fast keine Informationen erhalten geblieben. Es gibt Grund zu der Annahme, dass es solche Gruppen in Russland noch gab, obwohl sie nicht so weit verbreitet waren wie in Westeuropa. Ein Theaterbesucher erinnerte sich an eine Aufführung einer Wandertruppe, bei der in einem Raum Tische anstelle der Bühne und Leinwände anstelle der Hinterbühne aufgestellt wurden, und „der Souffleur kletterte unter den Tisch und setzte sich oder besser gesagt, legte sich dorthin; talgige Kerzen wurden angezündet, drei Geigen spielten ... ein Quartett“, und die Vorstellung begann (244, 12).

Dieses Beispiel ist eines der wenigen. Die Ära der Wandertruppen in Russland kommt später, in den 30-50er Jahren des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit, in der das Dramentheater vom Opernhaus getrennt wird.

LISTE DER ABKÜRZUNGEN

GBL - Manuskriptabteilung der Lenin-Staatsbibliothek der UdSSR (Moskau)

GIM - Abteilung für Manuskriptquellen des Staatlichen Historischen Museums (Moskau)

GPB - Manuskriptabteilung der Staatlichen Öffentlichen Bibliothek Saltykow-Schtschedrin (Leningrad)

GPIB - Staatliche öffentliche historische Bibliothek (Leningrad)

GZMMK - Staatliches Zentralmuseum für Musikkultur, benannt nach M.I. Glinka

IRLI - Institut für russische Literatur, Akademie der Wissenschaften der UdSSR (Leningrad)

LGIA - Leningrader Staatliches Historisches Archiv (regional)

LGITMiK - Staatliches Leningrader Institut für Theater, Musik und Kinematographie

ZGADA - Zentrales Staatliches Archiv für Alte Urkunden der UdSSR (Moskau)

ZGALI - Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst (Moskau)

ZGIA - Zentrales Staatliches Historisches Archiv (Leningrad)

ZGTB - Zentrale Staatstheater-Bibliothek, benannt nach A. W. Lunatscharski

RMG - Russische Musikzeitung

SM - Sowjetische Musik

NOTENBEISPIELE

18 *a1* *a2* *b* *b*

16 *a2* *a2* *b*

2

Марфа

и за о - гар в сре - ди - не ле - та;

Bassi

3 Allegro *[f]*

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

[f] *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

4 Allegro

8 Про - вал воз - ми, воз - ми весь свет, где

8 столь - ко бед, где столь - ко бед то от ка - рет, то от ман -

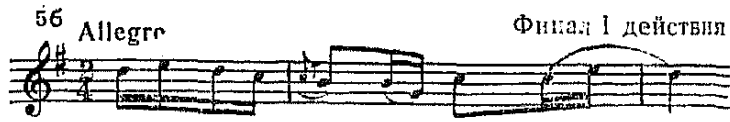
8 - жет, то от ман - жет, то от А - нют и где при, ка - щик плут.

Увертюра. Главная партия, 1-я тема

Allegro spirituoso



56 Allegro Финал I действия



5в Allegremente Финал IV действия



6а Allegro spirituoso Увертюра. Главная партия, 2-я тема



6б Дуэт царя и царицы



6в Хор «Выше всех и веселей»



7а Увертюра. Тема эпизода



7б pp Ария Федея из I действия



7в Ария Федея из II действия



7г Ария Федея из I действия



7д Дуэт Миш и Наи



8а Larghetto I-й куплет

пе - ре - кат - но крас - но сол - ныш - ко, пе - ре - кат - но



8б 3-й куплет (связка)

Что за - ду - мав - ши за - пла - ка - ла



Рецитив

9 Presto

Fl. [f] p

Cor. (D) [f] p

V-ni I [f] [p]

V-ni II [f] [p]

Bassi [f] p

Вступление

10

Fl. p

Cor. (A)

V-ni p

11

Fl. I f

Fl. II f

V-ni I f

V-ni II f

Cor. V.le Bassi f

12 Andante

a1

a2

b

13 Andante

14 Andante

15 Andante

16 Andante

17 Andantino affetuoso

17 Andantino affetuoso

18

26. 19 Allegro

Аммуианъ гоммука

Г. П. 1-й м. т.
↓ 2-й м. т.

20 Allegro

21 Allegro

П. П.

22 Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -
 вей по - ет, со - ло - вей по - ет

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -
 вей, со - ло - вей

Не у ба - тю - шки со - ло - вей по -
 вей, со - ло - вей

23а

Меж - ду на - ми, ям - щи - ка - ми, ис - по - кон есть бла - го - дать:

не под - дать - ся хоть по - драть - ся, да за дру - га по - сто - ять.

23б

Три - фон, пе - ре - стань бол - тать, зу - бом кам - ня не у - гло - жешь,

си - ло - ю не пе - ре - можешь ко - ман - дир - ско - го слу - гу,

24

Largo con espressione

Я лю - бить е - го век ста - ну, веч - но вер - ность со - хра - ня

25

Andante

Мы бы с то - бо - ю, не знав раз - лу - ки,

Ob. *p* *f* *p* *f*

Fl.

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

доше

26

Assai vivace

Фолет Сорета

Тру - сость, в том тво - я при - чи - на. Сам ты тру - сишь, ду - ра.

Фолет Сорета

- чи - на. За то - бо ю я ведь гнал - ся. Бре - дишь, бре - дишь, бре - дишь, вздо - ришь

27а

Prestissimo

Ви - жу по - ле я сра -

же - нья; ви - жу я о - ру - жий блеск

276

Prestissimo

Piano accompaniment for measures 276-277. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Бед ко - му я по - же - ла - ю?

Vocal line and piano accompaniment for measures 278-280. The vocal line is in the upper register with a melodic contour. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

28a

Allegro con spirito

Vocal line for measure 28a, starting with a forte dynamic marking.

28b

Vivace

Как до - сад - но, что не вид - но в тем - но - те е - го ноч - ной.

Piano accompaniment for measures 28b-28c. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic bass line.

Ев - ро - пе - ец сей бес - стыд - ной по - лу - чил ко - нец бы свой.

Piano accompaniment for measures 28d-28e. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic bass line.

29

Recitativo, tempo giusto

Что на - чать?

Vocal line and piano accompaniment for measures 29a-29b. The vocal line is in the lower register with a recitativo style. The piano accompaniment features a steady bass line with chords.

Что на - чать? Те - перь та - ко - е?

Vocal line and piano accompaniment for measures 29c-29d. The vocal line continues with a recitativo style. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure.

30 ³⁰ Allegro

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии и фортепиано. Включены партии фагота I и II. Темп Allegro.

Продолжение музыкального фрагмента, включающего вокальные партии и фортепиано.

31 ³¹ Andantino

Музыкальный фрагмент для фортепиано, темп Andantino. Обозначены динамики *p* и *f*.

32 Allegro assai
Цимара и Сорета

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии Гусман, Анем и Фоллет. Темп Allegro assai.

Гусман Сви.

Анем Сбе- рись с ду- шой сво.

Ваш го- лос слы- шу я, но сколь вы, ко-

Фоллет У- жас- ный го- лос

ре - пый го - лос слы - шу, от стра - ха ле - де - не - ю
 - е - ю, не дам те - бя зло - де - ю! За - щи - то -
 - вар - ны, столь лю - та мечь мо - я, но сколь
 слы - шу, от стра - ха ле - де - не - ю и си - лы

33a Largo

pp

33b Vivace

pp

33в Vivace

p

34 Vivace

p

35 Adagio
Cl. solo

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is for the Clarinet soloist, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is for the Oboe (Ob.), also marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff is for the Cor Anglais (Cor.), marked with a piano (*p*) dynamic and a *plzz.* (pizzicato) marking. The bottom staff is the bass line, also marked with a *plzz.* marking. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features four staves. The woodwind parts continue their melodic and harmonic development. The bass line provides a steady accompaniment. The dynamics remain consistent with the first system.

Third system of musical notation. The top staff now has a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The woodwinds play more active melodic lines, while the bass line continues with its accompaniment. The overall texture is rich and layered.

36 Andantino

Musical score for measures 36, marked *Andantino*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is written for piano. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

37 Adagio moderato

Musical score for measures 37, marked *Adagio moderato*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is written for piano. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the middle of the system.

Continuation of the musical score for measures 37. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *ff*. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the middle of the system.

38a Adagio

Musical score for measures 38a, marked *Adagio*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is written for piano. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the middle of the system.

38b Allegretto con moto

Musical score for measures 38b, marked *Allegretto con moto*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is written for piano. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the middle of the system.

38c Allegro

Musical score for measures 38c, marked *Allegro*. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is written for piano. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the middle of the system.

39

[Moderato]

М. Березовский. «Не отвержи», IV часть

да по-сты-дят - ся

да по-сты-дят - ся

да по-сты-дят - ся

да по-сты-дят - ся

40 [Andante]

Б. Галуппи. «Суди, господи», IV часть

и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща

и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща и у-бо-га

и ни-ща и у-бо-га, и ни-ща

и ни-ща и у-бо-га, и

41 Allegro moderato

Д. Бортнянский. Концерт № 1, III часть

воз - не - сет, воз - не - сет крот - ки - я

воз - не - сет, воз - не - сет крот - ки - я

воз - не - сет

42a Andante

Пла - чу и ры, да - ю, и ры, да - ю, е -

гда по-мы-шля-ю смерть, е - гда по-мы-шля-ю смерть

е - гда

426

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

не . и . му . шу . ю . ви . дв . не . и . му . шу . ю . ви . до .

poco f *piu f*

427

Andante
tr

по . да . ю . ша . го . пре . ста . вши . мся . по . да . ю . ша . го . пре . ста . вши . мся .

p пре . ста . вши . мся .

430

Adagio
mf

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

По . ми . луй . мя . гос . по . ди . по . ми . луй . мя . гос . по . ди .

По . ми . луй . по . ми . луй

436

Allegro

II часть

Я . ко . несть . в . смер . ти . по . ми . на . яй . те . бе . Я . ко . несть . в . смер . ти . по . ми . на . яй . те . бе .

pp

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

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

- слы - ши мя, же.
 бо - же.

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

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

песнь при - пе -

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

46

Вы ступим, ре-бята, в по-ле, пол-но нам в квар-ти-рах жить,
Хоть по во-ле или не во-ле, а ужэвать в по-ход сходить.

47a

I часть (оркестровой партитуре снята)

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

47b

Концерт «Наше единение небесная», I часть

Со жер-твотайна я, со жер-твотайна я

48

Andante
[coll]

на божест-венней I часть

На бо жест-венней стражи, на бо жест-венней стражи бо-го гла.

Хор I

[tutti]

го-ли-вый, бо-го гла-го-ли-вый Ав-га-кун на бо жест-венней стра-на божест-венней

Хор II

На бо-

жи, на бо, жес твенной стра, жи
стра, жи
жес, твенной стра, жи, на бо, жес, твенной стра, жи

39

Застольная песня. II часть

Кто по, ку, лит жизнь мо, ю, Кто ей по, сме, ет, ся,
Ведь от э, та, го мо, я чар, ка не про, льет, ся.
Пью, не слу, ша, ю е, го, Мне вин, ца ми, лей, все, го.

50

Гос, подь во, ца, ри, ся, в ле, по, ту о, бле, че, си

51 Го - тов , го - тов пре - стол твой от . то - ле
 пре - стол твой , твой от . то - ле
 го . тов пре . стол

52 Воз . дви . го . ша ре . ки гос . по . ди .
 Воз . дви . го . ша ре . ки гос . по . ди

53
 Вла - де ни - я тво . я . Вла - де ни - я тво . я

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

55 в дол . го . ту дней , в дол . го . ту дней
 в дол . го . ту дней , в дол . го . ту

56
 Denn dein ist das Reich und die Kraft,
 Denn dein ist das Reich und die Kraft, und die Herr - lich - keit.
 Denn dein ist das Reich und die Kraft, und die Herr - lich - keit
 und die Herr - lich - keit, von E - wig - keit, zu E - wig - keit
 .keit, von E - wig - keit zu E - wig - keit

57

Мощь

58

Мысленек

59

Березовский

60

И жи во тво . ря щей, и жи во . тво . ря . щей трои

це три свя ту ю песнь при пе ва ю ще

81a *pp*

Святый Боже, святый крепкий

Медленное

816 Концерт «Не отвержи»

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

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

f о . ску . де . ва . ти кре . по . сти ,

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

ва . ти кре . по . сти мо . ей

о . ску . де . ва . ти кре . по . сти мо . ей

о . ску . де . ва . ти кре . по . сти мо . ей

о . ску . де . ва . ти кре . по . сти мо . ей

62

terror non ha, ter.ror non ha,

ha, ter.ror non ha

Detailed description: This block contains the first two systems of a musical score. The first system (measures 62-63) features a vocal line with lyrics 'terror non ha, ter.ror non ha,' and a piano accompaniment. The second system (measures 63-64) continues the vocal line with lyrics 'ha, ter.ror non ha' and includes a piano accompaniment with a 'Dem.' (diminuendo) marking.

63

Dem.

per lei fra l'ar. mi

Detailed description: This block contains the second system of the musical score (measures 63-64). It features a vocal line with lyrics 'per lei fra l'ar. mi' and a piano accompaniment. A 'Dem.' (diminuendo) marking is placed above the vocal line. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking.

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

Detailed description: This block contains the third system of the musical score (measures 64-65). It features a vocal line with lyrics 'dor. me il quer. rie. ro, per lei fra' and a piano accompaniment. The piano part includes a 'p' (piano) dynamic marking.

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

Detailed description: This block contains the fourth system of the musical score (measures 65-66). It features a vocal line with lyrics 'l'on. de can. ta il noc. chio. ro, per lei'' and a piano accompaniment.

64

Archi

Detailed description: This block contains the fifth system of the musical score (measures 64-65). It features three staves for the string section, labeled 'Archi'. Each staff begins with a 'p' (piano) dynamic marking. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

85a Eroica

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

85b Mezzo carattere

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

85c Agitato

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

85d Cantabile

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

85a Parlamento

Tim. Di lei per cui pe - na se penso al pe - rig - lio

Bassi

66 Adagio

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

Fl. Archi

Cor. *p*

Fl. Archi

Cor.

il mio di - let - to

67

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

Fl. Archi

Cor. *p* *cresc.*

68

I часть

Не от-вер-жи мене
 Не от-вер-жи мене
 во время ста-рости

p Не от-вер-жи мене
 во время ста-рости, но от-вер-жи

69

I часть

f о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти кре-пос-ти мо-ей

70

II часть

f по-же-ни-те и и-ми-те е-го

71

IV часть

О-кле-ве-та-ю-щи-и ду-шу

72

IV часть

Да по-сты-дят-ся и ис-чез-нут

73

74

I часть

не от-вер-жи мене

75

I часть

f о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти, о-ску-де-ва-ти

76

II часть

и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю, и стре-гу-щи-и ду-шу мо-ю

не от. вер. жи ме. ня во вре. мя ста. рос. ти вне.

не от. вер. жи ме. ня

-гда о. ску. де. ва. ти кре. пос. ти мо. ей

-гда о. ску. де. ва. ти кре. пос. ти мо. ей

Larghetto

Be. ne. di. cta, be. ne. di. cta,

Be. ne. di. cta, be. ne. di. cta,

be. ne. di. cta tu in mu.

be. ne. di. cta tu in mu.

-li. e. ri. bus

-li. e. ri. bus

Larghetto.

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

80 **Andantino maestoso -**

Ah, la - scia - to in ab - ban - do - no del mio
so - lo as - tro se - ve - ro dub - bio il cor, mi
ge - la il se - no, mi va - cil - la in - cer - to il piè

81 **Maestoso**

Stel - le! Ah, qua - lo im - pro - vi - sa ba -

f p fp

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

f p p

Ob. solo

82 Allegro ardito

Spi - ri - or - ror

f Cor.

in - og - ni - la - to,

stret - to per la fiam - ma in tor - no

83

Ai - mo bel - le lu - gi - te pru - den - ti quel pla - cer che produ - ce tor - men - ti

84a

Largo e maestoso

Ma pri - a ch'io rie - da dal cam - po, pen - se ch'io ten ro - ma - no

84b

Allegro

Che d'un ferro al cam - po no, no, non mi da ter -ror

85

Largo

Ca - ra, doh - tor - na in pa - ce, non ti sde - gnar, ben

mi - o, non ti sde - gnar, non ti sde - gnar, ben mi - o

86

Largo

Ab - bia pa - ce, o mi - o te - so - ro,

quell' a - ma - bi - le tuo cor

87

Largo

Ces - sa oia - i, ces - sa oia - i di so - spi - rar

per pie - ta ben i - dol mi - o

88

Andante con brio

Ai do - len - ti al - la - ni mie - i do - na a -

mer al - fin ri - po - so, do - na a - mer al - fin ri - po - so

99 *Larghetto*

Violino

Viola da gamba e baritono

Ar.

P.f.

90 *Allegro*

91 a *Allegro maestoso*

91 b V-no I

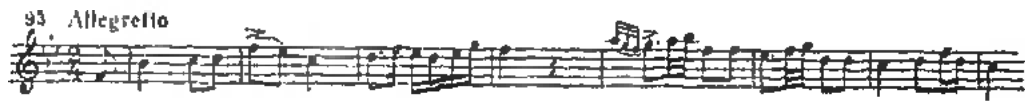
V-nell

92 a *Larghetto*

p

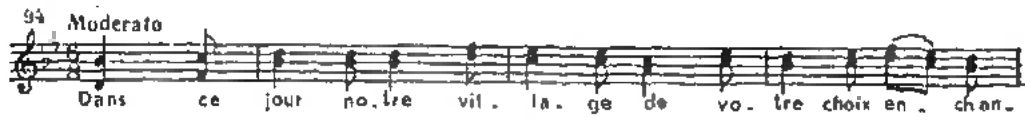
92 b *Fag*

93 Allegretto



94 Moderato

Dans ce jour no. tre vil. la. ge de vo. tre choix en. chan.

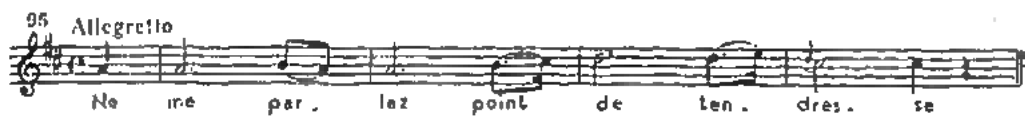


été vient sou. ha. ter un bon voy. a. ge a mon. sieur le dé. pu. té

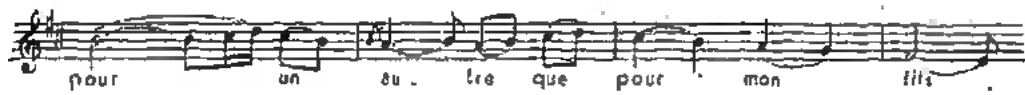


95 Allegretto

Ne me par. lez point de ten. dres. se



pour un su. tre que pour mon fils



96 Allegretto

Jeu. nes a. mants soy. ez ga. lants, fleu. ris. ses vos bel. les



97 Larghetto

Si mon a. mour est un cri. me,

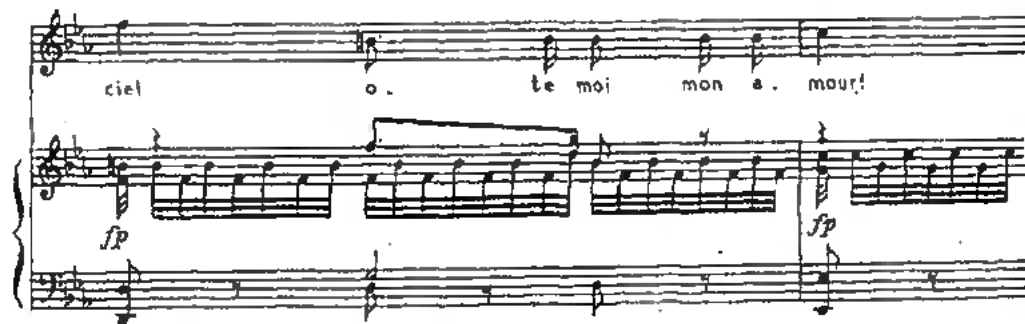
Cl. Cl.

fp Cor. *fp*



ciel o. te moi mon a. mour!

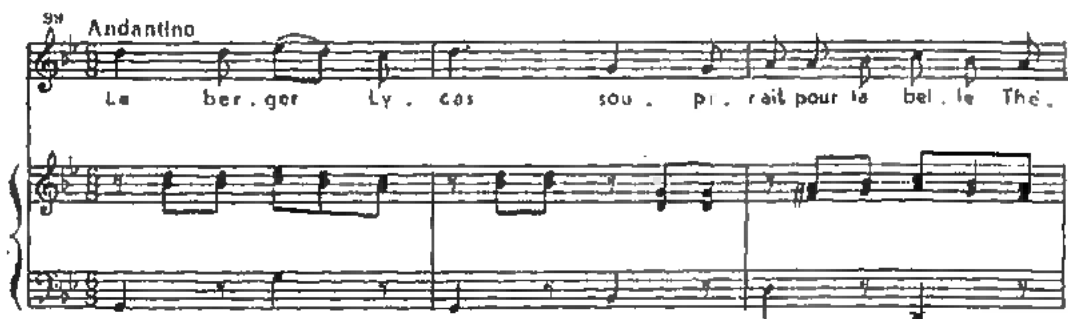
fp *fp*



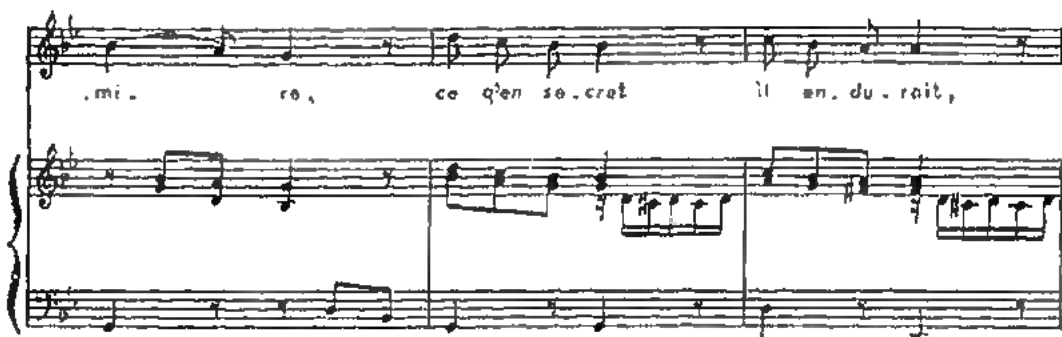
98 *V-ni*
et la sa.gesse et le mê.me, et la sa.gesse et le mê.me



99 *Andantino*
Le ber.ger Ly.cas sou.pri.rait pour le bel.le Thé.



.mi. re, ce q'en se.cret il en.du.rait,



il n'o.sait le lui di.re



100 *Allegro maestoso*
Гос. по.ди, гос. по.ди, си.ло.ю тво.е.ю



101 Largo

(soli)

Не у-мол-чим ни-ког-да
 Не у-мол-чим ни-ког-да бо-го-ро-ди-це
 Не у-мол-

не у-мол-чим ни-ког-да бо-го-ро-ди-це
 -чим ни-ког-да

102

Andante moderato

Тво-я бо-ра-бы спа-са-е-ши при-сно ра-

от вся-ких при-сно от
 -бы спа-са-е-ши при-сно от вся-ких
 Тво-я бо-ра-бы спа-

Тво-я бо-ра-бы спа-са-е-ши при-сно
 вся-ких лю-тых тво-я бо-
 -ких при-но, от вся-ких лю-тых
 -са-е-ши при-сно от вся-ких лю-тых

103а *Largo*

Жи вы в по мо щи вы шне го

Жи вы в по мо щи

103б *Allegro moderato*

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

Воз зо вет ко мне и у слы шу е

103в *Andante moderato*

Ска жи ми, гос по ди, кон чк ну мо ю

Ска жи ми, гос по ди, кон чк ну мо ю

103г *Moderato*

О сла би ми да по чи ю пре же да

О сла би ми да по чи ю пре же да

да же не от и ду

же не от и

О сла би ми да по чи

106 *Larghetto*

Хо - дай не по - ро - чей и да - ла - ей пра - вду

Musical score for measure 106, marked *Larghetto*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: Хо - дай не по - ро - чей и да - ла - ей пра - вду.

107 *Andante sostenuto*

Коль сла - вен наш го - сподь в Си - о - не не может изъ - яс - нить я - зык

Musical score for measure 107, marked *Andante sostenuto*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: Коль сла - вен наш го - сподь в Си - о - не не может изъ - яс - нить я - зык.

108 *Allegro maestoso*

По - ми - луй нас, по - ми - луй нас.
По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по -
По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй

Musical score for measure 108, marked *Allegro maestoso*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: По - ми - луй нас, по - ми - луй нас. По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - По - ми - луй нас, по - ми - луй нас, по - ми - луй.

109 *Largo*

И - же, и - же та - ру - ви - мы, тай - но о - бра -

Musical score for measure 109, marked *Largo*. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: И - же, и - же та - ру - ви - мы, тай - но о - бра -

- зу - ю - ще, тай - но о - бра - зу - ю - ще
тай - но о - бра - зу - ю - ще, тай - но о -

Musical score for measure 109 continuation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: - зу - ю - ще, тай - но о - бра - зу - ю - ще. тай - но о - бра - зу - ю - ще, тай - но о -

110 Adagio

И - же, и - же хе - ру - ши - мы, тай - но,
otto voce

Detailed description: This system contains measures 110 and 111. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Adagio'. The vocal line features a melodic line with some slurs and a lower line with sustained notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

тай - но о - бра - зу - ю - щю
- бра - зу - ю - щю

Detailed description: This system contains measures 111 and 112. The vocal line continues with a melodic line and a lower line. The piano accompaniment features a prominent bass line with sustained notes and chords.

111

Де - ва днесь, де - ва днесь пре - су - щес - твен -

Detailed description: This system contains measures 112 and 113. The vocal line has a melodic line and a lower line. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

- но - го раж - да - ет, раж - да - ет

Detailed description: This system contains measures 113 and 114. The vocal line continues with a melodic line and a lower line. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords.

112

Чер - тог твой виж - ду, спа - се мой, у - кра - шен - ный

Detailed description: This system contains measures 114 and 115. The vocal line has a melodic line and a lower line. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

и о - дож - ды не и - маю

Detailed description: This system contains measures 115 and 116. The vocal line continues with a melodic line and a lower line. The piano accompaniment features a bass line with sustained notes and chords.

113

Musical score for measures 113-114. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with quarter and eighth notes.

114

«Голуби»

Musical score for measures 114-115. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with quarter and eighth notes.

Musical score for measures 115-116. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with quarter and eighth notes.

Musical score for measures 116-117. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with quarter and eighth notes.

115

«Бычок»

Musical score for measures 117-118. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with quarter and eighth notes.

Musical score for measures 118-119. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with quarter and eighth notes.

1153⁴

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

1365

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*.

117 Andante

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked *Andante*. The music is characterized by a slower pace and includes some chords and rests.

218 Allegro

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked *Allegro*. The music is more rhythmic and includes dynamic markings *f* and *p*.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music concludes with a final cadence.

119 Allegro



120a Allegro Sinfonia I



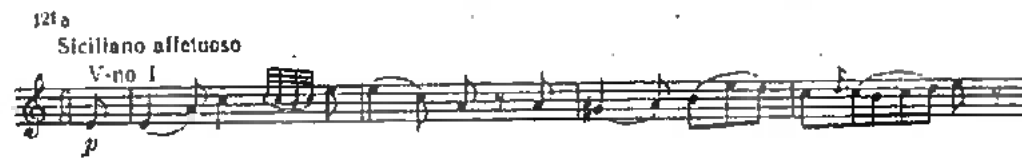
piano *for.*



1206 Allegro Sinfonia IV



121a Siciliano affettuoso
V-no I
p



1216 Allegro di molto agitato
f



121e Romance
collo voce



121r Polonaise



122 Adagio

Musical score for exercise 122, Adagio. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a slow, steady pace with a mix of eighth and sixteenth notes.

123 Allegro moderato

Musical score for exercise 123, Allegro moderato. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is more rhythmic than exercise 122, featuring eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are also trills and slurs indicated.

124 flauto

Musical score for exercise 124, flauto. It consists of one staff of music in treble clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

125

Musical score for exercise 125. It consists of one staff of music in treble clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

126 Andante

Musical score for exercise 126, Andante. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is slow and features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *tr* (trill).

127 Andante cantabile

Musical score for measures 127-128. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 127 includes a fermata over the first measure. Measure 128 includes a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* (forte).

128

Musical score for measures 128-129. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 128 includes a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* (forte). Measure 129 includes a fermata over the first measure.

129

Musical score for measures 129-130. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 129 includes a fermata over the first measure. Measure 130 includes a fermata over the first measure.

130 Marcia, Maestoso

Musical score for measures 130-131. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 130 includes a fermata over the first measure. Measure 131 includes a fermata over the first measure.

131 Allegro assai

Musical score for measures 131-132. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 131 includes a fermata over the first measure. Measure 132 includes a fermata over the first measure.

132 Andante con variazioni

Musical score for measures 132-133. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 132 includes a fermata over the first measure. Measure 133 includes a fermata over the first measure.

133 Adagio

Musical score for measures 133-134. The piece is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 133 includes a fermata over the first measure. Measure 134 includes a fermata over the first measure.

VERWENDETE LITERATUR

1. Аберт Г. В. А. Моцарт, ч. 1, кн. 1. М., 1978.
2. Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука. — Собр. соч., т. 1. М., 1966.
3. Аксаков С. Т. Яков Емельянович Шущерин и современные ему театральные знаменитости. — Собр. соч., т. 2. М., 1966.
4. Алексеев А. Русская фортепианная музыка, М., 1963.
5. Андреев И. Домовая летопись капитана Андреева. Публ. Г. Н. Потанина. — В кн.: Чтения в О-ве истории и древностей российских. Спб., 1870, кн. 4, отд. 5.
6. Арапов П. Летопись русского театра. Спб., 1861.
7. [Арнольд Ю. К.] Воспоминания Юрия Арнольда, вып. 1 М., 1892.
8. Артамонова Э. Неизданные стихи Н. А. Львова. — В кн.: Литературное наследство, т. 9—10. М., 1933.
9. Архив Дирекции имп. театров, вып. 1, отд. I—III. Спб., 1892.
10. Архимович Л. Старинный музыкальный театр Украины. — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.). М., 1976.
11. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
12. Асафьев Б. В. Русская музыка (XIX и начало XX века). Л., 1968.
13. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М., 1977.
14. Аскооченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею, ч. 2. Киев, 1856.
15. Афанасьев И. Я. Воспоминания. — Ист. вестник, 1890, июль.
16. Афонин Л. Н. Повесть об Орловском театре. Тула, 1965.
17. Бабинцев С. М. Неизвестные рукописи И. А. Крылова. — В кн.: Театральное наследство. Сообщения и публикации. М., 1956.
18. Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли, ч. 1. М., 1836.
19. Барышев Г. Служение театру. — Неман (Минск), 1961, № 2.
20. Бедлинский К. В. Калужский театр. Дисс. Калуга, 1971.
21. Беликов П. Березовский Максим Созонтович. — В кн.: Энциклопедический лексикон, т. 5. Сост. Г. Геннадя. Спб., 1836.
22. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953.
23. Беляев В. М. Вступ. статья к изд.: Львов-Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955.
24. Беляев Н. С. Бытовые очерки прошлого. — Русская старина, 1912, № 10.
25. Берков П. Н. В. В. Капнист. Л.—М., 1950.
26. Берков П. Н. Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII века. — В кн.: XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1958.
27. Бескровный Л. Г. Русская армия и флот в XIX веке. М., 1973.
28. Бессонов П. О влиянии народного творчества на драмы императрицы Екатерины и о цельных русских песнях, сюда вставленных. — Заря, 1870, кн. 4, отд. 2.
29. Бессонов П. Прасковья Ивановна графиня Шереметева. М., 1872.

30. Бестужев К. Крепостной театр. М., 1913.
31. Благово Д. Рассказы бабушки. М., 1885.
32. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. 2-е изд. М., 1951.
33. Бокщанина Е. А. О народности музыкального языка и особенности драматургии оперы М. Матинского «Санктпетербургский гостинный двор» (на основе анализа сцены девичника). — В кн.: Труды Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных, вып. 1. М., 1959.
34. Бокщанина Е. А. «Санкт-петербургский гостинный двор» Матинского, Пашкевича и русская опера XVIII века. Канд. дисс. М., 1955.
35. [Болотов А. Т.] Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1783—1793. Т. 1. Спб., 1870.
36. Болховитинов Е. Продолжение нового опыта исторического словаря о российских писателях. — Друг просвещения, 1805, ч. 2.
37. Болховитинов Е. Словарь русских светских писателей... т. 1. М., 1838.
38. Бортиянский Д. С. Сокол. Опера. Партитура. Публикация, редакция текста, перевод с франц., переложение для ф.-п. и исследование А. С. Розанова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 5).
39. Бочаров Н. П. Москва и москвичи. М., 1881.
40. Булгарли Ф. В. Воспоминания. — Пантеон, 1840, ч. 1.
41. Бурнашев М. Театр при имп. Академии художеств в XVIII веке. — Старые годы, 1907, июль — сент.
42. Бутурлин М. Д. Театр графа Каменского в Орле. — Русский архив, 1869, т. 7.
43. Балза И. Ф. История польской музыкальной культуры, т. 1. М., 1954.
44. Васильчиков А. А. Семейство Разумовских, т. 2. Спб., 1880.
45. Вейдемейер А. Двор и замечательные люди в России во второй половине XVIII столетия. Спб., 1846.
46. Венгеров С. А. Источники словаря русских писателей, т. 4. Пг., 1917.
47. Вигель Ф. Ф. Записки, т. 1—2. М., 1928.
48. Волинський П. Дмитро Бортиянський і Західна Україна. — В кн.: Українське музикознавство, 6. Київ, 1971.
49. Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957.
50. Вольман Б. И. Хандошкин в русской песня. — СМ, 1954, № 3.
51. Воротников П. Березовский и Галуппи. — Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Спб., 1851, т. 105, ч. 1, янв.-отд. художеств.
52. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. Спб., 1913.
53. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр второй половины XVIII века. М., 1960.
54. Всеволодский-Гернгросс В. Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. — Русская старина, 1910, № 3.
55. Вяземский П. А. О жизни и сочинениях Озерова. — В кн.: Озеров В. А. Соч., ч. 3. Спб., 1828.
56. Галлер К. Н. Сочинения Н. И. Бахметева. — Музыкальный свет, 1878, № 4—8.
57. Гарновский И. А. Крепостной театр помещика И. О. Хорвата. — Наша старина, 1916, № 4—5.
58. Гаррас А. Ручной музыкальный словарь с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов. М., 1850.
59. Гацисский А. Н. Нижегородский театр. Нижний Новгород, 1867.
60. Георги И. Г. Описание столичного города Санктпетербурга., ч. 1—3. Спб., 1794.
61. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
62. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII—XVIII ст. — В кн.: Українське музикознавство, вип. 6. Київ, 1971.
63. Герасимова-Персидська Н. А. Хошовий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.

64. Гниэбург Л. С. История виолончельного искусства, кн. 1—2. М., 1951—1957.
65. Глинка М. И. Заметки об инструментовке. Л., 1937.
66. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955.
67. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М.—Л., 1940.
68. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями.—Поли. собр. соч., т. 8. М., 1952.
69. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года.—Поли. собр. соч., т. 8. М., 1952.
70. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. Л., 1959.
71. Голдвикков К. Город Тобольск и его окрестности. Тобольск, 1887.
72. Горчаков Н. Об уставном и партесном пении в России.—Москвитянин, 1841, ч. 5, № 9.
73. Горчаков Н. Опыт вокальной или певческой музыки в России... М., 1808.
74. Греч Н. Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия. Прилож.—Русская Талия, 1825.
75. Дадная Е. Елизавета Семеновна Садунова.—Дамский журнал, 1827, ч. 17, № 1—2.
76. Давылов Н. И. 150 лет Воронежского театра. Воронеж, 1953.
77. 25-летие Павла Галагана в Киеве. 1871—1896. Киев, 1896.
78. Державин Г. Р. Записки.—Соч. под ред. Я. Грота, т. 6. Спб., 1876.
79. Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии.—Соч. под ред. Я. Грота, т. 7. Спб., 1880.
80. Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1958.
81. Дилецкий Н. Идеи грамматики музыкальной. М., 1979 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 7).
82. Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца., ч. 1. М., 1902; ч. 2. М., 1858.
83. Доброхотов Б. Евстигней Фомин. 2-е изд. М., 1968.
84. Добрынин П. Д. Записки.—Русская старина, 1871, т. 3.
85. Долгоруков И. М. Славны бубны за горами или путешествие мое кое куда 1810 года. М., 1870.
86. Долгоруков И. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. Пг., 1916.
87. Драматической словарь. М., 1787.
88. Дроздов А. Н. Истоки русского пiazма.—СМ, 1938, № 8.
89. Дружинин А. В. Журнал Павла Болотова как материал для истории русского музыкального быта XVIII века.—В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
90. Друскин М. Пассноки И. С. Баха. Л., 1972.
91. Дуров З. Очерк истории музыки в России.—В кн.: Доммер А. фоп. Руководство к изучению истории музыки. М., 1884.
92. Дынкин Т. Крепостной театр. М.—Л., 1933.
93. Дынкин Т. Крепостные актеры. М., 1927.
94. Евреиков Н. П. Крепостные актеры. Л., 1925.
95. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944.
96. Ершов А. Старейший русский хор. М., 1978.
97. Жакова В. Максим Березовский. Повесть.—Музыкальная жизнь, 1962, № 1—3.
98. Жихарев С. Записки современника, ч. 1. Спб., 1859.
99. Журнал высочайшего путешествия... Екатерины II, самодержицы всероссийской, в полуденные страны России. М., 1787.
100. Журнал путешествия... Никиты Акинфиевича Демидова... по иностранным государствам... М., 1786.
101. Западов А. В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964.
102. Зотов Р. Театральные воспоминания. Спб., 1859.
103. Иванов В. Дмитро Бортиянский. Київ, 1980.
104. Ильин Н. Театральное поприще г-на Померанцева.—Амфион, 1815, февр.
105. Историческое известие о всех церквах Столичного города Москвы. М., 1796.
106. История русской литературы, т. 4. М.—Л., 1947.

107. История русской музыки в нотных образцах, Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга, т. 1. 2-е изд. М., 1968.
108. История української музики. Київ, 1980, т. 1.
109. Казаринов А. Крепостной театр Обрескова. Чухлома, 1928.
110. Калашников И. Т. Записки иркутского жителя. — Русская старина, 1905, т. 123, кн. 7—9.
111. Канн-Новикова Е. М. И. Глинка. Новые материалы и документы. М. — Л., 1950.
112. Калпнист В. В. Собр. соч., т. 1. М. — Л., 1960.
113. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника, ч. 5. М., 1801.
114. Кашин Н. П. Театр Н. Б. Юсупова. М., 1927.
115. Квятка Г. Ф. (Основьяненко). История театра в Харькове. — Соч., т. 4. Харьков, 1890.
116. Келдыш Ю. Итальянская опера М. Березовского. — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
117. Келдыш Ю. К истории оперы «Ямщики на подставе». — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
118. Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
119. Климаков К. Л., Славский В. И. 175 лет Рязанскому областному драматическому театру. Рязань, 1963.
120. Княжнин Я. Соч., т. 1. 8-е изд. Спб., 1817.
121. Кобеко Д. Ф. Цесаревич Павел Петрович. Спб., 1887.
122. Копылов А. Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII — начала XIX века. Новосибирск, 1974.
123. Коц Е. С. Крепостная интеллигенция. Л., 1926.
124. Крути И. А. Русский театр в Казани. М., 1958.
125. Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. 3. Пг., 1918.
126. Кук В. Нові документальні дані про життя А. Л. Веделя (Ведельського) у Харкові. — В кн.: Українське музичознавство, вип. 6. Київ, 1971.
127. Кукольник Н. Максим Березовский. — Соч., т. 2. Спб., 1852.
128. Курочкин Ю. М. Бабушка Уральского театра. Свердловск, 1969.
129. Ландау С. Г. Из истории драматического театра в Омске. Омск, 1950.
130. Лебедев Н. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. Спб., 1882.
131. Левашев Е. М. Опера «Санктпетербургский гостиний двор» и ее авторы. — В кн.: Пашкевич В. А. Как поживешь, так и прослынешь, или Санктпетербургский гостиний двор. Опера. Партитура. М., 1980 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 8).
132. Левашев Е. В. А. Пашкевич и его опера «Скупой». — В изд.: Пашкевич В. А. Скупой. Опера. Партитура. М., 1973. (Памятники русского музыкального искусства, вып. 4).
133. Левашев Е. Существовал ли композитор Матинский? — СМ, 1973, № 5.
134. Левашева О. Е. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. Под ред. И. Ф. Волы. М., 1953.
135. Левашева О., Келдыш Ю., Каядинский А. История русской музыки, т. 1. 3-е изд. М., 1980.
136. Леткова Е. Крепостная интеллигенция. — Отечественные записки, 1883, № 11.
137. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связи с литературой, театром и бытом, т. 1. М., 1952; т. 2. М., 1953.
138. Липаев И. Братья гармоник. — РМГ, 1917, № 29/30.
139. Львов А. Ф. О свободном и несимметричном ритме. Спб., 1858.
140. Любомудров М. Н. Старейший в России. М., 1964.
141. Мажаревский П. Г. Очерк из истории театральной культуры Сибири. Иркутск, 1957.
142. Макфрединя В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке. Пер. С. Дегтярева. Спб., 1805.
143. Мартеньянов Т. А. Страницка из истории крепостного театра в Орловской губернии. Ист. вестник, 1913, № 9.
144. Материалы и документы по истории музыки, т. 2: XVIII век. (Италия,

- Франция, Германия, Англия). Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.
145. Матинский М. Как поживешь, так и прослывешь. Спб., 1792. Предупреждение.
 146. Мерзляков А. Ф. Разбор оперы «Мельник». — Вестник Европы, 1817, № 6.
 147. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1900.
 148. Металлов В. Синодальные, бывшие патриаршие певчие. — РМГ, 1898, № 10—12.
 149. Молебнов М. П. Пензенский крепостной театр. — В кн.: Ежегодник ин-та истории искусств. М., 1953.
 150. Молебнов М. П. Пензенский крепостной театр. Гладковых. Пенза, 1955.
 151. Морков В. Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. Спб., 1862.
 152. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. Л., 1961.
 153. Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960.
 154. Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве. Киев, 1898.
 155. Одоевский В. К вопросу о древнерусском песнопении. — День, 1864, 16 апр.
 156. Описание монастырей в Российской империи находящихся.. М., 1819.
 157. Опочинин Е. И. За кулисами старого театра. — Ист. вестник, 1889, июнь.
 158. Опочинин Е. И. Театральная старина. М., 1902.
 159. [Орлов-Давыдов В.] Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова. Спб., 1878, т. 2.
 160. Орнадский А. История Российской иерархии. М., 1822.
 161. Павловский И. Ф. Полтавцы, иерархи, государственные и общественные деятели. Полтава, 1914.
 162. Перетц В. Н. К постановке изучения старинного театра. — В кн.: Старинный театр в России. Пг., 1923.
 163. Петров Н. Н. Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. 1. Спб., 1864.
 164. Письма из России в Ирландию. — Русский архив, 1873 окт.
 165. Письма Пикара к князю А. Б. Куракину. — Русская старина, 1870, янв.—июнь, т. 1. Спб., 1875.
 166. Письма И. П. Шувалова к П. И. Голицыной. — Московитянин, 1845, ч. 5.
 167. Письмо И. П. Елагина к Д. С. Бортиянскому. — РМГ, 1900, № 40.
 168. Письмо из Саратова. — Северная пчела, 1841, № 106.
 169. Плавильщиков П. Соч., т. 4. Спб., 1816.
Начто о врожденном свойстве душ Российских (с. 1—24); Театр (с. 24—85); Ответ сочинителя на возражение неизвестного (с. 100—113).
 170. Плетнев А. В. У истоков харьковского театра. Харьков, 1960.
 171. Порошин С. А. Дневник. — Русская старина, 1881, ноябрь, приложение.
 172. Поспелов Г. Н. У истоков сентиментализма. — Вестник Московского университета, 1948, № 1.
 173. Праздник в имени Всеволожского Рябово. Спб., 1822.
 174. Праздник Цереры. — Киевская старина, 1897, дек.
 175. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924.
 176. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. Спб., 1910.
 177. Прокофьев В. А. Михаил Матинский и его опера «Санктпетербургский гостиниый двор». — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
 178. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях, [1:] Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
 179. Протопопов В. Музыка Петровского времени о победе под Полтавой. — В изд.: Музыка на Полтавскую победу. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
 180. Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург. — Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7, М., 1978.

181. Пыляев М. П. Замечательные чудачки и оригиналы. Спб., 1898.
182. Пыляев М. И. Полубарские затев.—Ист. вестник, 1886, т. 25, № 9.
183. Пыляев М. П. Старое житье. Спб., 1893.
184. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
185. Рабнович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948.
186. Равич Н. Две столицы. М., 1964.
187. Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867.
188. Рассказы о польской старине. Записки XVIII века Яна Дуклана Охотского... переписанные и изданные И. Крашевским, т. 2. Спб., 1874.
189. Рейзов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966.
190. Рибопьер. Записки.—Русский архив, 1877, т. 1.
191. Розанов А. С. «Празднество сеньора» — опера Д. С. Бортнянского.— В кн.: Музыкальное наследство, т. 3. М., 1970.
192. Розанов А. С. Франц Герман Лафермьер, либреттист Д. С. Бортнянского.— В кн.: Музыкальное наследство, т. 4. М., 1976.
193. Розанов И. Н. М. М. Херасков.— В кн.: Массонство в его прошлом и настоящем, т. 2. М., 1915.
194. Розенберг А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века. В кн.: Вопросы музыкального исполнительства и педагогики, вып. 24. М., 1976.
195. Роспись Епархиям Всероссийской империи...— В кн.: Ежемесячные сочинения к пользе и украшению служащих. Спб., 1757.
196. Роспись московских церквей. М., 1778.
197. Рубан В. Г. Описание имп. столичного города Москвы. Спб., 1782.
198. Руднева А. В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает.»— В кн.: Музыкальная фольклористика, вып. 1. М., 1973.
199. [Румянцев П. А.] Письмо к управляющему Г. Я. Макарову от 10 декабря 1783 года.— Календарная старина, 1901, окт., отд. II.
200. Русская вокальная лирика XVIII века. Составление, публикация, исследование и комментарий О. Е. Левашевой. М., 1972 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 1).
201. Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М., 1950.
202. Русская старинная фортепьянная музыка. Сост. А. Дроздова и Т. Трофимовой. М., 1948.
203. Русская фортепьянная музыка с конца XVIII до 60-х гг. XIX в. Хрестоматия, вып. 1. Сост., ред., вступ. очерк и коммент. В. А. Натансона и А. А. Николаева. М., 1954.
204. Руссо Ж. Ж. Исповедь.— Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1961.
205. Рыбкни Н. Генералиссимус Суворов. М., 1874.
206. Рыцарева М. Из творческого наследия Бортнянского.— В кн.: Страницы истории русской музыки. Л., 1973.
207. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. Л., 1979.
208. Рыцарева М. О жизни и творчестве Максима Березовского.— СМ., 1981, № 6.
209. Сакулн П. И. Крепостная интеллигенция. М., 1913.
210. Самой новейший отборнейший московской и санктпетербургской Песельник... Издательством В. Глазунова. М., 1799.
211. Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века.— В кн.: Из истории зарубежной музыки, вып. 4. М., 1980.
212. Сахновский В. Г. Крепостной усадебный театр. Л., 1924.
213. Светлов С. Русская опера в XVIII столетии.— В кн.: Ежегодник имп. театров. Сезон 1897/98 г., прилож., кн. 2. Спб., 1898.
214. Серов А. Н. Опера в России и русская опера.— Критич. статьи, т. 4. Спб., 1895.
215. Серов А. Н. Первый и второй концерты Дирекции имп. театров.— Критич. статьи, т. 3. Спб., 1895.
216. Сизова Г. В. Революционно-демократические и художественные тради-

- ции Вологодского театра. — Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Ученые записки, № 380. Л., 1969.
217. Скалкин С. В. Воспоминания. — Ист. вестник, 1891, май.
 218. Скребков С. С. Бортиянский — мастер русского хорового концерта. — В кн.: Ежегодник ин-та истории искусств. М., 1948.
 219. Смоленский С. В. Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века. — РМГ, 1916, № 28—33.
 220. Снежневский В. И. К истории побегов крепостных в последней четверти XVIII и в XIX столетиях. — Нижегородский сборник. Нижний Новгород, 1890, № 10.
 221. Собрание разных песен, ч. 3. [Сост. М. Д. Чулков]. Спб., 1773.
 222. Соловьев С. Березовский. — Энциклопедический словарь, т. 3а. Спб.: Ф. Брокгауз и И. Ефрон, 1891.
 223. Средкин А. В. Полоцкий завод. — Старые годы, 1910, июль — сент.
 224. Старинный спектакль в России. Л., 1928.
 225. Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1925.
 226. Сухомлинов М. И. История Российской Академии. Спб., 1874, т. 7.
 227. Тульский театр имени А. М. Горького. 175 лет. Тула, 1952.
 228. Угрюмова Т. С. У истоков русской лирической оперы. — В кн.: Традиция русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1973.
 229. Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972.
 230. Финагин А. В. Евст. Фомин. Жизнь и творчество. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
 231. Финдейзен Н. Две рукописи Бортиянского. — РМГ, 1900, № 40.
 232. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 2. М. — Л., 1929.
 233. Финдейзен Н. Предполагаемый масонский гимн Бортиянского. — РМГ, 1917, № 29/30.
 234. Финдейзен Н. Ранние сочинения Бортиянского. — Музыкальная старина, 1911, № 5/6.
 235. Фомин Д. И. Соч., письма и избр. переводы. Спб., 1866.
 236. Фомин Е. И. Ямщики на подставе. Опера. Партитура. Публ. и переложение для ф-п. И. М. Ветлицыной. Исследования Ю. В. Келдыша и И. М. Ветлицыной. М., 1977 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 6).
 237. Хвостова В. Воспоминания. Восток Европы, 1869, кн. 8.
 238. Храповицкий А. В. Дневник, 1782—1793. Спб., 1874.
 239. Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России. Сост. Л. А. Баренбойм и В. И. Музалевский. М.—Л., 1949.
 240. Хиврич Л. Фугатные формы в хоровых концертах Д. Бортиянского. — Украинское музыковедство, 6. Київ, 1971.
 241. Цуккерман В. «Камарницкая» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
 242. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. XI. М., 1966.
 243. Чайнова О. Театр Мадокса в Москве. М., 1927.
 244. Черняев Н. И. Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Харьков, 1900.
 245. Чествование памяти Бортиянского Придворною Певческою капеллою. — РМГ, 1901, № 40.
 246. Чешихин В. История русской оперы. 2-е изд. М., 1905.
 247. Шагинян М. Воскрешение из мертвых. — Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1975.
 248. Шамурин З. Крепостные театры. М., 1923.
 249. Шаховской А. А. Летопись русского театра. — Репертуар русского театра. Спб., 1840, т. 2, кн. 11.
 250. Штаффорд В. К. — История музыки с примечаниями, поправками и прибавлениями Г. Фетиса. Пер. с франц. Е. Воронова. Спб., 1838.
 251. Штелин Я. Известия о музыке в России. — В кн.: Музыкальное наследство, вып. 1. М., 1935.

252. Штедлин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Ред. Б. Асафьева, пер. Б. Загурского. Л., 1935.
253. Шубинский С. Н. Очерки из жизни и быта прошлого времени. Спб., 1888.
254. Щеглова С. Воронцовский крепостной театр. — Язык и литература, т. 1, вып. 1—2. Л., 1926.
255. Щепкин М. С. Записки крепостного актера. М., 1928.
256. Энгельгардт Д. Н. Записки. М., 1868.
257. Эртаулов Г. Театр Каменского в Орле. — Дело, 1873, № 6.
258. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. — В кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Л., 1956.
259. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
260. Abert G. Niccolo Jomelli als Operkomponist. Halle, 1908.
261. Abert H. J. G. Noverre und seine Einfluss auf die dramatische Ballett-komposition. — Jahrbuch der Musikbibliothek. Peters auf 1908. Leipzig, 1909.
262. Brown J. Letters upon the poetry and music of the Italian opera. Edinburgh, 1789.
263. Brückner F. Georg Benda und das deutsche singspiel. — In: Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft. Jahrg. 5, H. 4.
264. Kretzschmar H. Führer durch den Konzertsaal, Abt. II, Bd. 1. Kirchliche Musik. Leipzig, 1888.
265. Mooser R.—A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIme siècle, v. 2. Genève, 1951.

CHRONOLOGISCHE TABELLE *

* Zusammengestellt von A. M. Sokolowa.

Diese Tabelle enthält dokumentarische Informationen über die Geschichte des Musiklebens in Russland im 18. Jahrhundert. Als Material dienten Primärquellen (russische Presse des 18. Jahrhunderts) und verschiedene Publikationen des 18. bis 19. Jahrhunderts: „Dramen Wörterbuch“, „Archiv der Direktion der kaiserlichen Theater“, „Kammer-Kurier-Journale“, Memoirenliteratur. Die Studien zur Geschichte der russischen Musik des 18. Jahrhunderts der sowjetischen Musikwissenschaftler N. F. Findeisen, T. N. Liwanowa, J. W. Keldysch, O. E. Lewaschewa, L. S. Ginsburg, W. A. Natanson, I. M. Jampolski und anderer sind weit verbreitet.

Wertvolles Material wurde aus den Werken des Schweizer Musikwissenschaftlers R. A. Mooser entlehnt („Annales de la musique et des musiciens en Russie an XVIIIme siècle“, v. 1 - 3. Genève, 1948-1951 und „Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratories, joués en Russie durant le XVIIIme siècle“. Genève, 1955).

Die Zeittafel umfasst drei Abschnitte. Die erste — „Ereignisse des musikalischen und öffentlichen Lebens“ - enthält grundlegende Informationen über die Aktivitäten von Theatern und Bildungseinrichtungen, Regierungsdekrete und andere Dokumente zu verschiedenen Aspekten des russischen Musiklebens jener Zeit; Informationen über das Leben und die Arbeit russischer Komponisten sowie über die Aktivitäten zahlreicher ausländischer Musiker, die eine bedeutende Spur in der Geschichte der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts hinterlassen haben.

Die nächsten beiden Abschnitte sind eine Chronik des Theater- und Konzertlebens im Russland des 18. Jahrhunderts. Hier wird das Opern- und Ballettrepertoire der St. Petersburger und Moskauer Theater, sowohl der Hoftheater als auch der öffentlichen und teilweise der Leibeigenen-Theater, so vollständig wie möglich erfasst. Einige Ballette sind in der Zeittafel nicht enthalten, da keine Angaben zu ihren Komponisten und Produzenten vorliegen.

Vermerkt sind die Uraufführungen von Opern und Balletten sowie ihre späteren Aufführungen auf einer anderen Bühne oder durch andere Unternehmen. Die Titel von Opern, die von ausländischen Ensembles aufgeführt werden (mit Ausnahme von Titeln, die aus Eigennamen bestehen), sind in der Originalsprache angegeben; in Klammern steht eine eigens angefertigte, bei populären Werken - die heute allgemein akzeptierte russische Übersetzung. Die Titel aller Ballette sowie der ausländischen Opern, die in russischer Übersetzung aufgeführt werden, sind in russischer Sprache angegeben, in der Rechtschreibung der Theaterankündigungen des 18. Jahrhunderts.

In der Rubrik „Konzertleben“ sind die vollständigsten Informationen über öffentliche Konzerte in den russischen Hauptstädten zusammengestellt worden. Alle Daten sind im alten Stil angegeben.

Das Material in den letzten beiden Abschnitten ist nach folgendem Prinzip geordnet: die erste Spalte enthält das Datum, die zweite Spalte die Stadt, den Namen des Theaters (der Gesellschaft) oder des Konzertsaals und die dritte Spalte die Ereignisse des Musiklebens.

In der Tabelle werden die folgenden Abkürzungen verwendet:

M. - Moskau
 Pb. - St. Petersburg
 imp. - kaiserlich
 in-t - Institut
 isp. - Darsteller, aufgeführt
 ком. - komisch
 mus. - Musik
 nasw. - Titel
 orig. - Original
 per. - Übersetzung
 post. - Inszenierung
 t-r - Theater
 tr. - Truppe
 um. - verstorben

I. События музыкально-общественной жизни

I. Ereignisse des musikalischen und gesellschaftlichen Lebens

<p>1705</p> <p>1709 Июнь 27, 30 27., 30. Juni</p>	<p>Указ Петра I о передаче «29 нотной науки учеников» из Казанского дворца в Адмиралтейский приказ «для учения на гобоях».</p> <p>В битвах под Полтавой и Переволочной взято в плен 279 музыкантов шведской армии (трубачей, гобоистов, «флейтчиков, литаврщиков» и барабанщиков).</p> <p>Создание «стихов победительных» и «Службы благодарственной» к</p>	<p>Dekret Peters des Großen über die Versetzung von „29 Studenten der Musikwissenschaft“ aus dem Kasaner Palast in den Admiraltätsorden „zum Oboenunterricht“.</p> <p>In den Schlachten von Poltawa und Perewolotschna wurden 279 Musiker der schwedischen Armee (Trompeter, Oboisten, „Flötenspieler, Paukisten“ und Trommler) gefangen genommen.</p> <p>Erstellung der „Siegesgedichte“ und des „Dankesdienstes“ für den triumphalen Einzug Peters des Großen in Moskau</p>
---	---	---

	триумфальному въезду Петра I в Москву 21 декабря. Создание В. Титовым концерта «Рцы нам ныне» на Полтавскую победу.	am 21. Dezember. W. Titow schuf das Konzert „Sage uns nun“ für den Sieg von Poltawa.
1711	Указ Петра I о формировании военных оркестров.	Dekret von Peter dem Großen über die Bildung von Militärkapellen.
1717	Приказ об обучении на музыкальных инструментах более 50 учеников Гарнизонной школы в Петербурге.	Auftrag zur Unterrichtung von mehr als 50 Schülern der Garnisonsschule in St. Petersburg in Musikinstrumenten.
1720	Приезд в Россию капеллы герцога Голштинского в составе 12 нем. музыкантов.	Ankunft der aus 12 deutschen Musikern bestehenden Kapelle des Herzogs von Holstein in Russland.
1721	Участие оркестра герцога Голштинского в торжествах по случаю заключения мира со шведами (Ништадтский мир). Приезд в Россию нем. музыкантов братьев И. и А. Гюбнеров.	Teilnahme des Orchesters des Herzogs von Holstein an den Feierlichkeiten anlässlich des Friedensschlusses mit den Schweden (Frieden von Nystadt). Ankunft in Russland deutsche Musiker Brüder I. und A. Gübner.
1721	Скрипач А. Гюбнер и виолончелист Я. Ридель поступили в капеллу герцога Голштинского (находились на службе до 1741 г.).	Der Geiger A. Gübner und der Cellist J. Riedel treten in die Kapelle des Herzogs von Holstein ein (sie sind bis 1741 im Dienst).
1722	И. Гюбнер назначен капельмейстером капеллы герцога Голштинского.	I. Gübner wurde zum Kapellmeister der Kapelle des Herzogs von Holstein ernannt.
нач. 1720-х Anfang 1720er	Открытие Ф. Прокоповичем духовной школы (семинарии) в Петербурге — главного очага распространения «школьной драмы».	Gründung der Geistlichen Schule (Seminar) in St. Petersburg durch F. Prokopowitsch war ein wichtiger Schritt in der Entwicklung der „Schuldramatik“ in Russland.
1727	И. Гюбнер назначен придворным концертмейстером и дирижером.	I. Hübner wurde zum Hofkonzertmeister und Dirigenten ernannt.
1730	Организация И. Гюбнером придворного оркестра в Петербурге. Выход в свет первого издания музыкального сочинения: канта на слова В. Тредиаковского «Да здравствует днесь императрица Анна».	I. Gübner organisiert eine Hofkapelle in St. Petersburg. Veröffentlichung der ersten Ausgabe einer musikalischen Komposition: einer Kantate nach Texten von W. Trediakowski „Lang lebe heute die Kaiserin Anna“.
1731 Февр. Febr.	Приезд в Москву труппы итал. актеров, певцов и музыкантов	Ankunft einer Truppe italienischer Schauspieler, Sänger und Musiker unter

1731	<p>под руководством Т. и Дж. Ристори. Итал. скрипач и композитор Дж. Верокаи принят на придворную службу (до 1738 г.).</p>	<p>der Leitung von T. und G. Ristori in Moskau. Der italienische Violinist und Komponist G. Verocai wird in den Hofdienst aufgenommen (bis 1738).</p>
1731	Итал. виолончелист Г. Янески принят в придворный оркестр (служил до 1758 г.).	Der italienische Cellist G. Janeschi wurde in die Hofkapelle aufgenommen (er diente bis 1758).
1733	<p>Приезд в Петербург итал. скрипача и композитора Л. Мадониса (находился на придворной службе до 1767 г.). Приезд в Петербург итал. скрипача П. Мира, известного под именем Педрилло (служил при дворе до дек. 1740 г.).</p>	<p>Ankunft des italienischen Geigers und Komponisten L. Madonis in St. Petersburg (im Dienst des Hofes bis 1767). Ankunft des italienischen Geigers P. Mira, genannt Pedrillo, in St. Petersburg (im Dienst am Hof bis Dezember 1740).</p>
1733-1735	Деятельность в России итал. труппы (исп. комедии масок и интермедии).	Aktivitäten der italienischen Truppe in Russland (spanische Maskenkomödien und Intermezzi)
1734	Начало строительства «оперного дома» при Зимнем дворце в Петербурге по проекту В. Растрелли.	Baubeginn des von W. Rastrelli entworfenen „Opernhauses“ im Winterpalast in St. Petersburg.
1735	<p>Приезд в Петербург итал. скрипача Д. Далольо и его брата, виолончелиста Дж. Далольо (находились на службе при дворе до 1764 г.). Приезд в Россию Я. Штелина (ум. в Петербурге в 1785 г.).</p>	<p>Ankunft des italienischen Geigers D. Dall'Oglio und seines Bruders, des Cellisten G. Dall'Oglio, in St. Petersburg (sie standen bis 1764 in den Diensten des Hofes). Ankunft von J. von Staehlin in Russland (gest. 1785 in St. Petersburg).</p>
1735-1738	<p>Деятельность в России итал. оперной труппы во главе с композитором Ф. Арайей. Итал. балетмейстер А. Ринальди, известный под именем Фузано, находился на придворной службе. Сочинение Дж. Верокаи двенадцати сонат для скрипки и баса.</p>	<p>Aktivitäten der italienischen Operntruppe in Russland unter der Leitung des Komponisten F. Araja. Der italienische Ballettmeister A. Rinaldi, genannt Fusano, steht im Dienst des Hofes. Komposition von zwölf Sonaten für Violine und Bass durch G. Verocai.</p>
1737	Открытие органа в лютеранской церкви св. Петра в Петербурге.	Einweihung der Orgel in der lutherischen St. Peterskirche in St. Petersburg.
1738	Основание певческой школы в г. Глухове Черниговской губернии. Выход из печати первой статьи о музыке: Я. Штелин. «Историческое описание онаго музыкального	Gründung einer Gesangsschule in Gluchowo, Gouvernement Tschernigowskaja. Veröffentlichung des ersten Artikels über Musik: J. von Staehlin. „Historische Beschreibung der musikalischen Handlung, die Oper

	<p>действии, которое называется опера» («Примечание на Ведомости». Пб.). В Петербурге изданы «Двенадцать разных симфонии ради скрипки и басса» Л. Мадониса. Сочинение Д. Далольо двенадцати сонат для скрипки, виолончели и чембало. Основание фразиц. балетмейстером Ж. Б. Ланде в Петербурге первой в России балетной школы.</p>	<p>genannt wird“ („Anmerkung zu Wedomosti“. St. Petersburg.). L. Madonis' „Zwölf verschiedene Sinfonien für Violine und Bass“ wurde in St. Petersburg veröffentlicht. Komposition von D. Dall'Oglio von zwölf Sonaten für Violine, Cello und Cembalo. Gründung der ersten Ballettschule in Russland durch den französischen Ballettmeister J. B. Landé in St. Petersburg.</p>
1739	<p>Выход из печати первого трактата по музыке на рус. языке: Л. Эйлер. «Опыт новой теории музыки, обоснованной на непреложных законах гармонии». Рус. бандурист и лютнист Т. Белоградский принят на придворную службу.</p>	<p>Veröffentlichung der ersten Abhandlung über Musik in russischer Sprache: L. Euler. „Erfahrung einer neuen Musiktheorie, die auf den unveränderlichen Gesetzen der Harmonie beruht“. Der russische Bandura- und Lauten-Spieler T. Belogradski wurde in den Hofdienst aufgenommen.</p>
1740 Янв, 10 10. Jan.	<p>Указ об учреждении в придворном хоре инструментального класса под руководством И. Гюбнера.</p>	<p>Dekret über die Einrichtung einer Instrumentalklasse im Hofchor unter der Leitung von I. Gübner.</p>
1741	<p>В придворный оркестр приняты рус. музыканты: виолончелист И. Хоржевский и скрипач Г. М. Поморский (находились па службе до 1787 г.).</p>	<p>Russische Musiker wurden in die Hofkapelle aufgenommen: der Cellist I. Chorschewski und der Geiger G. M. Pomorski (sie waren bis 1787 im Dienst).</p>
1742	<p>В придворный оркестр поступил скрипач И. Б. Вильде, основатель торговли музыкальными инструментами в Петербурге.</p>	<p>Der Geiger I. B. Wilde, Begründer des Musikinstrumentenhandels in St. Petersburg, wird Mitglied der Hofkapelle.</p>
	<p>Открытие «оперного дома» в Москве (на берегу Яузы, против Головинского дворца), построенного по проекту В. Растрелли. Родился В. А. Пашкевич. Возвращение в Петербург Ф. Арайи (находился на придворной службе до 1759 г.).</p>	<p>Eröffnung des „Opernhauses“ in Moskau (am Ufer der Jausa, gegenüber dem Golowinski-Palast), gebaut nach einem Entwurf von W. Rastrelli. W. A. Paschkewitsch wird geboren. Rückkehr von F. Araja nach St. Petersburg (er war bis 1759 im Dienst des Hofes).</p>

<p>1743 Март März</p> <p>1745 Окт. 16 16. Okt.</p>	<p>Приезд в Россию итал. театрального художника Дж. Валериани (ум. в Петербурге в 1762 г.). Итал. поэт и либреттист Дж. Бонекки принят на службу в качестве придворного поэта (служил в Петербурге до 1752 г.). Приезд в Петербург итал. скрипача Дж. Пассерини (служил при дворе до 1751 г.) Балетмейстер Д. Ринальди (Фузано) вновь поступил на придворную службу (до 1759 г.). Приезд в Петербург франц. труппы во главе с Сериньи. На придворную службу принят в качестве камер-музыканта итал. скрипач Т. Порты (находился на службе до 1783 г.). В придворный хор принят певец М. Ф. Полторацкий. Родился М. С. Березовский.</p>	<p>Ankunft des italienischen Theaterkünstlers G. Valeriani in Russland (gest. 1762 in St. Petersburg). Der italienische Dichter und Librettist G. Bonecchi wurde als Hofdichter angestellt (er war bis 1752 in St. Petersburg tätig). Ankunft des italienischen Geigers G. Passerini in St. Petersburg (diente bis 1751 am Hof). Der Ballettmeister D. Rinaldi (Fusano) tritt wieder in den Dienst des Hofes (bis 1759). Ankunft einer französischen Truppe unter der Leitung von Serigny in St. Petersburg. Der italienische Geiger T. Porta wurde als Kammermusiker für den Hofdienst eingestellt. (er war bis 1783 im Dienst). Der Sänger M. F. Poltorazki wurde in den Hofchor aufgenommen. M. S. Beresowski wird geboren.</p>
<p>1747 1748</p> <p>1749 Окт. 1750 Февр. Febr.</p> <p>1751</p>	<p>Родился И. Е. Хандошкин. Приезд в Петербург чеш. валторниста Я. Мареша. М. Полторацкий принят в качестве солиста в итальянскую оперную труппу. Пожар в петербургской «оперной доме». Указ о постройке «оперного дома» близ Еловой рощи по проекту Дж. Валериани и Деревянного театра на Царицыном лугу. На придворную службу поступил итал. певец К. Компасси (на ходился в России до 1762 г.). Родился Д. С. Бортнянский. Я. Мареш начал работать над усовершенствованием рогового оркестра С. К. Нарышкина.</p>	<p>I. E. Chandoschkin wird geboren. In St. Petersburg angekommen, tschechischer Hornist J. Maresch. M. Poltorazki wurde als Solist in einem italienischen Opernhaus aufgenommen. Brand in einem St. Petersburger „Opernhaus“. Dekret über den Bau eines von G. Valeriani entworfenen „Opernhauses“ in der Nähe des Jelowaja-Gartens und des Holztheaters auf der Zarizyny-Wiese. Der italienische Sänger C. Compassi (der bis 1762 in Russland blieb) trat in den Hofdienst ein. D. S. Bortnjanski wird geboren. J. Maresch begann, an der Verbesserung des Hornorchesters von S. K. Naryschkin zu arbeiten.</p>

1753	М. Полторацкий назначен регентом придворного хора.	M. Poltorazki wurde zum Regenten des Hofchors ernannt.
1754	Приезд в Россию итал. певца Дж. Карестини (находился на придворной службе до 1756 г.).	Ankunft des italienischen Sängers G. Carestini in Russland (er stand bis 1756 im Dienst des Hofes).
1755	Создание придворного рогового оркестра; руководителем назначен Я. Мареш (ум. в Петербурге в 1794 г.). Приезд в Россию нем. композитора и клавесниста Г. ф. Раупаха.	Gründung eines Hofhornorchesters; J. Maresch (gest. St. Petersburg 1794) wird zum Leiter ernannt. Ankunft des deutschen Komponisten und Cembalisten G. F. Raupach in Russland.
1756 Апр. 7 7. Apr.	В итал. оперную труппу принята певица Ш. Шлаковская.	Die Sängerin Sch. Schlakowskaja wurde in das italienische Opernhaus aufgenommen.
Авг. 30	Указ об учреждении в Петербурге государственного общедоступного Российского театра (в Головкинском доме на Васильевском острове). Директором театра назначен А. П. Сумароков. Начало деятельности театра Московского университета. В. А. Пашкевич принят на придворную службу. В труппу Российского театра принят певец В. Г. Сечкарев.	Dekret über die Errichtung eines staatlichen öffentlichen russischen Theaters in St. Petersburg (im Golowkinski-Haus auf der Wassiljewski-Insel). A. P. Sumarokow wird zum Direktor des Theaters ernannt. Beginn des Moskauer Universitätstheaters. W. A. Paschkewitsch wurde in den Hofdienst aufgenommen. Der Sänger W. G. Setschkarew wird in das russische Theaterensemble aufgenommen.

1757	Родился О. А. Козловский (г. Варшава).	O. A. Koslowski (Warschau) wird geboren.
Май 22 22. Mai	В придворный оркестр поступил скрипач А М. Сыромятников.	Der Geiger A. M. Syromjatnikow wurde Mitglied der Hofkapelle.
Дек. Dez.	Приезд в Петербург итал. оперной труппы во главе с антрепренером Дж. Б. Локателли (функционировала до 1762 г.) и композитором Ф. Цопписом (служил до мая 1781 г.).	Ankunft der italienischen Operntruppe in St. Petersburg unter der Leitung des Unternehmers G. B. Locatelli (tätig bis 1762) und des Komponisten F. Zoppis (tätig bis Mai 1781).

1758 Апр. 17 17. Apr.	Указ о разрешении антрепренеру Локателли постройки «оперного дома» в Москве.	Dekret zur Ermächtigung des Unternehmers Locatelli zum Bau eines „Opernhauses“ in Moskau.
-----------------------------	--	---

	Приезд в Россию итал. композитора В. Манфредини и его брата, певца Дж. Манфредини.	Ankunft des italienischen Komponisten V. Manfredini und seines Bruders, des Sängers G. Manfredini, in Russland.
1759 Янв. 6 6. Jan.	Указ о передаче Российского театра в ведомство Придворной конторы и о присвоении его артистам звания придворных артистов.	Dekret über die Übertragung des Russischen Theaters an das Amt des Hofbüros und die Verleihung des Titels Hofkünstler an seine Künstler.
Янв. 29 29. Jan.	Открытие в Москве театра Локателли («за Красными воротами»); в состав труппы вошли студенты университета. Выход из печати сборника песен Г. Н. Теплова «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса» (Пб.). Приезд в Петербург М. С. Березовского и его выступления в спектаклях итал. оперной труппы в качестве солиста. В Петербург приехал Д. С. Бортнянский. Начало его обучения в придворном хоре. Композитор Г. Раупах назначен придворным капельмейстером (служил в этой должности до апр. 1762 г.). Австр. скрипач и композитор И. Старцер принят концертмейстером в придворную балетную труппу (находился на службе до 1768 г.). Австр. хореограф Ф. Гильфердинг занял место придворного балет-мейстера (служил до 1764 г.)	Eröffnung des Locatelli-Theaters in Moskau („hinter dem Roten Tor“); das Ensemble bestand aus Universitätsstudenten. Veröffentlichung der Sammlung von Liedern von G. N. Teplow „Zwischen Arbeit und Müßiggang oder Sammlung verschiedener Lieder mit angefügten Noten für drei Stimmen“ (St. Petersburg). M. S. Beresowskis Ankunft in St. Petersburg und seine Auftritte als Solist in Aufführungen des italienischen Opernhauses. D. S. Bortnjanski kommt in St. Petersburg an. Der Beginn seiner Ausbildung im Hofchor. Der Komponist G. Raupach wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er bekleidete dieses Amt bis April 1762). Der österreichische Geiger und Komponist I. Starzer wurde zum Konzertmeister des Hofballetts ernannt (er war bis 1768 im Amt). Der österreichische Choreograph F. Hilvererding wurde zum Hofballettmeister ernannt (bis 1764).
1760 Февр. 5 5. Febr.	Родился Ф. М. Дубянский. Нем. скрипач и композитор Д. Шпрингер принят в придворный оркестр в качестве концертмейстера (находился на службе до 1772 г.). И. Е. Хандошкин зачислен в оркестр при дворе Петра III как ученик.	F. M. Dubjanski wird geboren. Der deutsche Geiger und Komponist D. Springer wird als Konzertmeister in die Hofkapelle aufgenommen (er bleibt bis 1772 im Dienst). I. E. Changoschkin wird als Schüler in das Orchester am Hof von Peter III. aufgenommen.

	В балетную труппу имп. театров принята танцовщица В. Михайлова (находилась на службе до 1785 г.).	Die Tänzerin W. Michailowa wurde in die Ballettruppe der kaiserlichen Theater aufgenommen (sie war bis 1785 im Dienst).
1761 Янв. 16 16. Jan.	Указ о переводе части труппы театра Московского университета в петербургский Российский театр.	Dekret über die Verlegung eines Teils des Ensembles des Moskauer Universitätstheaters an das Russische Theater St. Petersburg.
Июль 13 13. Juni	Указ о смещении А. П. Сумарокова с должности директора Российского театра.	Dekret über die Entlassung von A. P. Sumarokow aus dem Amt des Direktors des Russischen Theaters.
Авг. 5 5. Aug.	Родился Е. И. Фомин. Рус. музыкант В. Ф. Трутовский принят на придворную службу в качестве лакея.	J. I. Fomin wird geboren. Der russische Musiker W. F. Trutowski wurde als Lakai in den Hofdienst aufgenommen.
1762 Сент. 9 9. Sept. 1763 Сент. 1 1. Sept.	В. Манфредини назначен придворным капельмейстером (служил в этой должности до 1769 г.). В рус. труппу имп. театров принята актриса и певица А. М. Михайлова (служила до 1799 г.). Указ Екатерины II о приглашении в Россию франц. оперной труппы. В. А. Пашкевич определен на службу во второй («бальный») придворный оркестр в качестве скрипача.	W. Manfredini wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er bekleidete dieses Amt bis 1769). Die Schauspielerin und Sängerin A. M. Michailowa wurde in die russische Truppe des kaiserlichen Theaters aufgenommen (sie diente bis 1799). Dekret von Katharina II. über die Einladung einer französischen Operntruppe nach Russland. W. A. Paschkewitsch wurde als Geiger in das zweite („Ball“-)Hoforchester berufen.
Сент. 1 1. Sept.	В придворный оркестр принят на службу скрипач и композитор Н. Г. Поморский. Придворный хор переименован в Придворную певческую капеллу. В состав итал. оперной труппы вошли рус. певцы Е. Белоградская (служила до 1764 г.) и Г. Марцинкевич.	Der Geiger und Komponist N. G. Pomorski wurde in die Hofkapelle berufen. Der Hofchor wurde in „Hofsängerkapelle“ umbenannt. Zur italienischen Operntruppe gehörten die russischen Sänger J. Belogradskaja (bis 1764) und G. Marzinkewitsch.
1764 Февр. Febr. Лето Sommer	Д. С. Бортнянский выступил в роли Адмета в опере Г. Раупаха «Альцеста». В Петербург прибыла франц. оперная труппа во главе с актером и музыкантом П. Рено.	D. S. Bortnjanski trat als Admet in G. Raupachs Oper „Alceste“ auf. Eine französische Operntruppe unter der Leitung des Schauspielers und Musikers P. Renaud trifft in St. Petersburg ein.

<p>Окт.</p> <p>1766</p> <p>Апр. April</p> <p>Сент. 22 22. Sept.</p> <p>Дек. 12 12. Dez.</p>	<p>Танцовщик Т. Бубликов направлен в Вену для совершенствования в танцевальном искусстве (находился там до 1766 г.). Начало деятельности театральной труппы в Омске. Организация музыкальных классов при Академии художеств в Петербурге. В музыкальные классы при Академии художеств поступил П. А. Скоков. И. Е. Хандошкин начал преподавать игру на скрипке в музыкальных классах Академии художеств. Приезд в Россию итал. певицы Т. Колонна.</p> <p>Указ о публичных спектаклях в придворном театре в Петербурге в течение летнего сезона.</p> <p>В Петербург прибыл итал. композитор Б. Галуппи, занявший должность придворного капельмейстера (служил до сент. 1768 г.).</p> <p>Указ о назначении В. И. Бибикова директором Российского театра.</p>	<p>Der Tänzer T. Bublikow wurde nach Wien geschickt, um seine Tanzkünste zu verbessern (er blieb dort bis 1766).</p> <p>Die Gründung der Theatergruppe in Omsk. Organisation von Musikkursen an der Akademie der Künste in St. Petersburg.</p> <p>P. A. Skokow trat in die Musikklasse der Akademie der Künste ein.</p> <p>I. J. Chandoschkin begann, das Geigenspiel in den Musikklassen der Akademie der Künste zu unterrichten.</p> <p>Ankunft der italienischen Sängerin T. Colonna in Russland.</p> <p>Dekret über öffentliche Aufführungen im Hoftheater in St. Petersburg während der Sommersaison.</p> <p>Der italienische Komponist B. Galuppi traf in St. Petersburg ein und übernahm den Posten des Hofkapellmeisters (er diente bis September 1768).</p> <p>Dekret über die Ernennung von W. I. Bibikow zum Direktor des Russischen Theaters.</p>
<p>1766</p> <p>Окт. 13 13. Okt.</p>	<p>Открытие театра в Новгороде. Отъезд М. С. Березовского в Италию для совершенствования в музыкальном искусстве. Утвержден «Стат всем принадлежащим к театру людям».</p>	<p>Eröffnung des Theaters in Nowgorod.</p> <p>M.S. Beresowskis Abreise nach Italien, um sich in der Kunst der Musik zu verbessern.</p> <p>Genehmigung des „Statuts für alle Mitglieder des Theaters“.</p>
<p>Дек. 20 20. Dez.</p>	<p>Основание дирекции имп. театров и назначение И. П. Елагина директором придворных театров и музыки. Родился С. А. Дегтярев. В. Ф. Трутовский произведен в камер-музыканты на должность придворного лютниста.</p>	<p>Die Gründung der Direktion der kaiserlichen Theater und die Ernennung von I. P. Elagin zum Direktor der Hoftheater und der Musik.</p> <p>S. A. Degtjarew wird geboren. W. F. Trutowski wurde als Hoflautenspieler zum Kammermusiker befördert.</p>

	Приезд в Россию итал. балетмейстера Г. Анджелини (находился на придворной службе до 1772 г.).	Ankunft des italienischen Ballettmeisters G. Angiolini in Russland (er stand bis 1772 im Dienst des Hofes).
1767 Янв. 9 9. Jan.	Распоряжение дирекции имп. театров о назначении пожизненной пенсии в размере 1500 р. в год придворному лютнисту Т. Белоградскому.	Anordnung der Direktion der kaiserlichen Theater über die Bewilligung einer lebenslangen Rente von 1500 Rubel pro Jahr für den Hoflautenspieler T. Belogradski.
Янв. 12 12. Jan.	Распоряжение дирекции о назначении «особого жалованья» придворному концертмейстеру Л. Мадонису и камер-музыканту В. Ф. Трутовскому. Е. И. Фомин зачислен в музыкальные классы при Академии художеств. Певец Е. Г. Сечкарев начал преподавать в Академии художеств (работал до 1770 г.)	Anordnung der Direktion über die Ernennung eines „Sondergehalts“ für den Hofkonzertmeister L. Madonis und den Kammermusiker W. F. Trutowski. J. I. Fomin schrieb sich für den Musikunterricht an der Akademie der Künste ein. Der Sänger J. G. Setschkarew beginnt seine Lehrtätigkeit an der Akademie der Künste (er arbeitet bis 1770).
ок. 1768 etwa 1768	Приезд в Россию нем. композитора и дирижера С. Жоржа (Георге).	Ankunft des deutschen Komponisten und Dirigenten S. Georges (George) in Russland.
1768	Г. Ф. Раупах возвратился в Петербург и назначен капельмейстером и композитором балетной музыки (служил до 1778 г.). В Петербург прибыл итал. композитор Т. Траэтта, приглашенный на должность придворного капельмейстера (служил до 1775 г.). Итал. балетмейстер Ф. Морелли поступил на придворную службу. Отъезд в Италию Д. С. Бортнянского для совершенствования в музыкальном искусстве.	G. F. Raupach kehrte nach St. Petersburg zurück und wurde zum Kapellmeister und Komponisten von Ballettmusik ernannt (er diente bis 1778). Der italienische Komponist T. Traetta traf in St. Petersburg ein und wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er diente bis 1775). Der italienische Ballettmeister F. Morelli trat in den Dienst des Hofes. Abreise nach Italien von D. S. Bertnjanski, um sich in der Kunst der Musik zu verbessern.
1769 Июль 12 12. Juli	Родился композитор А. Н. Титов.	Der Komponist A. N. Titow wird geboren.
1770	Родился композитор Д. Н. Кашин. Родился композитор С. Н. Титов.	Der Komponist D. N. Kaschin wird geboren. Der Komponist S. N. Titow wird geboren.

1771 Май 1 1. Mai	Певец и актер В. М. Черников принят в рус. труппу имп. театров.	Der Sänger und Schauspieler W. M. Tschernikow wurde in die russische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen.
Май 15 15. Mai	М. С. Березовский получил звание академика Болонской филармонической академии.	M. S. Beresowski wurde der Titel eines Akademikers der Philharmonischen Akademie von Bologna verliehen.
Дек. 14 14. Dez.	Нем. скрипач Ф. Тиц принят на службу в первый придворный оркестр.	Der deutsche Geiger F. Tietz wird in die erste Hofkapelle berufen.
Дек. Dez.	Приезд в Петербург англ. оперной труппы во главе с импресарио Фишером.	Ankunft der englischen Operntroupe unter der Leitung von Impresario Fisher in St. Petersburg.
1772 Май 1 1. Mai	В придворную рус. труппу принят певец И. П. Петров.	Der Sänger I. P. Petrow wurde in das Hofensemble der russischen Theatergruppe aufgenommen.
	Х. Вевер начал нотопечатание в Университетской типографик в Москве.	Ch. Wever begann mit dem Notendruck in der Universitätsdruckerei in Moskau.
	Учреждение первого в России Музыкального клуба (просуществовал до 1777 г.).	Gründung des ersten Musikvereins in Russland (bestand bis 1777).
1773 Янв. 9 9. Jan.	В Москве открыта первая музыкальная школа (основатели — И. и М. Керцелли).	Die erste Musikschule wird in Moskau eröffnet (I. und M. Kerzelli sind die Gründer).
Июнь 1 1. Juni	Скрипач Л. П. Ершов принят на службу во второй придворный оркестр.	Der Geiger L. P. Jerschow wurde für den Dienst in der zweiten Hofkapelle angenommen.
	Выход из печати «Клавикордной школы» Г. С. Лелейна (пер. с нем. студента Московского университета Ф. Гоблитца).	Die Veröffentlichung von G. S. Leleins „Klavichordschule“ (aus dem Deutschen übersetzt von F. Goblitz, einem Studenten der Moskauer Universität).
1773 Авг. 14 14. Aug.	В. А. Пашкевич получил место преподавателя пения в музыкальных классах Академии художеств (служил . до окт. 1774 г.).	W. A. Paschkewitsch erhält eine Stelle als Gesangslehrer in den Musikklassen der Akademie der Künste (er dient bis Oktober 1774).
	В Петербург прибыла новая франц. оперная труппа.	Eine neue französische Operntroupe kommt nach St. Petersburg. Der Komponist I. Kerzelli wird Kapellmeister des Orchesters am Snamenka Theater in Moskau.
	Композитор И. Керцелли занял место капельмейстера оркестра в театре на Знаменке в Москве.	

	<p>В певческую школу графа Шереметева принят С. Дегтярев.</p> <p>В Ливорно (Италия) в театре «Сан-Себастьяно» поставлена опера М. С. Березовского «Демофонт».</p>	<p>S. Degtjarew wurde in die Gesangsschule des Grafen Scheremetew aufgenommen.</p> <p>In Livorno (Italien) wurde im Theater „San Sebastiano“ die Oper „Demophon“ von M. S. Beresowski aufgeführt.</p>
<p>1774 Нояб.- дек. Nov.- Dez.</p>	<p>Вышел из печати первый в России нотный журнал «Музыкальные увеселения» (Москва).</p> <p>В Петербург из Италии возвратился М. С. Березовский.</p> <p>На обучение в школу графа Шереметева принята П. Ковалева (Жемчугова).</p> <p>В Петербург прибыл итал. скрипач А. Лолли (находился на придворной службе до 1777 г.).</p> <p>Место учителя игры на клавесине в Академии художеств занял М. Бунин, учитель Е. И. Фомина и П. А. Скокова (преподавал до 1777 г.).</p> <p>Ф. Морелли поступил учителем танцев в Московский университет (служил до 1779 г.).</p>	<p>Die erste russische Notenzeitschrift „Musikalische Unterhaltungen“ (Moskau) erscheint.</p> <p>M. S. Beresowski kehrte aus Italien nach St. Petersburg zurück.</p> <p>P. Kowalewa (Schemtschugowa) wurde in die Schule des Grafen Scheremetew aufgenommen.</p> <p>Der italienische Geiger A. Lolli kam nach St. Petersburg (er war bis 1777 im Dienst des Hofes).</p> <p>Die Stelle des Cembalolehrers an der Akademie der Künste übernahm M. Bunin, Lehrer von J. I. Fomin und P. A. Skokow (er lehrte bis 1777).</p> <p>F. Morelli trat als Tanzlehrer in die Moskauer Universität ein (bis 1779).</p>
<p>1775 Янв. 1. 1. Jan.</p>	<p>В первый оркестр принят нем. скрипач и композитор О. Э. Тевес (ум. в Петербурге в 1800 г.).</p>	<p>Der deutsche Geiger und Komponist O. E. Tewes (gest. 1800 in St. Petersburg) wurde in das erste Orchester aufgenommen.</p>
<p>Авг.—дек. Aug.—Dez.</p>	<p>Гастроли в Москве франц. оперной труппы.</p>	<p>Tournee des Französischen Opernhauses in Moskau.</p>
<p>Между 1775 и 1780 Zwischen 1775 und 1780</p>	<p>Приезд в Россию чеш. композитора и пианиста И. Прача (ум. в Петербурге в 1818 г.).</p>	<p>Ankunft des tschechischen Komponisten und Pianisten I. Pratsch in Russland (gest. 1818 in St. Petersburg).</p>
<p>1778 Июнь Juni</p> <p>Нояб. 26 26. Nov.</p>	<p>Приезд в Петербург итад. композитора Дж. Паизиелло, приглашенного на должность придворного капельмейстера.</p> <p>В Венеции, в театре «Сан-Бенедетто» исполнена опера Д. С. Бортнянского «Креонт».</p>	<p>Ankunft des italienischen Komponisten G. Paisiello in St. Petersburg, der auf den Posten des Hofkapellmeisters berufen wird.</p> <p>In Venedig, im Theater „San Benedetto“, wurde die Oper „Creonte“ von D. S. Bortnjanski aufgeführt.</p>

	<p>Открытие в Москве «вольного» театра М. Меддокса (на Знаменке). Вышел из печати сборник В. Ф. Трутовского «Собрание простых русских песен с нотами», ч. 1. Пб.</p> <p>В Петербург возвратился балетмейстер Г. Анджолини (служил до 1779 г.).</p>	<p>Eröffnung des Moskauer „freien“ Theaters M. Meddox (in der Snamenka).</p> <p>W. F. Trutowskis „Sammlung einfacher russischer Lieder mit Noten“, Teil 1, St. Petersburg, ist vergriffen.</p> <p>Der Ballettmeister G. Angiolini kehrte nach St. Petersburg zurück (er diente bis 1779).</p>
1777	<p>Родился С. И. Давыдов.</p> <p>Скончался М. С. Березовский.</p>	<p>S. I. Dawydow wird geboren.</p> <p>M. S. Beresowski ist gestorben.</p>
Янв. 1 1. Jan. Март 22 22. März	<p>В Петербург приехал итал. скрипач Ф. Сартори.</p>	<p>Nach St. Petersburg kam der italienische Geiger F. Sartori.</p>
Нач. апр. Anf. April	<p>Приезд в Россию итал. певца Дж. Компануччи (ум. в Петербурге в 1782 г.).</p>	<p>Ankunft des italienischen Sängers G. Companucci in Russland (gest. 1782 in St. Petersburg).</p>
Весна Frühling	<p>Назначение Г. Ф. Раупаха руководителем музыкальных классов Академии художеств. Открытие театра в Калуге и Туле.</p> <p>Приезд в Россию нем. клавесиниста, пианиста и композитора И. Г. В. Пальшай (ум. в Петербурге в 1815 г.).</p>	<p>Ernennung von G. F. Raupach zum Leiter der Musikklassen an der Akademie der Künste.</p> <p>Eröffnung des Theaters in Kaluga und Tula.</p> <p>Ankunft des deutschen Cembalisten, Pianisten und Komponisten I. G. W. Palschau (gest. 1815 in St. Petersburg) in Russland.</p>
Сент. 1 1. Sept.	<p>Первое собрание в Петербурге нового Музыкального («Нового музыкального общества»), просуществовавшего до 1792 г.</p> <p>В Модене (Италия) в придворном театре поставлена опера Д. С. Бортнянского «Квинт Фабий».</p>	<p>Die erste Versammlung des neuen Musikalischen («Neuen Musikalischen Vereins») in Sankt Petersburg, der bis 1792 existierte.</p> <p>In Modena (Italien) wurde im Hoftheater die Oper „Quintus Fabius“ von D. S. Bortnjanski aufgeführt.</p>
Дек. 9 9. Dez. Дек. 26 26. Dez.	<p>Выход из печати II части «Собрания простых русских песен с нотами» В. Ф. Трутовского.</p> <p>Открытие в Москве музыкальной школы для крепостных (основатели—К. и А. Россовские и И. Марцеус).</p> <p>В Петербург прибыл итал. певец, клавеснист и композитор А. Б. Сартори.</p> <p>Учреждение в Петербурге антрепренерами М. Маттео и</p>	<p>Veröffentlichung von Teil II der „Sammlung einfacher russischer Lieder mit Noten“ von W. F. Trutowski.</p> <p>Eröffnung einer Musikschule für Leibeigene in Moskau (gegründet von K. und A. Rossowski und I. Marzeus).</p> <p>Ankunft des italienischen Sängers, Cembalisten und Komponisten A. B. Sartori in St. Petersburg.</p> <p>Gründung einer privaten italienischen Oper in St. Petersburg durch die</p>
1778		

<p>ок. etwa 1779</p> <p>1779 Май 19 19. Mai</p>	<p>А. Ореччио частной Итальянской оперы. На должность учителя пения, а также «для сочинения музыки» в Смольный институт принят композитор Дж. Франчискони. Приезд в Петербург итал. певца Х. Арнабольди (Комаскино). В Россию прибыл фравц. скрипач, дирижер и композитор Л. А. Пезибль (ум. в Петербурге в 1781 г.). Постановка оперы Д. С. Бортнянского «Алкид» в театре «Сан-Самуэль» в Венеции. В московском театре Меддокса начал службу скрипач и композитор М. М. Соколовский.</p> <p>Итал. композитор и скрипач К. Каноббио прибыл в Петербург и поступил в первый придворный оркестр.</p>	<p>Unternehmer M. Matteo und A. Oreccio. Der Komponist G. Francesconi wurde als Lehrer für Gesang und «zum Komponieren von Musik» in das Smolny-Institut aufgenommen.</p> <p>Ankunft des italienischen Sängers Ch. Arnaboldi (Comaschino) in St. Petersburg. L. A. Paisible (gest. 1781 in St. Petersburg), ein deutscher Geiger, Dirigent und Komponist, trifft in Russland ein. Aufführung der Oper „Alcide“ von D. S. Bortnjanski im Theater „San Samuel“ in Venedig.</p> <p>Der Violinist und Komponist M. M. Sokolowski begann seinen Dienst am Meddoux-Theater in Moskau.</p> <p>Der italienische Komponist und Geiger C. Canobbio kam nach St. Petersburg und wurde Mitglied des ersten Hoforchesters.</p>
<p>Май 21 21. Mai</p>	<p>Указ об увольнении директора имп. театров и музыки И. П. Елагина и о назначении на его место В. И. Бибикова.</p>	<p>Dekret über die Entlassung des Direktors der Kaiserlichen Theater und Musik, I. P. Elagin, und die Ernennung von W. I. Bibikow als seinen Nachfolger.</p>
<p>Июнь 29 29. Juni</p>	<p>Дебют П. Жемчуговой в театре Шереметева в Кускове (в опере Гретри «Испытание дружбы»).</p> <p>Начало деятельности в Петербурге «вольного» театра К. Книппера в здании Деревянного театра на Царицыном лугу. Трушу возглавил И. А. Дмитревский, музыкальную часть— В. А. Пашкевич.</p> <p>В труппу театра Книппера приняты актеры и певцы А. М. Крутицкий, Анна Крутицкая, Я. Колмаков.</p> <p>Выход из печати III части «Собрания русских простых</p>	<p>Debüt von P. Schemtschugowa am Scheremetew-Theater in Kuskowo (in Gretrys Oper „Die Freundschaft auf der Probe“).</p> <p>Der Beginn des „freien“ Theaters von K. Knipper in St. Petersburg im Gebäude des Holztheaters auf der Zarizyny-Wiese. Die Truppe wurde von I. A. Dmitrewski geleitet, der musikalische Teil von W. A. Paschkewitsch.</p> <p>Die Schauspieler und Sänger A. M. Krutziki, Anna Krutzikaja und J. Kolmakow wurden in die Theatertruppe von Knipper aufgenommen. Veröffentlichung von Teil III der „Sammlung russischer einfacher Lieder mit Noten“ von W. F. Trutowski.</p>

	<p>песен с нотами» В. Ф. Трутовского.</p> <p>Д. С. Бортнянский возвратился из Италии в Петербург и получил место капельмейстера Придворной певческой капеллы.</p> <p>Для совершенствования музыкального образования в Италию направлен П. А. Скоков.</p> <p>А. Б. Сартори получил должность учителя музыки и капельмейстера в Академии художеств.</p>	<p>D. S. Bortnjanski kehrte aus Italien nach St. Petersburg zurück und wurde zum Kapellmeister der Hofkapelle ernannt.</p> <p>P. A. Skokow wurde nach Italien geschickt, um die musikalische Ausbildung zu verbessern.</p> <p>A. B. Sartori erhielt die Stelle eines Musiklehrers und Kapellmeisters an der Akademie der Künste.</p>
<p>конец Ende 1779?</p> <p>ок. etwa 1780</p> <p>1780 Февр. 26 26. Febr.</p>	<p>В Россию приехала итал. певица А. Давиа (де Бернуччи; находилась на службе в Петербурге до авг. 1787 г.).</p> <p>В Россию прибыл издатель и композитор-любитель Б. Т. Брейткопф (ум. в Петербурге в 1820 г.).</p> <p>Пожар в театре Меддокса в Москве, уничтоживший здание и театральное имущество.</p>	<p>Die italienische Sängerin A. Davia (de Bernucci; sie stand bis August 1787 im Dienst von St. Petersburg) kam nach Russland.</p> <p>Der Verleger und Amateurkomponist B. T. Breitkopf (gest. 1820 in St. Petersburg) kommt nach Russland.</p> <p>Ein Brand im Meddox-Theater in Moskau, bei dem das Gebäude und das Eigentum des Theaters zerstört wurden.</p>
<p>Март 16 16. März</p>	<p>В придворный оркестр принят скрипач И. Ф. Яблочкин, ученик И. Е. Хандошкина.</p>	<p>Der Violinist I. F. Jablotschkin, ein Schüler von I. E. Chandoschkin, wurde in das Hoforchester aufgenommen.</p>
<p>Июль Juli</p> <p>Лето Sommer</p>	<p>Набор в театр Меддокса новых актеров и актрис.</p> <p>Прибытие в Петербург новой франц. труппы «Les petits comédiens du Bois de Boulogne».</p>	<p>Anwerbung neuer Schauspieler und Schauspielerinnen für das Meddox-Theater.</p> <p>Ankunft einer neuen französischen Truppe „Les petits comédiens du Bois de Boulogne“ in St. Petersburg.</p>
<p>Осень Herbst Дек. 30 30. Dez.</p>	<p>В Петербург приехал нем. кларнетист И. Вер.</p> <p>Открытие Нового здания театра Меддокса — Петровского театра в Москве.</p> <p>И. Прач начал преподавать фортепиано в Смольном институте (находился в этой должности до 1795 г.).</p> <p>Открытие театра в Вологде.</p> <p>В Петербург прибыл итал. композитор и капельмейстер Ф. Торелли (находился на</p>	<p>Der deutsche Klarinettist J. Bähr kam nach St. Petersburg.</p> <p>Eröffnung des neuen Gebäudes des Meddox-Petrowski-Theaters in Moskau.</p> <p>I. Pratsch begann, am Smolny-Institut Klavier zu unterrichten (er blieb in dieser Position bis 1795).</p> <p>Eröffnung des Theaters in Wologda.</p> <p>Der italienische Komponist und Kapellmeister F. Torelli kam nach St.</p>

	<p>придворной службе до 1783 г.). В итал. труппу имп. театров принят певец Дж. Б. Ристори (служил до 1789 г.).</p> <p>В Петербург возвратился скрипач А. Лолли (находился на службе до 1783 г.). В Россию прибыл чеш. композитор и фаготист А. Булландт (ум. в Петербурге в 1821 г.). С. Жорж получил место дирижера Петровского театра (находился на службе до 1782 г.). В Москву прибыл нем. виолончелист и контрабасист И. Г. Фациус; поступил в оркестр графа Н. П. Шереметева.</p>	<p>Petersburg (er war bis 1783 im Dienst des Hofes). Der Sänger G. B. Ristori wurde in die italienische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen (er diente bis 1789). Der Geiger A. Lolli kehrte nach St. Petersburg zurück (er war bis 1783 im Dienst). Der tschechische Komponist und Fagottist A. Bullandt (gest. 1821 in St. Petersburg) kommt nach Russland. S. Georges bekam eine Stelle als Kapellmeister des Petrowski-Theaters (er war bis 1782 in diesem Dienst). Der deutsche Cellist und Kontrabassist I. G. Fazius kommt nach Moskau und wird Mitglied des Orchesters von Graf N. P. Scheremetew.</p>
<p>1780-1783 1781 Апр. 30 30. April</p>	<p>Деятельность театральной труппы в Харькове.</p> <p>Указ Екатерины II о возобновлении контракта с Дж. Паизиелло еще на 4 года.</p>	<p>Aktivitäten der Theatergruppe in Charkow.</p> <p>Dekret von Katharina II. über die Verlängerung des Vertrags mit G. Paisiello um weitere 4 Jahre.</p>
<p>Нояб. Nov.</p> <p>1782 Кон. янв. или нач. февр. Ende Jan. oder Anf. Febr.</p>	<p>В Петербург прибыл нем. контрабасист И. Кемпфер. На службу в Петровский театр поступил итал. композитор А. Галетти (ум. в Москве в 1793 г.). В Петербурге концертировали итал. скрипач и композитор Дж. Б. Виотти и его учитель Г. Пуньяни. Выход из печати «Собрания наилучших Российских песен», изданных Ф. Мейером.</p> <p>Исполнение в Неаполе кантаты П. Скокова по случаю прибытия вел. кн. Павла Петровича.</p>	<p>Der deutsche Kontrabassist I. Kempfer trifft in St. Petersburg ein. Der italienische Komponist A. Galetti (gest. 1793 in Moskau) wird Mitglied des Petrowski-Theaters. Der italienische Geiger und Komponist G. B. Viotti und sein Lehrer G. Pugnani gaben Konzerte in St. Petersburg. Veröffentlichung der „Sammlung der besten russischen Lieder“, herausgegeben von F. Meyer. Aufführung der Kantate von P. Skokow in Neapel anlässlich der Ankunft des Großfürsten Paul Petrowitsch.</p>
<p>Осень Herbst</p>	<p>Е. И. Фомин окончил Академию художеств и направлен в Болонскую</p>	<p>J. I. Fomin schloss die Akademie der Künste ab und wurde an die Musikakademie von Bologna</p>

<p>1782-1783 1783 Апр. 26 26. Apr.</p>	<p>Академию музыки для совершенствования. В Петербурге издан труд Дж. Паизиелло «Правила хорошему аккомпанемента на клавесине», поев. вел. кн. Марии Федоровне на итал. языке. Начало деятельности валторниста С. Д. Карелина как мастера музыкальных инструментов. Ф. Морелли занял место балетмейстера в Петровском театре в Москве (служил до 1796 г.). Приезд в Россию скрипача и композитора И. Ярновича (Жарновика; ум. в Петербурге в 1804 г.). В Петербург возвратился на службу балетмейстер Г. Анджолинн (работал до 1786 г.). Деятельность в Москве нем. композитора М. Стабингера. Указ о проведении концертов и спектаклей в Царском Селе.</p>	<p>geschickt, um seine Fähigkeiten zu verbessern. G. Paisiellos Werk „Regeln der guten Begleitung auf dem Cembalo“, das der Großfürstin Maria Fjodorowna gewidmet ist, wurde in St. Petersburg in italienischer Sprache veröffentlicht. Der Beginn der Tätigkeit des Hornisten S. D. Karelin als Meister der Musikinstrumente. F. Morelli übernahm die Stelle des Ballettmeisters am Petrowski-Theater in Moskau (er diente bis 1796). Ankunft des Violinisten und Komponisten I. Jarnowitsch (Scharnowik; gestorben 1804 in St. Petersburg) in Russland. Der Ballettmeister G. Anjolin kehrt nach St. Petersburg zurück, um dort Dienst zu tun (er arbeitete bis 1786). Aktivitäten des deutschen Komponisten M. Stabinger in Moskau. Dekret über die Veranstaltung von Konzerten und Theaterstücken in Zarskoje Selo.</p>
<p>Май 10 10. Mai</p>	<p>В первый придворный оркестр приняты скрипач Д. Яриович и кларнетист И. Вер (служил до 1790 г.).</p>	<p>Der Geiger D. Jariowitsch und der Klarinettist J. Bähr (diente bis 1790) wurden in die erste Hofkapelle aufgenommen.</p>
<p>Май 21 21. Mai</p>	<p>В Москве на Рогожском поле открыт новый «воксал», где летом устраивались театральные представления труппы Петровского театра.</p>	<p>In Moskau wurde auf dem Rogoscher Feld ein neuer „Voxal“ eröffnet, in dem im Sommer Theateraufführungen der Petrowski-Theatertruppe stattfanden.</p>
<p>Июль 12 12. Juli</p>	<p>Указ об учреждении Театрального комитета «для управления придворными и городскими театрами и музыкой».</p>	<p>Dekret über die Einrichtung des Theaterrausschusses „zur Verwaltung der Hof- und Stadttheater und der Musik“.</p>
<p>Июль 17 17. Juli</p>	<p>Указ об увольнении директора театров и музыки В. И. Бибикова.</p>	<p>Dekret über die Entlassung des Direktors für Theater und Musik W. I. Bibikow.</p>
<p>Авг. 16 16. Aug.</p>	<p>Постановление Театрального комитета о назначении инспекторами театров: Российского — И.</p>	<p>Beschluss des Theaterrausschusses über die Ernennung von Theaterinspektoren: Russisch - I. Dmitrewski, Französisch - A. Floridor,</p>

	Дмитревского, Французского — А. Флоридора, Немецкого — К. Фиала, Итальянской оперы-буффа — В. Маркетти; инспектором музыки — Дж. Паизиелло.	Deutsch - K. Fiala, Italienische Opera- Buffa - V. Marchetti; Inspektor der Musik - J. Paisiello.
Авг. 19 19. Aug.	Постановление комитета о назначении Дж. Паизиелло инспектором Итальянской оперы, «как буфф, так и серьезной».	Beschluss des Komitees zur Ernennung von G. Paisiello zum Inspektor der italienischen Oper, „sowohl buffa als auch seria“.
Авг. 23 23. Aug.	В. А. Пашкевич получил звание камер-музыканта и переведен на службу в первый придворный оркестр.	W. A. Paschkewitsch wurde zum Kammermusiker befördert und in die erste Hofkapelle versetzt.
Сент. 1 1. Sept.	Певец и актер М. Я. Волков принят в рус. труппу имп. театров.	Der Sänger und Schauspieler M. J. Wolkow wurde in die russische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen.
Сент. 24 24. Sept.	Открытие в Петербурге Большого, или Каменного театра.	Eröffnung des Bolschoi oder Steinernes Theater in St. Petersburg.
Окт. 24 24. Okt.	Указ о назначении кн. Н. А. Голицына заведующим музыкальной частью и оркестрами; И. С. Мятлева — заведующим Итальянской оперой и балетом; А. В. Олсуфьева — Российским театром.	Dekret zur Ernennung von Fürst N. A. Golizyn zum Leiter der Musik und der Orchester; I. S. Mjatlew zum Leiter der Italienischen Oper und des Balletts; A. W. Olsufjew zum Leiter des Russischen Theaters.
Окт.	Открытие театра и театрального пансиона при Московском воспитательном доме (директор — Э. Ванжура).	Eröffnung eines Theaters und einer Theaterpension im Moskauer Waisenhaus (Direktor - E. Wanschura).
Дек. 28 28. Dez.	Композитор А. Сапиенца получил место учителя пения в петербургском Театральном училище (преподавал до 1785 г.)	Der Komponist A. Sapienza erhält eine Stelle als Gesangslehrer an der St. Petersburger Theaterschule (er unterrichtet bis 1785)
1783	М. Керцелли и А. Диль основали в Москве музыкальную школу. А. Буллант (Бюлан) принят в придворный оркестр как фаготист. Скрипач Ф. Сартори поступил в оркестр Петровского театра (служил до 1787 г.)	M. Kerzelli und A. Diehl gründen eine Musikschule in Moskau. A. Bulandt (Bjuland) wird als Fagottist in die Hofkapelle aufgenommen. Der Geiger F. Sartori wird Mitglied des Orchesters des Petrowski-Theaters (bis 1787).

<p>1784 Янв. 1 1. Jan. Март 1 1. März</p>	<p>Пианист и композитор барон Э. Ванжура получил место музы кального руководителя в Московском воспитательном доме. И. Прач получил место «преподавателя клавикордов в Театральном училище в Петербурге. Итал. композитор Дж. Сарти приглашен в Петербург на должность придворного капельмейстера.</p>	<p>Der Pianist und Komponist Baron E. Wanschura wird zum Musikdirektor des Moskauer Waisenhauses ernannt. I. Pratsch erhielt eine Stelle als „Lehrer für Clavichord an der Theaterschule in St. Petersburg“. Der italienische Komponist G. Sarti wurde als Hofkapellmeister nach St. Petersburg eingeladen.</p>
<p>Март 10 10. März</p>	<p>Указ о прибавке жалования российским актерам и актрисам.</p>	<p>Dekret über die Erhöhung der Gehälter russischer Schauspieler und Schauspielerinnen.</p>
<p>Май 1 1. Mai</p>	<p>Указ о проведении спектаклей в Петербурге в летний период (с мая по сентябрь); «...играть на Малом театре в воскресенье — российским, в среду — немецким, в четверг — французским актерам, в субботу же на Каменном театре или итальянскую или российскую комическую оперу».</p>	<p>Dekret über die Abhaltung von Aufführungen in St. Petersburg in der Sommerzeit (von Mai bis September); „...im Maly-Theater am Sonntag russische, am Mittwoch deutsche, am Donnerstag französische Schauspieler, am Samstag im Steintheater italienische oder russische komische Oper zu spielen“.</p>
<p>Май Mai Сент. Sept.</p>	<p>Приезд в Петербург итал. певицы Л. Р. Тоди. Указ о проведении спектаклей в Петербурге с 15 сентября: «представлять... на Каменном театре оперы, во вторник итальянские, а в пятницу российские; на Деревянном — комедии и трагедии, в среду немецкие, в четверг французские, в понедельник же, в рассуждении при дворе учрежденного спектакля, если понадобится для публики, представлять по очереди французским и немецким труппам, поелику российские имеют в каждую неделю два спектакля».</p>	<p>Ankunft des italienischen Sängers L. R. Todi in St. Petersburg. Dekret über die Abhaltung von Aufführungen in St. Petersburg ab 15. September: „zu präsentieren ... im Steinernen Theater - Opern, dienstags italienische und freitags russische; im Hölzernen Theater - Komödien und Tragödien, mittwochs deutsche, donnerstags französische, montags, in Anbetracht der am Hofe eingerichteten Aufführung, wenn es für das Publikum notwendig ist, abwechselnd französische und deutsche Truppen zu präsentieren, da die russischen in jeder Woche zwei Aufführungen haben“.</p>

Сент. 24 24. Sept.	В первый придворный оркестр принят итал. скрипач Ф. Тарди (ум. в Петербурге в 1818 г.).	Der italienische Geiger F. Tardi (gest. 1818 in St. Petersburg) wurde in die erste Hofkapelle aufgenommen.
Нояб. 1 1. Nov.	Итал. балетмейстер Дж. Канциани получил место учителя танцев в петербургском Театральном училище.	Der italienische Ballettmeister G. Canziani erhielt eine Stelle als Tanzlehrer an der Theaterschule in St. Petersburg.
Нояб. Nov.	Э. Ванжура назначен инспектором музыкальных классов при Петровском театре в Москве. В Россию прибыл итал, композитор Дж. Астаритта и получил место капельмейстера Петровского театра в Москве.	E. Wanschura wurde zum Inspektor der Musikklassen am Petrowski-Theater in Moskau ernannt. Der italienische Komponist G. Astaritta kam nach Russland und wurde zum Kapellmeister des Petrowski-Theaters in Moskau ernannt.
1785 Февр. 20 20. Febr.	Камер-музыкант И. Е. Хандошкин назначен на должность «начальника Екатеринославской Академии музыки», которую собирался открыть кн. Г. А. Потемкин.	Der Kammermusiker I. J. Chandoschkin wurde zum „Leiter der Jekaterinoslawer Musikakademie“ ernannt, die von Fürst G. A. Potjomkin eröffnet wurde.
Апр. 2 2. April	Скрипач А. М. Сыромятников занял должность камер-музыканта, вместо И. Хандошкина.	Der Geiger A. M. Syromjatnikow übernahm den Posten des Kammermusiklers anstelle von I. Chandoschkin.
Сент. 26 26. Sept.	В итал. оперную труппу в Петербурге принят певец Л. Маркези (Маркезини; находился на службе до 1787 г.).	Der Sänger L. Marchesi (Marchesini; er war bis 1787 im Dienst) wurde in die italienische Operntruppe in St. Petersburg aufgenommen.
Окт.	В Петербурге вышел из печати «Музыкальный журнал для дам» Э. Ванжуры («Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dedié aux dames, par B. W. amateur»).	Das „Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dedié aux dames, par B. W. amateur“ von E. Wanschura wurde in St. Petersburg veröffentlicht.
Нояб. 29 29. Nov.	Е. И. Фомин получил звание «иностранного маэстро композитора» Болонской филармонической академии. Композитор Ф. Тиц назначен учителем музыки вел. кн. Александра Павловича.	J. I. Fomin wird von der Philharmonischen Akademie in Bologna der Titel „ausländischer Maestro-Komponist“ verliehen. Der Komponist F. Tietz wurde zum Musiklehrer des Großfürsten Alexander Pawlowitsch ernannt.

1786 Янв. 2 2. Jan. Янв. 15 15. Jan.	Приезд в Петербург франц. балетмейстера Ш. Ле Пика. Открытие театра Эрмитажа в Петербурге.	Ankunft des französischen Ballettmeisters Ch. Le Pic in St. Petersburg. Eröffnung des Eremitage-Theaters in St. Petersburg.
Февр. 14 14. Febr.	Указ о назначении «управляющим зрелищами и музыкою» С. Ф. Стрекалова, а Российским театром—В. И. Бибикова.	Dekret über die Ernennung von S. F. Strekalow zum „Leiter für Unterhaltung und Musik“ und des Russischen Theaters - W. I. Bibikow.
Апр. 1 1. Apr. Весна Frühling	Итал. музыкант Ф. Далль'Окка принят в первый придворный оркестр в качестве виолончелиста (служил до авг. 1787 г; ум. в Петербурге в 1841 г.). В Россию прибыл итал. оперный либреттист Ф. Лоретта, последний из придворных поэтов (ум. в Петербурге в 1801 г.).	Der italienische Musiker F. Dall'Occa wurde als Cellist in das erste Hoforchester aufgenommen (er diente bis August 1787 und starb 1841 in St. Petersburg). Der italienische Opernlibrettist F. Loretta, der letzte der Hofdichter (gestorben 1801 in St. Petersburg), kam nach Russland.
Осень Herbst Нояб. 18 18. Nov.	В Петербург из Италии возвратился Е. И. Фомин. Окончивший петербургское Театральное училище танцовщик И. И. Вальберх принят солистом в балетную труппу. В Россию прибыл О. А. Козловский и вступил в русскую армию, под командование кн. Г. А. Потемкина. Дж. Сарти возглавил капеллу кн. Г. А. Потемкина. Композитор и дирижер Дж. Астаритта прибыл в Петербург из Москвы.	J. I. Fomin kehrte aus Italien nach St. Petersburg zurück. Der Tänzer I. I. Walberch, Absolvent der St. Petersburger Theaterschule, wurde als Solist in die Ballettkompanie aufgenommen. O. A. Koslowski kam in Russland an und trat in die russische Armee ein, die unter dem Kommando von Fürst G. A. Potjomkin stand. G. Sarti leitete die Kapelle des Fürsten G. A. Potjomkin. Der Komponist und Dirigent G. Astaritta traf aus Moskau in St. Petersburg ein.
1787 Янв. 27 27. Jan.	Исполнение в Неаполе, в доме кн. П. М. Скавроиского кантаты П. Скокова «L'Asilo d'amore(«Убежище любви»), на текст П. Метастазियो.	Aufführung der Kantate „L'Asilo d'amore“ („Heiligtum der Liebe“) von P. Skokow nach einem Text von P. Metastasio in Neapel im Haus des Fürsten P. M. Skawroiski.
Февр. 1 1. Febr.	Скрипач Л. П. Ершов назначен капельмейстером на придворных балах.	Der Violinist L. P. Jerschow wurde zum Kapellmeister bei Hofbällen ernannt.
Март	Открытие М. Стабингером музыкальной школы в Москве.	M. Stabinger eröffnet Musikschule in Moskau.

Март 15 15. März	Дж. Каициани получил место придворного балетмейстера (находился в должности до 1791 г.).	G. Kaitiani wurde zum Hofballettmeister ernannt (er hatte dieses Amt bis 1791 inne).
Июль 17 17. Juli	Ф. Морелли открыл в Москве частную танцевальную школу.	F. Morelli eröffnete eine private Tanzschule in Moskau.
Сент. 1 1. Sept.	В труппу петербургского Российского театра приняты новые актеры и певцы: Я. Воробьев, А. Воробьева, П. Рябчикова, Вас. Шарапов и Л. Камушков. Открытие театров в Тамбове, Рязани, Воронеже, Иркутске. Выход из печати «Драмматического словаря» (Москва). Композитор и органист А. Евсташио стал капельмейстером Петровского театра в Москве. Д. С. Бортнянский сочинил квинтет для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели. Основание Ф. Сартори музыкального магазина в Саратове и Пензе.	Neue Schauspieler und Sänger werden in das Ensemble des Russischen Theaters St. Petersburg aufgenommen: J. Worobjew, A. Worobjewa, P. Rjabtschikowa, Was. Scharapow und L. Kamuschkow. Eröffnung von Theatern in Tambow, Rjasan, Woronesch und Irkutsk. Erscheinen des „Dramen Wörterbuchs“ (Moskau). Der Komponist und Organist A. Jewstaschio wurde Kapellmeister des Petrowski-Theaters in Moskau. D. S. Bortnjanski komponierte ein Quintett für Klavier, Harfe, Violine, Viola da Gamba und Cello. Gründung des Musikgeschäfts F. Sartori in Saratow und Pensa.
1788 Окт. 24 24. Okt.	В Неаполе, в театре «Сан-Карло», поставлена опера П. А. Скокова «Ринальдо». Е. И. Фомин сочинил оперу «Американцы» на текст И. А. Крылова (поставлена в 1800 г.). В Петербург приехала итал. певица А. Поцци (находилась на службе до 1790 г.).	In Neapel, im Theater „San Carlo“, wurde die Oper „Rinaldo“ von P. A. Skokow aufgeführt. J. I. Fomin komponierte die Oper „Die Amerikaner“ nach einem Text von I. A. Krylow (Aufführung 1800). Die italienische Sängerin A. Pozzi kam nach St. Petersburg (sie war bis 1790 im Dienst).
1789 Янв. 23 23. Jan.	В Неаполе, в доме кн. П. М. Скавроиского, исполнена кантата П. Скокова, сочиненная по случаю взятия Очакова.	In Neapel wurde im Haus des Fürsten P. M. Skawroiski eine Kantate von P. Skokow aufgeführt, die anlässlich der Gefangennahme von Otschakow komponiert worden war.
Март 1 1. März	В. А. Пашкевич назначен концертмейстером второго придворного оркестра.	W. A. Paschkewitsch wurde zum Konzertmeister der zweiten Hofkapelle ernannt.
Март 3 3. März	Указ о назначении «управляющими зрелищами и музыкой» П. А. Соймонова и	Dekret über die Ernennung von P. A. Soimonow und A. W. Chrapowizki (anstelle von S. F. Strekalow) zu

	А. В. Храповицкого (вместо С. Ф. Стрекалова).	„Leitern des Schauspiels und der Musik“.
Авг. Aug.	Открытие публичного театра в Харькове. В Петербург прибыл итал. композитор Д. Чимароза, приглашенный на должность придворного капельмейстера (находился на службе до 1791 г.). В. М. Черников назначен инспектором рус. оперы. Н. Г. Поморский получил место репетитора рус. труппы имп. театров. В Москву прибыл скрипач и дирижер И. А. Фейер и поступил на службу в капеллу гр. Н. П. Шереметева. Из Италии в Россию возвратился П. А. Скоков и получил место учителя пения в Московской театральной школе.	Eröffnung des öffentlichen Theaters in Charkow. Der italienische Komponist D. Cimarosa traf in St. Petersburg ein und wurde zum Hofkapellmeister ernannt (er diente bis 1791). W. M. Tschernikow wurde zum Inspektor der russischen Oper ernannt. N. G. Pomorski bekam einen Platz als Tutor in der russischen Truppe der kaiserlichen Theater. Der Violinist und Dirigent I. A. Feyer kam nach Moskau und schloss sich der Kapelle des Grafen N. P. Scheremetew an. P. A. Skokow kehrte aus Italien nach Russland zurück und erhielt eine Stelle als Gesangslehrer an der Moskauer Theaterschule.
1790 Янв. 29 29. Jan.	Открытие театра в Симбирске. Дебют певицы Е. С. Сандуновой на сцене Эрмитажного театра (в опере «Дианино древо» Мартин-и-Солера).	Eröffnung des Theaters in Simbirsk. Debüt der Sängerin J. S. Sandunowa auf der Bühne des Eremitage-Theaters (in der Oper „Der Baum der Diana“ von Martin-y-Soler).
Сент. 1 1. Sept.	На придворную службу принят «для участия в концертах и игры в пьесах, идущих в Эрмитаже» франц. арфист Ж. Б. Кардон (до 1793 г.).	Der französische Harfenist J. B. Cardon (bis 1793) wurde in den Dienst des Hofes gestellt, um „an Konzerten teilzunehmen und bei den in der Eremitage stattfindenden Aufführungen zu spielen“.
Окт. 1 1. Okt.	Композитор В. Мартин-и-Солер назначен капельмейстером придворных театров и учителем пения в петербургском Театральном училище (находился на службе до 1794 г.).	Der Komponist W. Martin-y-Soler wurde zum Kapellmeister der Hoftheater und zum Gesangslehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt (er war bis 1794 in diesem Dienst).
Окт. 6 6. Okt.	Указ об уплате В. А. Пашкевичу за музыкальные срчинения и за труды «сверх должности».	Dekret über die Bezahlung von W. A. Paschkewitsch für musikalische Kompositionen und für Arbeit „über den Posten hinaus“.

<p>ок. etwa 1791</p> <p>1791 Февр. Febr. Апр. 28 28. Apr.</p>	<p>Выход из печати сборника Н. Львова — И. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (Пб.).</p> <p>Д. С. Бортнянский сочинил Концертную симфонию для арфы, двух скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота и фортепиано.</p> <p>Возвращение Дж. Сарти на придворную службу в Петербург.</p> <p>Певец И. П. Петров получил должность режиссера рус. оперы, а несколько позже — инспектора петербургского Театрального училища.</p> <p>В рус. труппу имп. театров принята певица Е. С. Сандунова.</p> <p>В Петербург из Киева приехал музыкальный издатель И. Д. Герстенберг (жил в Петербурге до 1796 г.).</p> <p>Н. В. Юсупов назначен директором имп. театров.</p> <p>Праздник в Таврическом дворце по случаю взятия Измаила, на котором впервые был исполнен полонез О. А. Козловского «Гром победы раздавайся» на слова Г. Р. Державина.</p>	<p>Veröffentlichung der Sammlung von N. Lwow - I. Pratsch „Sammlung der russischen Volkslieder mit ihren Stimmen“ (St. Petersburg).</p> <p>D. S. Bortnjanski komponierte die Konzertsymphonie für Harfe, zwei Violinen, Viola da Gamba, Cello, Fagott und Klavier.</p> <p>Rückkehr von G. Sarti in den Hofdienst nach St. Petersburg.</p> <p>Der Sänger I. P. Petrow wurde zum Direktor der russischen Oper und wenig später zum Inspektor der St. Petersburger Theaterschule ernannt. In die russische Truppe der kaiserlichen Theater wurde die Sängerin J. S. Sandunowa aufgenommen.</p> <p>Der Musikverleger I. D. Gerstenberg (der bis 1796 in St. Petersburg lebte) kam aus Kiew nach St. Petersburg.</p> <p>H. W. Jussupow wurde zum Direktor der kaiserlichen Theater ernannt. Fest im Krimpalast anlässlich der Eroberung von Ismail, bei dem erstmals die Polonaise „Donner des Sieges bricht hervor“ von O. A. Koslowski zu den Worten von G. Derschawin aufgeführt wurde.</p>
<p>Май 21 21. Mai</p>	<p>Закрытие Немецкого театра в Петербурге.</p>	<p>Schließung des Deutschen Theaters in St. Petersburg.</p>
<p>Окт. 27 27. Okt.</p>	<p>Указ о назначении И. А. Дмитревского на должность режиссера «над всеми российскими зрелищами».</p> <p>Приезд О. А. Козловского в Петербург.</p> <p>В рус. труппу имп. театров принята певица и актриса М. Айвазова (находилась на службе до 1798 г.).</p>	<p>Dekret zur Ernennung von I. A. Dmitrewski zum Direktor „über alle russischen Schauspiele“.</p> <p>Ankunft von O. A. Koslowski in St. Petersburg.</p> <p>Die Sängerin und Schauspielerin M. Aiwasowa wurde in die russische Truppe des kaiserlichen Theaters aufgenommen (sie war bis 1798 im Dienst).</p>
<p>1792 Нояб. 1 1. Nov.</p>	<p>Открытие нового Музыкального клуба в Петербурге.</p>	<p>Eröffnung eines neuen Musikclubs in Petersburg.</p>

Нояб. Nov.	<p>В Россию прибыл нем. пианист и композитор И. Геслер (ум. в 1822 г. в Москве).</p> <p>Е. И. Фомин сочинил музыку к мелодраме Я. Б. Княжнина «Орфей».</p> <p>Приезд в Петербург итал. театрального художника П. Гонзаги. Ш. Ле Пик получил должность придворного хореографа.</p> <p>В рус. труппу имп. театров принята актриса и певица Е. Кротова.</p>	<p>Der deutsche Pianist und Komponist I. Häßler (gest. 1822 in Moskau) trifft in Russland ein.</p> <p>J. I. Fomin komponierte die Musik zum Melodrama von J. B. Knjaschnins „Orpheus“.</p> <p>Ankunft des italienischen Theaterkünstlers P. Gonsaga in St. Petersburg. Ch. Le Pic wird zum Hofchoreographen ernannt.</p>
1793 Весна Frühling	<p>Основание И. Д. Герстенбергом одного из первых русских музыкальных издательств в Петербурге.</p> <p>И. Геслер определен в придворные пианисты к вел. кн. Александру Павловичу.</p> <p>Певец и актер А. М. Крутицкий назначен инспектором рус. труппы в Петербурге.</p>	<p>In die russische Truppe des kaiserlichen Theaters wurde die Schauspielerin und Sängerin J. Krotowa aufgenommen.</p> <p>I. D. Gerstenberg gründete in St. Petersburg einen der ersten russischen Musikverlage.</p> <p>I. Häßler wurde zum Hofpianisten des Großfürsten Alexander Pawlowitsch ernannt.</p> <p>Der Sänger und Schauspieler A. M. Krutizki wurde zum Inspektor der russischen Truppe in St. Petersburg ernannt.</p>
1794 Март 11 11. März	<p>В Академия художеств исполнена кантата П. А. Скокова «Торжествуйте, музы, ныне».</p>	<p>In der Akademie der Künste wurde die Kantate von P. A. Skokow „Triumphieret jetzt, Musen“ aufgeführt.</p>
Март März Окт. 1 1. Okt.	<p>В первый придворный оркестр принят скрипач И. Дубровский.</p> <p>Скрипач Л. П. Ершов назначен преподавателем музыки в петербургское Театральное училище.</p> <p>Е. С. Сандунова переехала в Москву, где начала свою деятельность в Петровском театре.</p> <p>В Москву переехал пианист И. Геслер.</p> <p>И. И. Вальберх назначен инспектором балетной труппы и учителем танцев в петербургском Театральном училище.</p>	<p>Der Geiger I. Dubrowski wurde in das erste Hoforchester aufgenommen.</p> <p>Der Violinist L. P. Jerschow wurde zum Musiklehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt.</p> <p>J. S. Sandunowa zog nach Moskau, wo sie ihre Arbeit am Petrowski-Theater aufnahm.</p> <p>Der Pianist I. Häßler zog nach Moskau.</p> <p>I. I. Walberch wurde zum Inspektor der Ballettkompanie und Tanzlehrer an der St. Petersburger Theaterschule ernannt.</p>

<p>1795 Авг. 26 26. Aug.</p>	<p>В Россию прибыл итал. контрабасист А. Д. Далль'Окка (ум. в 1833 г. в Петербурге). В Россию прибыл итал. композитор и дирижер К. Поцци. П. Пинуччи занял место балетмейстера Петровского театра в Москве (служил до 1799 г.). Приезд в Петербург итал. оперной труппы во главе с композитором и дирижером Дж. Асгариттой (в 1799 г. труппа перешла в ведение дирекции имп. театров). А. Сапиенца приглашен учителем пения в Театральное училище (преподавал до конца жизни; ум. в Петербурге в 1829 г.). Издана I часть журнала «Магазин музыкальных увеселений» (Москва). Петербурге вышла из печати «Карманная книга для любителей музыки на 1795 год» (содержит шесть «российских песен» Ф. М. Лубянского). Издан «Музыкальный журнал Итальянского театра в С.-Петербурге» («Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo»...).</p>	<p>Der italienische Kontrabassist A. D. Dall'Occa (gest. 1833 in St. Petersburg) trifft in Russland ein. Der italienische Komponist und Dirigent C. Pozzi trifft in Russland ein. P. Pinucci wurde Ballettmeister des Petrowski-Theaters in Moskau (er diente bis 1799). Ankunft einer italienischen Operntruppe unter der Leitung des Komponisten und Dirigenten G. Asgaritta in St. Petersburg (1799 wurde die Truppe der Leitung der kaiserlichen Theater unterstellt). A. Sapienza wurde eingeladen, an der Theaterschule Gesang zu unterrichten (er unterrichtete bis an sein Lebensende; er starb 1829 in St. Petersburg). Veröffentlichung von Teil I der Zeitschrift „Magazin der Musikunterhaltung“ (Moskau). Das „Taschenbuch für Musikliebhaber von 1795“ (mit sechs „Russischen Liedern“ von F. M. Lubjanski) wurde in St. Petersburg veröffentlicht. Veröffentlichung der „Musikalischen Zeitschrift des italienischen Theaters in St. Petersburg“ („Giornale musicale del teatro italiano di St. Pietroburgo“...).</p>
<p>1796 Авг. 1 1. Aug. Авр. 4 4. Aug. Авг. 16 16. Aug.</p>	<p>Итал. композитор Ф. Антонолини начал службу в Петербурге. Трагически погиб Ф. М. Лубянский. Балетмейстер и танцовщик И. Аблец принят в петербургскую балетную труппу.</p>	<p>Der italienische Komponist F. Antonolini trat seinen Dienst in St. Petersburg an. F. M. Lubjanski starb auf tragische Weise. Der Ballettmeister und Tänzer I. Ablez wird in die St. Petersburger Ballettkompanie aufgenommen.</p>
<p>Сент. 8 8. Sept.</p>	<p>В Петербурге начал службу итал. певец А. Тестори.</p>	<p>Der italienische Sänger A. Testori begann seinen Dienst in St. Petersburg.</p>

<p>1797 Янв. 1 1. Jan. Февр. Febr. Март 9 9. März Сент. 1 1. Sept. Сент. 16 16. Sept.</p>	<p>Д. С. Бортнянский назначен на пост директора вокальной музыки и управляющего Придворной певческой капеллы. В. Мартиз-и-Солер получил должность учителя музыки в петербургском Театральной училище и в Смольном институте. В рус. труппу имп. театров принята певица Е. В. Михайлова. Вышла из печати «Карманная книга для любителей музыки на 1796 год» (Петербург). В Петербурге издана книга И. Гинрихса «Начало, успехи и нынешнее состояние роговой музыки». На придворную службу поступил австр. капельмейстер, композитор и пианист А. Эберль.</p> <p>В балетную труппу имп. театров принята танцовщица А. Тукманова. Указ Павла I о поручении «придворных спектаклей с принадлежащей к тому музыкой» ведению директора спектаклей. Позволение «давать спектакли на городских театрах за деньги». Скончался В. А. Пашкевич.</p> <p>В первый придворный оркестр принят на службу контрабасист И. Кемпфер. Е. И. Фомин назначен на должность «репетитора партий и композитора». В Москву прибыл чеш. композитор и виолончелист Ф. К. Блима. Ф. Антонолини получил место дирижера итальянских спектаклей.</p>	<p>D. S. Bortnjanski wurde zum Direktor für Vokalmusik und Leiter der Hofkapelle ernannt. W. Martin-y-Soler wurde zum Musiklehrer an der St. Petersburger Theaterschule und am Smolny-Institut ernannt.</p> <p>Die Sängerin J. W. Michailowa wurde in die russische Truppe der kaiserlichen Theater aufgenommen. Das „Taschenbuch für Musikliebhaber für 1796“ (St. Petersburg) wird veröffentlicht. I. Hinrichs Buch „Die Anfänge, Erfolge und der gegenwärtige Stand der Hornmusik“ wurde in St. Petersburg veröffentlicht. Der österreichische Kapellmeister, Komponist und Pianist A. Eberl trat in den Hofdienst ein.</p> <p>In die Balletttruppe des kaiserlichen Theaters wurde die Tänzerin A. Tukmanowa aufgenommen. Dekret von Paul I. über die Übertragung von „höfischen Spielen mit dazugehöriger Musik“ an den Schauspieldirektor. Erlaubnis, „Aufführungen an Stadttheatern gegen Geld zu geben“.</p> <p>W. A. Paschkewitsch ist verstorben.</p> <p>Die erste Hofkapelle stellte den Kontrabassisten I. Kempfer ein.</p> <p>J. I. Fomin wurde zum „Repetitor und Komponisten“ ernannt.</p> <p>Der tschechische Komponist und Cellist F. K. Blima trifft in Moskau ein.</p> <p>F. Antonolini wurde zum Dirigenten der italienischen Produktionen ernannt.</p>
<p>1797— 1798</p>	<p>Вышел из печати «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных</p>	<p>I. Gerstenbergs „Liederbuch, oder Vollständige Sammlung alter und neuer russischer Volks- und anderer</p>

1798 Апр. 1 1. Apr.	и протчих песен» И. Герстенберга в Ф. Дитмара. В балетную труппу имп. театров поступили франц. балетмейстер и танцовщик П. Шевалье и балетмейстер О. Пуаро.	Lieder“ von F. Dietmar wurde veröffentlicht. In die Balletttruppe der kaiserlichen Theater traten der französische Choreograph und Tänzer P. Chevalier und der Choreograph O. Poirot ein.
Лето Sommer	В Петербург прибыл итал. композитор В. Манфредини (ум. здесь 5 авг. 1799 г.). Композитор Ф. К. Блима сочинил оперу «Старинные святки» (пост, в 1800 г. в Москве). В Петербург прибыл нем. пианист и композитор Ф.-И. Гиммель.	Der italienische Komponist V. Manfredini (gest. hier am 5. Aug. 1799) kommt in St. Petersburg an. Der Komponist F. K. Blima komponierte die Oper „Alte Weihnacht“ (1800 in Moskau veröffentlicht).
Кон. Ende 1798	Приезд в Петербург итал. композитора и дирижера К. А. Кавоса.	Der deutsche Pianist und Komponist F.-H. Himmel trifft in St. Petersburg ein.
1799 Янв. 1 1. Jan.	В балетную труппу имп. театров поступила балерина Е. И. Колосова.	Ankunft des italienischen Komponisten und Dirigenten C. A. Cavo in St. Petersburg.
Февр. 4 4. Febr.	Указ об увольнении директора имп. театров Н. В. Юсупова и назначении на его место гр. Н. П. Шереметева.	In die Balletttruppe des kaiserlichen Theaters trat die Ballerina J. I. Kolossowa ein. Dekret über die Entlassung des Direktors der Kaiserlichen Theater N. W. Jussupow und die Ernennung von Graf N. P. Scheremetew als seinen Nachfolger.
Март 1 1. März	В Петербург прибыл франц. композитор и дирижер А. Парис.	Der französische Komponist und Dirigent A. Paris trifft in St. Petersburg ein.
Апр. 1 1. Apr.	К. А. Кавос получил должность дирижера придворного оркестра.	C. A. Cavo wurde zum Dirigenten der Hofkapelle ernannt.
Апр. April	Указ о назначении Л. А. Нарышкина главным директором имп. театров.	Dekret über die Ernennung von L. A. Naryschkin zum Generaldirektor der kaiserlichen Theater.
Сент. 18 18. Sept.	О. А. Козловский получил должность инспектора музыки.	O. A. Koslowski wurde zum Inspektor für Musik ernannt.
Нояб. 9 9. Nov.	П. Шевалье назначен хореографом имп. театров и «композитором балетов». Композитор Д. Н. Кашин начал работу в Московском университете.	P. Chevalier wurde zum Choreografen der kaiserlichen Theater und zum „Ballettkomponisten“ ernannt. Der Komponist D. N. Kaschin beginnt seine Arbeit an der Moskauer Universität.

	Итал. композитор К. Поцци назначен капельмейстером Петровского театра в Москве. На должность балетмейстера Петровского театра принят Дж. Саломони (вместо П. Пинуччи).	Der italienische Komponist C. Pozzi wird zum Kapellmeister des Petrowski-Theaters in Moskau ernannt. J. Salomoni wird als Ballettmeister des Petrowski-Theaters eingestellt (anstelle von P. Pinucci).
--	--	--

II. Musiktheater

(Übersetzung auf Anfrage)

1701	Ноябрь		Первый «школьный спектакль» в московской Славяно-греко-латинской академии.
1702			Постановка «Рождественской драмы» Дмитрия Ростовского.
1702—1706			Спектакли первого русского театра И. Х. Куеста—О. Фюрста в Москве, на Красной площади («Комедии хоромина»).
1707—1710			Спектакли в театре царевны Натальи Алексеевны в селе Преображенском под Москвой.
1711—1716			Спектакли в театре царевны Натальи Алексеевны в Петербурге.
1721			«Духовный регламент» Петра I с обращением к руководителям школ «делать комедии» два раза в год.
1731			
Февр. 26	М. Имп. дворец, ит. тр.		<i>Веласко и Тилла</i> , интермедия. Муз. Дж. Дрейера (?).
Март 7	Там же		<i>Пимпине</i> , интермедия. Муз. Дж. Бунни или Т. Альбиони.
Март 14	Там же		<i>Серпилла и Байокко, или Муж-весельчак и жена-святоша</i> , интермедия. Муз. Дж. Орландини, текст А. Сальви (?).
Март 28	Там же		<i>Лидия и Иркано</i> , интермедия.
Май 2	Там же		<i>La preziosa ridicola</i> (Смешная жеманница), интермедия. Муз. Дж. Орландини, текст Тротти.
Авг. 15	Там же		<i>Astrolog</i> (Астролог), интермедия. Муз. Ч. Гаспарини.
Нояб. 30	М. Имп. дворец, ит. тр.		<i>Каландро</i> , ком. опера. Муз. Дж. Ристори.
1733			
	Пб. Ит. тр.		<i>L'impresario delle Canarie</i> (Импресарио с Канарских островов), интермедия. Муз. Л. Лео (?), текст П. Метастазо.
	Там же		<i>Пурсоньяк и Грилетта</i> , интермедия. Муз. Дж. Орландини или А. Хассе.
	Там же		<i>Il vecchio avaro</i> (Старый скупец), интермедия.

1734	Пб. Ит. тр.	<i>L'ammalato immaginario</i> (Мнимый больной), интермедия. Муз. Ф. Ковти.
	Там же	<i>L'artigiano gentiluomo</i> (Ремесленник-дворянин), интермедия. Муз. А. Хассе, текст А. Сальви.
	Там же	<i>La finta tedesca</i> (Немецкое притворство), интермедия. Муз. А. Хассе.
	Там же	<i>Il marito geloso</i> (Ревнивый муж), интермедия. Муз. Дж. Орландини.
	Там же	<i>Дон Табаррано и Шинтилла</i> (Крестьянка), интермедия. Муз. А. Хассе, текст А. Бельмура.
1735	Пб. Ит. тр.	<i>La serva scaltra, ovvero La Moglia a forza</i> (Хитрая служанка, или Жена поневоле), интермедия. Муз. А. Хассе.
1736		
Янв. 29	Пб. Зимний дворец	<i>La forza dell'amore e dell'odio</i> (Сила любви и ненависти), опера-серия. Муз. Ф. Арайи.
Нояб. 16	Пб.	<i>L'ortolano</i> (Огородник), интермедия. Муз. Дж. Вуини (?).
1737		
Янв. 29	Пб. Зимний дворец	<i>Il finto Nino, ovvero La Semiramide riconosciuta</i> (Притворный Нин, или Узнавшая Семирамида), опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазно.
1738		
Янв. 29	Пб. Зимний дворец	<i>Атраксеркс</i> , опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазно.
1742		
Май 29	М. Имп. дворец	Большой придворный спектакль по случаю коронации Елизаветы Петровны. Исп.: <i>La Clemenza di Tito</i> (Милосердие Тита), опера-серия. Муз. Х. Гассе, текст П. Метастазно; <i>Россия по печали паки обрадованная</i> , пролог. Муз. Л. Мадониса и Д. Далольо, текст Я. Штелина; <i>Золотое яблоко на пиршестве богов и суд Париса</i> , аллегорический балет. Муз. Д. Далольо или Л. Мадониса; <i>Радость народов при появлении Астры на российском горизонте и возвращение золотого века</i> , аллегорический балет. Муз. Д. Далольо (?). Оба балета в пост. Ж. Ланде.
1744		
Апр. 26	М.	<i>Селевк</i> , опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1745		
Авг. 21	Пб. Фр. тр.	<i>Союз любви и брака</i> , театральное представление по случаю бракосочетания нем. принцессы Софии Доротен с вел. кн. Петром Федоровичем; <i>Принцесса Элиды</i> , комедия-балет Мольера; <i>Зенеида</i> , комедия Л. де Каюзака; <i>Цветок</i> , балет.
Авг. 24 или 25	Пб.	<i>Сципион</i> , опера-серия. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки. <i>Купидон и Психея</i> , балет. Пост. А. Ринальди.
1746		
Февр. 9	Пб. Ит. тр.	<i>Le fils ivrogne</i> (Сын-пьяница), интермедия.

1747			
Апр. 26	Пб.		<i>Митридат</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1748			
Апр 26	Пб.		<i>L'assalto della pace</i> (Прибежище мира), праздничное представление в 2-х ч. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1750			
Июль 1	Петергоф		<i>La preziosa ridicola</i> (Смешная жемьяница), интермедия. Муз. Дж. Орландини (?)
Июль 22	Петергоф		<i>Ливьетта и Траколло</i> , интермедия. Муз. Дж. Перголези, текст Т. Марини.
Нояб. 28	Пб.		<i>Беллерофонт</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1751			
Апр. 28	Пб.		<i>Евдоксия Венчанная, или Теодор II</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1753			
Апр. 29	М.		<i>Беллерофонт</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
Окт. 24	М.		<i>Евдоксия Венчанная, или Теодор II</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст Дж. Бонекки.
1755			
Февр. 27	Пб.		<i>Цефал и Прокрис</i> , опера. Муз. Ф. Арайи, текст А. П. Сумарокова; <i>Вакханки</i> , балет дивертисмент. Пост. А. Ринальди.
Июнь 18	Ораниенбаум		<i>Amor prigionero</i> (Плененный Амур), диалог. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазно.
Дек. 18	Пб.		<i>Александр в Индии</i> , опера-сериа. Муз. Ф. Арайи, текст П. Метастазно.
1757			
Окт. 10	Пб.		<i>Il giocatore</i> (Игрок), интермедия. Муз. Дж. Перголези, П. Аулетта, Дж. Орландини и Дж. Вунни.
Дек. 3	Пб. Тр. Локатели		<i>Il ritiro degli dei</i> (Убежище богов), драматическое представление с танцами. Муз. Ф. Цопписа, текст Дж. Локатели.
1758			
Нач. янв.	Пб. Тр. Локатели		<i>Lo speciale</i> (Аптекарь), опера-буффа. Муз. Д. Фискьетти, текст К. Гольдони. Пост. и муз. балетов К. Велуци.
Февр. 14	Пб. Тр. Локатели		<i>La ritornata da Londra</i> (Возвращение из Лондона), опера-буффа. Муз. Д. Фискьетти, текст К. Гольдони.
Июнь 28	Петергоф		<i>Альцеста</i> , опера. Муз. Г. Раупаха, текст А. П. Сумарокова.
Лето	Пб. Тр. Локатели		<i>Il marito geloso</i> (Ревнивый муж), интермедия. Муз. Ф. Цопписа или Рутини, текст А. Деиза.
Лето	Пб. Тр. Локатели		<i>Il mondo della luna</i> (Лунный мир), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Лето	Пб. Тр. Локатели		<i>Il negligente</i> (Небрежный), опера-буффа. Муз. П. Рутини, текст К. Гольдони. Пост. и муз. балетов К. Велуци.

Сент. 5	Пб. Тр. Локателли	<i>Il filosofo di campagna</i> (Деревенский философ), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Осень	Пб. Тр. Локателли	<i>La cascina</i> (Сыроварня), опера-буффа. Муз. Дж. Сколари, текст К. Гольдони.
Нояб. 25 или 26	Пб. Тр. Локателли	<i>Didona abbandonata</i> (Покинутая Дидона), опера-серия. Муз. Ф. Цопписса, текст П. Метастазно.
Дек. 17	Пб. Тр. Локателли	<i>Il giudizio d'Aminta</i> (Суд Аминты), опера-серия. Муз. Ф. Цельбея, текст Л. Лаццарони.
1759		
Янв. 29	Пб. Тр. Локателли	<i>Аркадия в Бренте</i> , опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони; <i>Любовь врага</i> , <i>Маскарад</i> , балеты.
Кон. янв.	М. Тр. Локателли	<i>La calamita de'cuori</i> (Сердечное бедствие), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Весна	М. Тр. Локателли	<i>Il mondo alla roversa, ossia Le donne che comandano</i> (Мир наизуворот, или Женщины командуют), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Июль 5	М. Тр. Локателли	<i>La favola dei tre gobbi</i> (Сказки о трех горбунах), интермедия. Муз. Л. В. Чампи, текст К. Гольдони.
Июль 16	М. Тр. Локателли	<i>Граф Карамелла</i> , опера-буффа. Муз. Б. Галуппи, текст К. Гольдони.
Сент.	Пб.	<i>Прибежище добродетели</i> , опера-балет. Муз. Г. Раупаха, текст А. П. Сумарокова, пост. Ф. Гильфердинга.
Окт. 25	Пб. Тр. Локателли	<i>La Maestra</i> (Учительница), опера-буффа. Муз. Дж. Кокки, текст А. Паломби; <i>Добродетель царицы цветов</i> , балет.
Дек. 3	М. Тр. Локателли	<i>Il ragazzo glorioso</i> (Славный безумец), опера-буффа. Муз. Дж. Кокки, текст А. Виллано (?).
1760		
Февр. 29 или Апр. 29	Пб.	<i>Победа Флоры над Бореем</i> (вариант назв.: Возвращение весны), мифологический балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердинга.
Сент. 5	Пб. Тр. Локателли	<i>Галатя</i> , героическая пастораль. Муз. Ф. Цопписса, текст П. Метастазно.
Окт. 29	Пб.	<i>Армида и Крестьянская ярмарка, или Рекрутский набор</i> , балеты.
Дек. 13	Пб.	<i>Сироз</i> , опера-серия. Муз. Г. Раупаха, текст П. Метастазно. Муз. балетов И. Старцера.
	Оранненбаум	<i>Semiramide riconosciuta</i> (Узнанная Семирамида), опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст П. Метастазно.
Сент.	Пб.	<i>Новые лавры</i> , пролог по случаю тезоименитства императрицы Елизаветы Петровны и в ознаменование победы при Франкфурте... Муз. Г. Раупаха и И. Старцера, текст А. П. Сумарокова.
1761		
Февр. 7 или 8	Пб.	<i>Le cinesi</i> (Китайцы), театральное представление. Муз. К. В. Глюка, текст П. Метастазно; <i>Суд Парисов</i> , героический балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Кальцевара.
Февр. 23	Пб. Тр. Локателли	<i>La conversazione</i> (Разговор), опера-буффа. Муз. Дж. Сколари, текст К. Гольдони.
Апр. 23	Пб. Тр. Локателли	<i>Bertoldo alla corte</i> (Бертольдо при дворе), опера-буффа. Муз. Л. В. Чампи, текст К. Гольдони; с «двумя балетами, из коих один новый и называется „Разбитие корабля у Баварских берегов“».

Авг.	Ораниенбаум	<i>Прометей и Пандора</i> , героический балет-пантомима. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Кальцеваро.
Окт. 8	Пб. Тр. Локателли	<i>I bagni d'Abano</i> (Абанские купанья), опера-буффа. Муз. Б. Галуппи и Дж. Бертони, текст К. Гольдони; <i>Викториею венчаный победитель</i> , балет.
1762		
Июнь 3	Пб.	<i>La race degli eroi</i> (Мир героев), опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лацарони (придворный спектакль по случаю заключения мира с Пруссией).
Окт. 10	М.	<i>Бедный Юрка</i> , балет. Муз. И. Старцера, пост. Г. Чезаре.
Окт. 20	М.	<i>Амур и Психея</i> , балет-пантомима. Муз. В. Манфредини, пост. Ф. Гильфердинга.
Нояб. 24	М.	<i>Олимпиада</i> , опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст П. Метастазиио; <i>Осмеянный деревенский сеньор</i> ; <i>Мсть бога любви</i> , балеты. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердинга.
1763		
Янв. 25	М.	<i>Сражение любви и разума</i> , балет. Муз. Д. Шпрингера, пост. Ф. Гильфердинга; <i>Возращение богини весны</i> , балет. Муз. И. Старцера (?), пост. Ф. Гильфердинга.
Апр. 27	М.	<i>Цейфал и Прокрис</i> , опера. Муз. Ф. Арайи, текст А. П. Сумарокова.
Сент. 26	Пб.	<i>Пигмалион, или Оживленная статуя</i> , балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердинга.
Нояб. 24	Пб.	<i>Carlo Magno</i> (Карл Великий), опера-серия. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лацарони. <i>Аполлон и Дафна, или Возращение Аполлона на Парнас</i> , мифологический балет. Муз. И. Старцера.
1764		
Февр. 6	Пб.	<i>Ацис и Галатея</i> , мифологический балет. Муз. И. Старцера, пост. Гильфердинга.
Сент. 26	Пб. Фр. тр.	<i>Le maréchal-ferrant</i> (Кузнец), ком. опера. Муз. Ф. А. Филлора, текст Ф. А. Кетана.
Сент.	Пб. Фр. тр. (?)	<i>L'arbre enchanté, ou Le tuteur duré</i> (Волшебное дерево, или Одураченный опекун), опера. Муз. К. В. Глюка (?), текст Ж. Ваде.
Окт. 7	Пб. Фр. тр.	<i>La fête d'amour, ou Lucas et Colnette</i> (Праздник любви, или Лука и Колинетта), ком. опера. Текст Ш. С. Фавара.
Нояб. 1	Пб. Фр. тр.	<i>Les deux chasseurs et la laitière</i> (Два охотника и молочница), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома.
Нояб. 28	Пб. Фр. тр.	<i>On ne s'aulse jamais de tout</i> (Всего не предусмотришь); ком. опера. Муз. П. А. Монсинь, текст М. Ж. Седена.
1765		
Янв. 3	Пб. Фр. тр.	<i>Аннетта и Любен</i> , ком. опера. Муз. Б. Блеза, текст К. А. Вуазенона и М. Ж. Фавар.
Апр. 21	Пб.	<i>Les Troqueurs</i> (Менялы), ком. опера. Муз. А. Дюверня, текст Ж. Ваде.
Нояб. 25	Пб. Фр. тр.	<i>Soliman second, ou Trois sultanes</i> (Солиман второй, или Три султанши), ком. опера. Муз. П. Жибера, текст Ш. С. Фавара.

Дек. 15	Пб. Фр. тр.	<i>Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour</i> (Любовный каприз, или Нинетта при дворе), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст М. Ж. Фавар.
1766		
Янв. 2	Пб. Фр. тр.	<i>La soirée des boulevards</i> (Вечер на бульварах), «смешанное представление с песнями и танцами». Текст Ш. С. Фавара.
Нач. февр.	Пб.	<i>Didona abbandonata</i> (Покинутая Дидона), опера-сериа. Муз. В. Галуппи, текст П. Метастазно. <i>Любовники, спасшиеся от кораблекрушения; Скульптор из Карфагена</i> , балеты-пантомимы. Муз. В. Мафредини, пост. П. Гранже и Л. Парадиза.
Сент. 26	Пб.	<i>Il re pastore</i> (Король-пастух), опера-буффа. Муз. В. Галуппи, текст П. Метастазно; <i>Отъезд Энея, или Покинутая Дидона</i> , героический балет. Муз. В. Галуппи, пост. Г. Анджоллини.
Окт. 28	Пб.	<i>Хромой рыцарь</i> , балет. Муз. И. Старцера, пост. Ф. Гильфердингга.
1767		
Янв. 31	Пб.	<i>Китайцы в Европе</i> , балет. Муз. (?) и пост. Г. Анджоллини.
Лето	М.	<i>Le governantia astuta ed il tifone sciocco e geloso</i> (Хитрая служанка и глупый ревнивый опекун), опера-буффа. Муз. В. Галуппи, текст К. Гольдонь; <i>Александр</i> , балет-пантомима. Муз. К. В. Глюка, пост. Г. Анджоллини; <i>Вознагражденное постоянство</i> , балет. Муз. В. Мафредини, пост. Г. Анджоллини.
Дек. 26	М.	<i>Рождественские увеселения</i> , балетный дивертисмент. Муз. и пост. Г. Анджоллини.
1768		
Апр. 21	Пб.	<i>Ифигения в Тавриде</i> , опера-сериа. Муз. В. Галуппи, текст М. Кольтеллини.
Нояб. 29	Пб.	<i>Побежденный предрассудок</i> , большой аллегорический балет-пантомима. Муз. (?) и пост. Г. Анджоллини.
	Пб. Фр. тр.	<i>Le suisse</i> (Лохань), ком. опера. Муз. Ж. П. Рено
1769		
Нач. янв.	Пб.	<i>L'isola disabitata</i> (Необитаемый остров), опера. Муз. Т. Траэтты, текст П. Метастазно.
Апр. 21	Пб.	<i>Олимпиада</i> , опера-сериа. Муз. Т. Траэтты, текст П. Метастазно.
Сент. 22	Пб.	<i>Армида и Рено</i> , героический балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. Г. Анджоллини.
1770		
Сент. 22	Пб.	<i>Антигон</i> , опера-сериа. Муз. Т. Траэтты, текст П. Метастазно; <i>Прибежище Купидона</i> , балет. Муз. Г. Раупаха, пост. Г. Анджоллини.
Сент. 24		<i>Новые аргонавты</i> , балет. Муз. Д. Шпрингера, пост. Г. Анджоллини.
1771		
Дек. 6	Пб. Англ. тр.	<i>The padlock</i> (Замок), ком. опера. Муз. Ч. Дибдина, текст И. Бикерстаффа.
Дек. 31	Пб. Англ. тр.	<i>Мидас</i> , англ. опера-баллада. Муз. составлена из популярных арий, текст К. О'Хара.

1772		
Апр. 28	Пб. Англ. тр.	<i>Love in a village</i> (Любовь в деревне), ком. опера. Муз. составлена из популярных арий, аранжировка Т. Арна, текст И. Бикерстаффа.
Май 5	Пб. Англ. тр.	<i>The maid of the mill</i> (Мельничиха), ком. опера. Муз. аранжирована С. Арнольдом, текст И. Бикерстаффа.
Авг. 26	Царское Село	<i>Амюта</i> , ком. опера. Муз. неизв. автора, текст М. Попова.
Нояб. 11	Пб.	<i>Антигона</i> , опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст М. Кольтеллини.
	Пб.	<i>Семира</i> , трагический балет-пантомима. Муз. и пост. Г. Анджелини.
	Пб.	<i>Андромеда</i> , героический балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. П. Гранже.
1773		
Сент. 29	Пб.	<i>Амур и Психея</i> , опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст М. Кольтеллини.
Нояб. 2	Пб. Смольный ин-т	<i>La zévea radiona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Перголези, текст Дж. А. Федерико, фр. пер. П. Борена.
	Пб.	<i>Энай и Лавиния</i> , героическая балет-пантомима. Муз. Г. Раупаха, пост. А. Петро.
1774		
Янв. 31	Пб. Фр. тр.	<i>Замира и Азор</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Апр. 24	Пб.	<i>Армида</i> , опера-серия. Муз. А. Сальери, текст М. Кольтеллини.
Нояб. 28	Пб.	<i>Люций Вер</i> , опера-серия. Муз. Т. Траэтты, текст А. Дзено; <i>Юпитер и Селема</i> , балет. Муз. Г. Раупаха, Пост. Т. Бубликова (?).
Дек. 8	Пб. Дворец С. К. Нарышкина	<i>Альцеста</i> , опера. Муз. Г. Раупаха, текст А. П. Сумарокова; <i>Диана и Индишон</i> , охотничий балет. Муз. Г. Раупаха (?).
1775		
Февр. 5	Пб. Смольный ин-т	<i>Le sorcier</i> (Колдун), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст А. Пуансине.
Июль 19	Там же	<i>La rosier de Salency</i> (Избранница из Соланси), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст А. де Пезе.
Авг. 1	М. Фр. тр.	<i>Жюли</i> , ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
Сент. 2	М. Фр. тр.	<i>L'île des foux</i> (Остров сумасшедших), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома.
Окт. 23	М. Фр. тр.	<i>Le tableau parlant</i> (Говорящая картина), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Л. Ансома.
Нояб. 25	Пб. Смольный ин-т	<i>L'amant déguisé, ou Le jardinier supposé</i> (Перодевший любовник, или Мнимый садовник), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст Ш. С. Фавара.
Дек. 6	М. Фр. тр.	<i>L'erreur d'un moment</i> (Мгновенное заблуждение), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
1776		
Янв. 2	Пб. Смольный ин-т	<i>Le coq de village</i> (Деревенский петух), водевиль с ариями. Текст Ш. С. Фавара.
Янв. 12	Там же	<i>Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour</i> (Любовный каприз, или Нинетта при дворе), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст М. Ж. Фавар.

Янв. 23	Пб. Кадет. корпус	<i>Le roi et le fermier</i> (Король и фермер), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Л. Ансома.
Янв. 31	Там же > >	<i>Les deux chasseurs et la laitière</i> (Два охотника и молочница), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст М. Ж. Седена.
Сент. 23	Пб.	<i>Tesey и Ариадна</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджоллини.
Дек. 10	Пб. Дом кн. Вяземского	<i>La serva padrona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Перголеззи, текст Дж. А. Федерико; <i>Пигмалион</i> , балет. Муз. гр. Стенбока. Исп.: Г. Бубликов и В. Михайлова.

1777

Янв. 8	М. Тр. Мед-докса	<i>Перерождения</i> , ком. опера. Муз. Д. А. Зорина.
Янв. 14	Пб. Дом гр. Орлова	<i>La pozze d'amora</i> (Брак по любви), театр. представление. Муз. Дж. Паизиелло (?).
Янв. 17	Пб.	<i>Ниттети</i> , опера-серна. Муз. Дж. Паизиелло, текст П. Метастазю.
Февр. 25	Пб. Смольный ин-т	<i>Les pêcheurs</i> (Рыбаки), ком. опера. Муз. Ф. Госсека, текст А. Н. де Ласалья.
Июнь 24	Там же > >	<i>Замира и Азор</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Июль 2	Пб. Фр. по-сольство	<i>Пигмалион</i> , мелодрама. Муз. О. Куанье, текст Ж. Ж. Руссо.
Июль 28	Пб.	<i>Le maître en droit</i> (Учитель права), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст П. Лемонье.
Сент. 24	Пб.	<i>Китайский сирота</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджоллини (по пьесе Вольтера)
Окт. 24	Пб.	<i>Лючinda и Арמידоро</i> , театр. действо. Муз. Дж. Паизиелло, текст М. Кольтеллини.
Дек. 12	Пб. Дворец кн. Потемкина	<i>La sorpresa delli dei</i> (Сюрприз богов), серенада. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. Локателли.
Дек. 26	Пб. Нем. т-р Княппера	<i>Die Nacht</i> (Ночь; в ориг.: <i>La notte critica</i>), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст К. Гольдони.
Дек. 29	Там же > >	<i>Замира и Азор</i> , зингшпиль. Муз. Г. Баумгартена, текст К. Шуберта.
Кон. дек.	Пб. Дом гр. Орлова М. Т-р Мед-докса Там же	<i>La bottega del caffè</i> (Кофейня), интермедия. Муз. Дж. Паизиелло, текст К. Гольдони. <i>Деревенской ворожея</i> , интермедия. Муз. И. Керцелли, текст В. И. Майкова. <i>Деревенский праздник, или Увещанная добродетель</i> , «пастушеская драма». Муз. М. Керцелли, текст В. И. Майкова.
	Там же	<i>Любовник-колдун</i> , ком. опера. Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николаева.

1778

Янв. 4	Пб. Нем. т-р	<i>Das gute Mädchen</i> (Добрая дочка, в ориг.: <i>La buona figliuola</i>), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст К. Гольдони, нем. пер. И. Эшенбурга.
Янв. 15	Там же > >	<i>Jubelhochzeit</i> (Веселая свадьба), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Янв. 18	Там же > >	<i>Роберт и Каллиста</i> (в ориг.: <i>La sposa fedele</i> , Верная супруга), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст П. Кьяри, нем. пер. И. Эшенбурга.
Янв. 21	Там же > >	<i>Das Rosenfest</i> (Праздник роз), зингшпиль. Муз. Э. Вольфа, текст Г. Хеермана (по «Избраннице из Саланси» А. де Пезе).
Янв. 23	Там же > >	<i>Der Deserteur</i> (Дезертир), зингшпиль. Муз. К. Штегмана.

Янв. 25	Там же	<i>Die Dorfdeputierten</i> (Деревенские посланцы), зингшпиль. Муз. Э. Вольфа, текст Г. Хеермана.
Янв. 26	Пб.	<i>Ахилл на Скиросе</i> , опера-серия. Муз. Дж. Паянелло, текст П. Метастазю.
Янв. 29	Пб. Нем. т-р	<i>Der Krieg</i> (Война), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Февр. 1	Там же	<i>Das Redende Gemälde</i> (Говорящая картина), зингшпиль. Муз. К. Штегмана, текст по Л. Ансому.
Февр. 3	Там же	<i>Der Dorfbarbier</i> (Деревенский цирюльник), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса (по «Блему-сапожнику» М. Ж. Седена).
Февр. 9	Там же	<i>Der Kaufmann von Smyrna</i> (Купец из Смирны), зингшпиль. Муз. К. Штегмана или Ф. Холма.
Февр. 15	Там же	<i>Die Apotheke</i> (Аптека), зингшпиль. Муз. К. Неефе, текст И. Энгеля.
Февр. 16	Там же	<i>Басса из Туниса</i> , зингшпиль. Муз. Ф. Холма, текст К. Генша.
Февр. 18	Там же	<i>Эраст и Лючия</i> (в орг.: <i>Сербетта</i>), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля, нем. пер. И. Эшенбурга.
Апр. 13	Там же	<i>Das verstellte Kammermädchen</i> (Служанка-притворщица), ком. опера. Муз. Г. Латинла, текст Дж. Барлотти.
Май 20	Там же	<i>Lottchen am Hofe</i> (Лоттен при дворе), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Июнь 14	Пб. Смольный ин-т	<i>La colonie</i> (Колония; вариант назв.: <i>L'isola d'amore</i> , Остров любви), комедия с музыкой. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери.
Июль 5	Пб. Нем. т-р	<i>Das Grab des Mufti, oder Die zwei Geizigen</i> (Могила муфтия, или Двое скупых), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст А. Майснера.
Июль 12	Пб. Нем. т-р	<i>Die Ungebetenen Gäste</i> (Неврошенные гости), зингшпиль. Муз. Н. Мюле (?).
Июль 30	Там же	<i>Die Muse</i> (Муза), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст Д. Шиблера.
Июль	М. Т-р Меддокса	<i>Приказчик</i> , «драматическая пастельга с голосами». Муз. Ф. Дарся, текст Н. П. Николаева.
Авг. 16	Пб. Нем. т-р	<i>Die Dorfgala</i> (Деревенский праздник), ком. опера. Муз. А. Швейцера, текст Ф. В. Готтера.
Окт. 23	Пб.	<i>Le déserteur</i> (Дезертир), драма с музыкой. Муз. П. А. Монсинья, текст М. Ж. Седена.
Окт. 24	Пб. Ит. тр.	<i>La Frascatana</i> (Фраскатанка), опера-буффа. Муз. Дж. Паянелло, текст Ф. Ливиньи.
Окт. 25	Пб. Нем. т-р	<i>Die Liebe auf dem Lande</i> (Деревенская любовь), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Нояб. 14	Там же	<i>Линдор и Исмена</i> , зингшпиль. Муз. Н. Мюле, текст Ф. Зодена фон Зассанфарта.
Нояб. 14	Пб. Ит. тр.	<i>La vera costanza</i> (Истинная верность), опера-буффа. Муз. П. Анфосси, текст Ф. Путтини.
Дек. 20	Пб. Нем. т-р	<i>Der Fassbinder</i> (Бочар), зингшпиль. Муз. И. Рема (?).
Дек. 26	Пб. Ит. тр.	<i>La locanda</i> (Постанция), опера-буффа. Муз. Дж. Гаццанига, текст Дж. Бертати.
	М. Т-р Меддокса	<i>Розана и Любим</i> , «драмма с голосами». Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николаева.
1779		
Янв. 11	М. Т-р Шереметева	<i>Башмаки золотистого цвета</i> (Les souliers mordorés), ком. опера. Муз. А. Фризери, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Янв. 20	М. Т-р Меддокса	<i>Мальчик-колдун, обманщик и сват</i> , ком. опера. Муз. М. М. Соколовского, текст А. О. Аблесимова.

Янв. 23	Пб. Ит. тр.	<i>La Contessina</i> (Графиня), опера-буффа. Муз. Ф. Гассмана или Дж. Астаритты, текст М. Кольтеллини (по К. Гольдони).
Янв. 31	Пб. Нем. т-р	<i>Die verwandelten Weiber, oder Der Teufel ist los</i> (Заколдованные женщины, или Разбуженный дьявол), зингшпиль. Муз. И. Штандфусса и И. Гиллера, текст К. Вайса.
Февр. 3	Пб. Ит. тр.	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Бертати.
Февр. 7	М. Т-р Шереметева	<i>Художник, влюбленный в свою модель</i> (<i>Le peintre amoureux de son modèle</i>), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуня, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. Г. Воробьевского.
Апр. 14	Пб. Нем. т-р	<i>Die Jagd</i> (Охота), зингшпиль. Муз. И. Гиллера, текст К. Вайса.
Апр. 21 (?) Апр.	Пб. М. Т-р Меддокса	<i>Дон Фальконе</i> , интермедия. Муз. Н. Поммелли. <i>Счастье по жеребью</i> , ком. опера. Текст А. О. Аблесимова.
Май 20	Пб. Ит. тр.	<i>La buona figliuola</i> (Добрая дочка), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст К. Гольдони.
Июнь 13 или 17	Царское Село	<i>Дмитрий</i> , опера-сериа. Муз. Дж. Панзелло, текст П. Метастазо.
Июнь 28	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Сестры-соперницы</i> (<i>Les sœurs rivales</i>), ком. опера. Муз. Р. Дебросса, пер. с фр. В. Г. Воробьевского.
Июнь 29	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Испытание дружбы</i> (<i>L'amitié a l'épreuve</i>), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ш. С. Фавара, пер. с фр. В. Г. Воробьевского.
Июнь 29	Пб. Ит. тр.	<i>L'incognita perseguitata, ossia la Giannetta</i> (Преследуемая незнакомка или Джанетта), опера-буффа. Муз. П. Анфосси, текст Дж. Петроселлини.
Авг. 19	Царское Село	<i>L'idolo cinese</i> (Китайский идол), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Лоренци.
Авг. 22	Пб. Нем. т-р	<i>Ариадна на Наксосе</i> , мелодрама. Муз. И. Бенды, текст И. Х. Брандеса.
Авг. 22	М. Т-р Меддокса	<i>Пигмалион, или Сила любви</i> , «драма с музыкою». Муз. Н. Г. Поморского, текст В. И. Майкова (по Ж. Ж. Руссо).
Лето	Царское Село	<i>Lo sposo burlato</i> (Ворчливый муж), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Касти.
Сент. 25	Пб. Ит. тр.	<i>Le gelosie villane</i> (Деревенская ревность), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст Т. Гранди.
Нояб. 7	Пб.	<i>Несчастье от кареты</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжнина.
Нояб. 16	Пб. Ит. тр.	<i>La forza delle donne</i> (Сила женщин), опера-буффа. Муз. П. Анфосси, текст Дж. Бертати.
Дек. 20	Пб. Вольный т-р	<i>Несчастье от кареты</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжнина.
Дек. 22	Пб.	<i>Le tonnellar</i> (Бочар), ком. опера. Муз. Ф. Госсекса, текст Ф. А. Кетана.
	М. Воспит. дом	<i>Добрые солдаты</i> , ком. опера. Муз. Г. Раупаха, текст М. М. Хераскова.
1780		
Февр. 17	Пб. Вольный т-р	<i>Добрые солдаты</i> , ком. опера. Муз. Г. Раупаха, текст М. М. Хераскова.
Февр. 20	М. Т-р Меддокса	<i>Аркас и Ириса</i> , ком. опера. Муз. М. Керцелли, текст В. И. Майкова.
Февр. 29	М.	<i>Деревенской ворожея</i> , ком. опера. Муз. М. Керцелли, текст В. И. Майкова.

Май 10	М. Воксал	<i>Два охотника и молочница</i> (Les deux chasseurs et la laitière), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома, пер. с фр. З. А. Крыжановского.
Май 25	Могилев	<i>La finta amante</i> (Мнимая любовница), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло (придворный спектакль по случаю встречи Екатерины II с австр. императором Иосифом II).
Май 27	Могилев	<i>La Frascatana</i> (Фраскатанка), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Ф. Ливинья.
Май 29	Могилев	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Бертата.
Июнь 4	М. Воксал	<i>Говорящая картина</i> (Le tableau parlant), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Л. Ансома, пер. с фр. К. Хилкова.
Июль 5	М. Воксал	<i>Минутное заблуждение</i> (L'erreur d'un moment), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля, пер. с фр. К. Хилкова.
Июль 22	М. Воксал	<i>Пустельга</i> (в ориг.: Прикащик), ком. опера. Муз. Ф. Дарси, текст Н. П. Николаева.
Июль 26	М. Воксал	<i>Несчастье от кареты</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжинна.
Лето	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский</i> , опера-пастораль. Муз. составлена из фр. ком. опер, текст В. Колычева.
Окт. 11	Пб. Вольный т-р	<i>Гулянье, или Кусковский садовник</i> , ком. опера. Муз. И. Керцелли, текст В. Колычева.
Нояб. 5	М. (?) Т-р Шереметева	<i>Le industrie amogose</i> (Любовные ухищрения), опера-буффа. Муз. Б. Оттани, текст Дж. Бертата.
Нояб.	Пб. Смольный ин-т	<i>Изобличенный колдун, или За безделку ссора</i> , ком. опера.
Нояб. 24	Пб.	<i>Колония, или Остров любви</i> , опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.
Нояб. 25	Пб.	<i>Les trois fermiers</i> (Три фермера), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
Дек. 6	Пб. Вольный т-р	<i>Храм общей радости</i> , придворный спектакль с музыкой Ф. Торелли и В. А. Пашкевича, текст Дж. Бригонци.
Дек. 30	М. Петров, т-р	<i>Алкид на распутье</i> , опера-серия. Муз. Дж. Паззелло, текст П. Метастазо.
Дек. 30	М.	<i>Розана и Любим</i> , драма с голосами. Муз. М. Керцелли, текст Н. П. Николаева.
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Школа колдовства</i> , балет-пантомима. Муз. И. Старцера и Л. Парадиза (?), пост. Л. Парадиза.
		<i>Матросские шутки</i> , ком. опера. Муз. С. Жоржа (Георге), текст «любителя литературы» (П. И. Фонвинна?).
		<i>Колокольчик</i> (La clochette), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. А. Лешинна или В. Г. Вороблевского.
1781		
Янв. 17	Пб. Вольный т-р	<i>Дом Жуан</i> , балет. Муз. К. Каноббио, пост. Ф. Розетти.
Янв.	Пб. Нем. т-р	<i>Медя</i> , мелодрама. Муз. И. Венды, текст Ф. В. Готтера.
Февр. 3	Пб. Вольный т-р	<i>Мальчик, колдун, обманщик и сват</i> , ком. опера. Муз. М. М. Соколовского, текст А. О. Аблесимова.
Февр. 7	М. Т-р Шереметева	<i>Дезертер</i> , ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. Г. Вороблевского.

Апр. 18	Пб. Смольный ин-т	<i>Сильвен</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Май 8	М. Петров, т-р	<i>Арлекин, сделанный колдуном из сожаления</i> , пантомима с пением и танцами. Муз. А. Галетти.
Июнь 24	Пб. Смольный ин-т	<i>L'amant jaloux</i> (Ревнивый любовник), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Т. д'Эля.
Авг. 30	Царское Село	<i>La serva padrona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. А. Федерико.
Сент. 23	Пб. Ит. тр.	<i>I cavalieri erranti</i> (Странствующие рыцари), опера-буффа. Муз. Т. Траэтты, текст Дж. Бертати.
Нояб. 24	Пб.	<i>Орфей</i> , мелодрама. Муз. Ф. Торелли, текст Я. Б. Княжнина.
Дек. 4	Пб. Смольный ин-т	<i>La fête du village</i> (Деревенский праздник), ком. опера. Муз. Л. В. Дезормери, текст Л. Дорвинья.
Дек. 8	Пб. Ит. тр.	<i>La pazza in contrasto</i> (Свадебный спор), опера-буффа. Муз. Дж. Валентини, текст Дж. Бертати.
Дек. 18	Пб. Ит. тр.	<i>Il marito indolente</i> (Равнодушный жених), опера буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст К. Маццолы (?).
1781 (?)	Кусково, Т-р Шереметева	<i>Лауретта</i> , ком. опера. Муз. Ж. Мсро, текст Мальцвиля.
1782	Пб.	<i>Il curioso indiscreto</i> (Излишнее любопытство), опера-буффа. Муз. П. Анфосси (?).
Янв. 17	Пб. Смольный ин-т	<i>La serva padrona</i> (Служанка-госпожа), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. А. Федерико.
Апр. 13	Пб. Вольный т-р	<i>Шастие от приезда господина, или Награжденное усердие земледельца</i> , ком. опера. Текст А. О. Аблесимова.
Апр. 14	М. Петров т-р ит. тр.	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Бертати.
Апр. 22	Там же	<i>Торжество приятностей нежного пола</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Апр. 27	Там же	<i>Новое семейство</i> , ком. опера. Муз. Фрейляха, текст С. К. Вязмитинова.
Май 3	Там же	<i>La finta amante</i> (Мнимая любовница), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Б. Кастри (?).
Май 22	М. Воксал	<i>Скупой</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Я. Б. Княжнина.
Май 25	М. Воксал ит. тр.	<i>I filosofi immaginari</i> (Мнимые философы), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Бертати.
Июнь 2.	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Добрая дочка</i> , опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 7	М. Петров. т-р	<i>Поход с непремных квартир</i> , ком. опера. Муз. М. Эккеля, текст А. О. Аблесимова.
Июнь 8	Пб.	<i>Пустынник</i> , ком. опера.
Июнь 22	Пб.	<i>Тунисский паша</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Июль 31	М. Воксал	<i>Охотница, или Птицеловка</i> , ком. опера. Рус. пер. И. А. Дмитриевского.
Авг. 16	М. Воксал	<i>Притворная смерть Арлекина, или Обманутый Панталон</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Сент. 4	М. Петров. т-р	<i>Притворная злость любви</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Сент. 15	Пб.	<i>Il barbiere de Sivilla, ovvero La precauzione inutile</i> (Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Петроселлини (по комедии Бомарше).
Сент. 16	М. Петров. т-р	<i>Il cavaliere per amore</i> (Рыцарь по любви), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст Дж. Петроселлини.

Сент. 26	Там же	<i>Тига</i> , малая опера.
Окт. 25	Там же	<i>Il finto pazzo per amore</i> (Минный дурак по любви), опера-буффа. Муз. М. Стабингера, текст Т. Мариани (?).
Нояб. 2	Там же	<i>Земира и Азор</i> , ком. опера Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Нояб. 24	Пб.	<i>Орфей и Эвридика</i> , опера К. В. Глюка, текст Р. Кальпабджи.
Дек. 4	Пб. Смольный ин-т Кусково. Т-р Шереметева	<i>La belle Arsène</i> (Прекрасная Арсени), ком. опера. Муз. П. А. Мюссинья, текст П. С. Фавара. <i>Два сальфа</i> (<i>Les deux sultans</i>), ком. опера. Муз. М. А. Дезожье, текст В. Иибера, пер. с фр. В. Г. Воробьевского.
	Нижний Новгород	<i>Петрусов, или Вор в саду</i> , опера. Пер. с нем. Ф. Генша.

1783

Февр. 13	М. Петров. т-р	<i>Земира и Азор</i> , балет по опере Гретри. Пост. Ф. Морелли (?).
Февр. 19	Там же	<i>Перерождение</i> , ком. опера. Муз. Д. А. Зорьяна.
Февр. 22	Там же	<i>Два скупых</i> (<i>Les deux avares</i>), ком. опера Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ш. Ж. Фенуйо де Фальбера, пер. с фр.
Апр. 27	Там же	<i>Точильщик</i> , ком. опера. Текст Н. П. Наполева.
Авг. 6	М. Воксал	<i>Бочар</i> (<i>Le tonnelier</i>), ком. опера. Муз. Ф. Госсекса, текст Н. М. Одина и Ф. А. Кетана, пер. с фр. Ф. Генша.
Сент. 24	Пб. Каменный т-р	<i>Il mondo della luna</i> (Лунный мир), опера-буффа. Муз. Дж. Пампелло, текст К. Гольдони.
Окт. 25	М. Петров. т-р	<i>Санктпетербургский гостиниый двор</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Нояб. 5	Там же	<i>Деревенская простота</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (?).
Нояб. 15	Там же	«Новый большой балет Ф. Морелли, состоящий из охотников и пастухов, с новыми декорациями».
	Пб. Смольный ин-т	<i>L'amoureux de quinze ans, ou La double fête</i> (Любовь в пятнадцать лет, или Двойной праздник), ком. опера. Муз. Ж. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, текст П. Ложона.
	Пб.	<i>L'Astratto, ovvero Il giocatore fortunato</i> (Рассеянный, или Счастливыи игрок), опера-буффа. Муз. Н. Пиччини, текст Дж. Петрелли.

1784

Янв. 11	М. Петров. т-р	<i>Буря, или Несчастливый путь</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Янв. 31	Пб.	<i>Мужья, женихи своих жен</i> , ком. опера. Муз. А. Булявдта (?), текст Я. Б. Князевича.
Февр. 2	М. Воспит. дом	<i>Морские разбойники, или Арлекин, сделавшийся счастливым в невольничестве</i> , пантомима; <i>Велера и Адонис</i> , балет.
Апр. 27	М. Петров. т-р	<i>Счастливыи и несчастливый фонтан</i> , балет. Пост. Дж. Садомони.
Май 19	М. Воксал	<i>Кузнец</i> (<i>Le maréchal-ferrant</i>), ком. опера. Муз. А. Филидора, текст Ф. А. Кетана, пер. с фр. З. А. Крыжановского.
Май 21	Там же	<i>Калиф на час</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича (?), текст Д. П. Горчакова.
Авг. 18	Там же	<i>Роза и Колаз</i> , ком. опера. Муз. П. А. Мюссинья, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. М. Сушковой.

Лето	Царское Село	<i>La dama immaginaria</i> (Мнимая дама), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст П. А. Вальякка.
Нояб. 2	М. Петров. т-р	<i>La jée Urgèle, ou Ce que plaît aux dames</i> (Фев Юржель, или Что приятно дамам), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Ш. С. Фавара и Ш. Вуазенона.
Нояб. 7	Пб. Рус. гр.	<i>Ярманка</i> (Der Dorfjahrmärkt), ком. опера. Муз. И. Бенды, текст Ф. В. Готтера, пер. с нем.
Нояб. 24	М. Петров. т-р	<i>Дон Жуан</i> , балет. Пост. Дж. Саломони.
Нояб. 28	Пб. Каменный т-р	<i>Henry IV, ou La bataille d'Ivry</i> (Генрих IV, или Сражение при Иври), опера. Муз. Ж. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, текст Б. Розуа.
Нояб. 28	М. Петров. т-р фр. тр.	<i>Аннетта и Любен</i> , ком. опера. Муз. Б. Влеза, текст Ш. С. Фавара и М. Ж. Фавар.
Дек. 4	Там же	<i>Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия</i> (вариант назв.: <i>Опекун учитель, или Любовь хитрее злокаенщи</i>), ком. опера. Текст П. П. Николаева.
Дек. 6	Там же	<i>Диана и Эндимион</i> , балет. Муз. и пост. Ф. Морелли.
Дек. 12	Там же	<i>Солиман Второй или Три султанши</i> (вариант назв.: <i>Три султанши</i>), комедия с хорами и балетами. Муз. П. Жибера (?), текст Ш. С. Фавара, пер. с фр.
Дек.	М. Т-р Шереметева	<i>Серальские ревности</i> , «турецкий балет». Муз. и пост. Ф. Морелли.
	Пб.	<i>Инфанта Заморы</i> (L'infante de Zamora), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Н. Э. Фрамери, пер. с ит. И. А. Крылова.
	Пб.	<i>Сбитеньщик</i> , ком. опера. Муз. А. Буллаццата, текст Я. Б. Княжпина.
	Пб.	<i>Оù amant consolati</i> (Утешенные любовники), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти.
ок. 1784	Пб.	<i>La contadina in corte</i> (Крестьянка при дворе), опера-буффа. Муз. А. Саккини.
1785		
Янв. 4	М. Петров. т-р фр. тр.	<i>Le deux chasseurs et la laitière</i> (Два охотника и молочница), ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома.
Янв. 9.	Там же	<i>Кузнец-лекарь</i> (Le maréchal-ferrant), ком. опера. Муз. Ф. А. Филидора, текст Л. Ансома и Ф. А. Кетана, пер. А. И. Дмитриева.
Янв. 12	Пб. Фр. тр.	<i>Le déserteur</i> (Дезертир), драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, М. Ж. Седена.
Янв. 18	М. Петров. т-р, фр. тр.	<i>Le cadé dupé</i> (Обманутый кади), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Ж. А. Лемонье.
Янв. 18	Там же	<i>Отмщенный Купидон, или Торжество, сделанное Венерою Адонису</i> , балет. Муз. Дж. Астаритты, пост. Ф. Морелли.
Янв.	Пб.	<i>Идалида</i> , опера-серна. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
Февр. 5	М. Петров. т-р	<i>Движущаяся картина, или Механик</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Февр. 11	Там же, фр. тр.	<i>Le déserteur</i> (Дезертир), драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена.
Февр. 26	Там же	<i>Тунисский паша</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Май 25	М. Воксал	<i>Изобличенный колдун, или За бездельку ссора</i> , опера с хорами и балетами.
Июнь 4	М. Петров. т-р	<i>Щедрая турецкая невеста</i> , балет.

Июнь 19	М. Воксал	<i>Любовная ссора</i> , малая опера.
Июнь 29	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Разлука, или Отъезд псовой охоты</i> , ком. опера.
Июль 16	М. Петров. т-р	<i>Храм Венеры</i> , балет. Пост. И. Шваба.
Июль 23	Там же	<i>Взаимное благоденствие</i> , балет. Пост. И. Шваба.
Сент. 22	Там же	<i>Санчо-Панса губернатором в острова Баратарии</i> (Sancho Pança dans les îles), ком. опера. Муз. Ф. А. Филандора, текст А. Пуансине, пер. с фр. В. А. Левшина, <i>Беглец</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (по опере Монсиньи?).
Окт. 1	Там же	<i>Изобличенный колдун, или За безделку ссора</i> , опера с хорами и балетами.
Окт. 19	Пб. Каменный т-р	<i>L'amor notaio</i> (Любовь нотариуса), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти (?). <i>I figli eredi</i> (Мнимые наследники), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст Дж. Бергати.
Нояб. 9	М. Петров. т-р	<i>Любовь между оружием, или Женщина, подговаривающая воинов к любви</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Нояб.	М. Т-р Шереметева	<i>Браки самнитян</i> (Les mariages Samnites), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст В. Розуа, пер. с фр. В. Г. Вороблевского (?).
	Пб.	<i>L'amore artigiano</i> (Любовь ремесленника), опера-буффа. Муз. К. Каноббио или Ф. Гассмана, текст К. Гольдони.
	Пб. Рус. тр.	<i>Прекрасная Арсена</i> (La belle Arsène), ком. опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст Ш. С. Фавара, пер. с фр. С. Н. Сандунова.
	Пб. Ит. тр.	<i>Fra i due litiganti, il terzo gode</i> (Двое ссорятся, третий радуется), опера-буффа. Муз. Дж. Сарти, текст К. Гольдони.
1785(?)		
	Пб.	<i>Двойное превращение</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджолини.
ок. 1785		
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Альцеста</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
	Там же	<i>Цефал и Прокрис</i> , опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
после 1785		
	Там же	<i>Панурге на острове Фонарей</i> (Panurge dans l'île des lanternes), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри.
	Там же	<i>Эхо и Нарцисс</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
1786		
Янв. 14	М. Петров. т-р	<i>Щастливая томя</i> , ком. опера. Муз. М. Стабингера, текст Д. П. Горчакова.
Янв. 15	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Армида и Ринальдо</i> , опера-сериа. Муз. Дж. Сарти, текст М. Кольтеллини.
Февр. 9	М. Петров. т-р	<i>Оставленная Дидона</i> , балет. Муз. и пост. Г. Анджолини (?).
Февр. 13	Там же	<i>Любовь Эльмиры и Томира</i> , балет.
Февр. 16	Там же	<i>Варзина, или Награжденная верность</i> , «трагический балет». Пост. Ф. Морелли (?).
Апр. 19	Пб. Каменный т-р	<i>Февей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.

Апр. 22	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Фавей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
Май 14	М. Петров. т-р	<i>Торжество гонимой невесты</i> , балет.
Июнь 3	Там же	<i>Деревенский праздник</i> , балет.
Июнь 28	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Фавей</i> , ком. опера. Муз. В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
Июнь (кок.)	Павловск	<i>La fête du seigneur</i> (Праздество сеньора), ком. опера. Муз. Д. С. Бортнянского, текст Г. И. Чернышева (?).
Июль 5	М. Воксал	<i>Черевики</i> (Les sabots), ком. опера. Муз. Э. Р. Дунн, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Левшина.
Авг. 9	Там же	<i>Садовники</i> (Les jardiniers), ком. опера. Муз. Продана, текст Б. Давеня, пер. с фр. В. А. Левшина.
Сент. 22	Там же	<i>Генрих IV</i> , опера. Муз. Ж. П. Э. Мартини-Шваркендорфа, текст Б. Розуа, пер. с фр. В. А. Левшина; <i>Дон Жуан</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (?).
Сент. 22 или 23	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Кастор и Поллукс</i> , опера. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
Окт. 4	М. Петров. т-р	<i>Черевики</i> (Les sabots), ком. опера. Муз. Э. Р. Дунн, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Левшина.
Окт. 11	Гатчина	<i>Le faucon</i> (Сокол), ком. опера. Муз. Д. С. Бортнянского, текст Ф. Г. Лаферьера.
Окт. 12	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Радость Душеньки</i> , «лирическая комедия, последующая балетом». Текст И. Богдановича.
Нояб. 13	М. Петров. т-р	<i>Обманутый жених</i> , балет.
Нояб. 24	Тамбов. Дворец губернатора	Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища. Муз. Г. Раупаха (хор из оперы «Альцеста») и Ф. Юравшенко, текст Г. Р. Державина.
Нояб. 27	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Новгородской богатырь Боеславец</i> , ком. опера Муз. Е. И. Фомина, текст Екатерины II.
Нояб. 27	М. Петров. т-р	<i>Ацис и Галатя</i> , «пастиуший балет». Пост. Ф. Морелли.
Дек. 2	Там же	<i>Баба-Яга</i> , ком. опера. Муз. М. Стабингера, текст Д. П. Горчакова.
Дек. 7	Там же	<i>Молодой сицилианец, или Выигранное сражение</i> , балет. Пост. А. Козелли.
Дек. 10	М. Т-р Шереметева	<i>Алина, королева Голкондская</i> , опера. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена.
ок. 1786	Пб. (?)	<i>Новое семейство</i> , ком. опера. Муз. О. Тереса, текст И. А. Крылова.
	Пб. (?)	<i>Хлор-царевич, или Роза без шипов</i> , ком. опера. Текст Д. Хвостова.
	Пб. Ит. тр.	<i>La scuola di gelosi</i> (Школа ревнивых), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст К. Маццолы.
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Ифигения в Тавриде</i> , опера. Муз. К. В. Глюка, текст Н. Ф. Жилярда.
1786 вян нач. 1787	Пб. Ит. тр.	<i>L'amor constante</i> (Постоянная любовь), опера-буффа. Муз. Д. Чинмарозы.
	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Армида</i> , опера. Муз. К. В. Глюка.
1787		
Янв. 11	М. Петров. т-р	<i>Похождение Талемака</i> , балет. Муз. Евсташно, пост. Ф. Морелли.
Янв. 25	Там же	<i>Мальники, или Молодой влюбленный офицер</i> , балет,

Янв. 27	Там же	<i>Сбитеньщик</i> , ком. опера. Муз. А. Булланята, текст Я. Б. Княжнина.
Февр. 3	Там же	<i>Торговка французскими чепчиками</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Апр. 4	Там же	<i>Притворная любовница</i> (вариант назв.: <i>Простаков с притворной любовницей</i> ; <i>La finta amante</i>), опера-буффа. Муз. Дж. Павзинелло, текст Дж. Б. Кастри (?), пер. с ит.
Апр. 16	Там же	<i>Полигимния</i> , «большая музыкальная драма с балетом и хором певчих».
Июль 1	Там же	<i>Счастливая Россия, или Двадцатипятилетний юбилей</i> , пролог «с новыми балетами и хорами певчих», Муз. А. Булланята, текст М. М. Хераскова.
Июль 2	Там же	<i>Александр и Колпасе</i> , балет. Пост. Ш. Ле Пика.
Июль 4	Там же (Воксал?)	<i>Дровосек, или Три желания</i> (<i>Le bûcheron, ou Les trois souhaits</i>), ком. опера. Муз. Ф. А. Филлidora, пер. с фр.
Июль 7	Там же	<i>Дезертир</i> , балет. Пост. Ш. Ле Пика.
Сент. 28	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Храбрый и смелый витязь Ахридеичь</i> (вариант назв.: <i>Иван Царевичь</i>), ком. опера. Муз. Э. Вавжурн, текст Екатерины II.
Окт. 11	Павловск	<i>Le fils rival, ou La moderne Stratonice</i> (Сын-соперник, или Новая Стратоника), ком. опера. Муз. Д. С. Боргнианского, текст Ф. Г. Лаферьера.
Окт. 17	М. Петров. т-р	<i>Женщина-философка, или Торжествующая любовь</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Окт. 20	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Служанка-госпожа</i> (<i>La serva padrona</i>), опера-буффа. Муз. Дж. Павзинелло, текст Дж. А. Федерико, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Нояб. 8	Пб. (?)	<i>Ямщики на подставе, или Игрище мещанская</i> , ком. опера. Муз. Е. И. Фомына, текст Н. А. Львова.
Дек. 20	М. Петров. т-р	<i>Пигмалион и Галатея</i> , драма (по Руссо). Муз. М. Стабингера.
	Пб. (?)	<i>I capricci in amore</i> (Капризы любви), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты.
	М. (?)	<i>Нескромные признания</i> (<i>Les aveux indiscrets</i>), ком. опера. Муз. П. А. Монсинь, текст Рибадьера, пер. с фр. В. А. Левшина.
1787(?)	Кусково. Т-р Шереметева Там же	<i>Данаида</i> , опера-трагедия. Муз. А. Сальери, текст Ф. Леблена де Рулле в Л. Т. Чули.
	Там же	<i>Дидона</i> , опера-сериа. Муз. Н. Пиччини, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
	М. (?)	<i>Добродетельный волшебник</i> , ком. опера.
1788		
Февр. 14	М. Петров. т-р	<i>Неудачная женитьба</i> , опера. Муз. М. Стабингера, пер. с ит.
Февр. 21	Там же	<i>Адель де Понтье</i> , трагический балет. Пост. Ф. Морелли.
Февр. 24	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>La felicità inaspettata</i> (Неожиданное счастье), пасторальная кантата с балетами. Муз. Д. Чимарози, текст Ф. Моретти.
Февр. 27	М. Т-р П. М. Волковского	<i>Сильвен</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля, пер. с фр. В. А. Левшина.
Апр. 27	М. Петров. т-р	<i>Эльмира и Томира</i> , балет. Пост. А. Казелля (?).
Май 21	М. Воксал	<i>Цыганка</i> , ком. опера. Муз. А. Булланята (?).
Июнь 11	Там же	<i>Нанета и Лука</i> (<i>Nanette et Lucas, ou La paysanne singeuse</i>), ком. опера. Муз. Д'Эрбена, текст Н. Э. Франмера, пер. с фр.

Сент. 22 (Нояб. 24?) Окт. 4	Пб. Т-р Эр- митаж (?) М. Петров. т-р	<i>La vergine del sole</i> (Дева солнца), опера-серия. Муз. Д. Чимарозы. <i>Нечаянное возвращение</i> (в ориг.: <i>Le sorcier</i> ; Кол- дун), опера. Муз. Ф. А. Филлидора, текст А. Пуан- сине, пер. с фр. В. А. Левшина.
Окт. 19(?)	Пб. Т-р Эр- митаж Кусково. Т-р Шераметева М. Петров. т-р	<i>Una cosa rara</i> (Редкая вещь), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте. <i>Ложный лорд</i> (<i>Le faux lord</i>), опера-буффа. Муз. Н. Пещини, пер. с ит. В. Г. Воробьевского. <i>Аптекарь и доктор</i> (<i>Der Apotheker und der Doktor</i>), зингшпиль. Муз. К. Диттерсдорфа, текст Г. Стефа- ни, пер. с нем. Ф. Розанова.
1769		
Янв. 1	М. Петров. т-р	<i>Двойное превращение, или Веселой баумачник</i> , ком. опера. Текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Лев- шина.
Янв. 29	Пб. Т-р Эр- митаж	<i>Горе-Богатырь Косометович</i> , ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Екатерины II и А. В. Храповицкого.
Февр. 2	М. Петров. т-р	<i>Владисан</i> , трагедия с хорами. Текст Я. Б. Княжни- на.
Апр. 18	Пб. Камен- ный т-р	<i>Две невесты</i> (<i>Le donne rivali</i>), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, пер. с ит.
Апр. 27	Там же	<i>Дезертер, или Женщина вероюшн</i> , балет.
Апр. 27	М. Петров. т-р	<i>Счастливая встреча</i> , «серьезная итальянская опера с балетами и хорами».
Май 25	Пб. Дерев. т-р	<i>Осмеленный скупец</i> (<i>L'avaro deluso</i>), опера-буффа. Муз. А. Саккини, текст А. Андрен, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 1	Там же > >	<i>Редкая вещь</i> (<i>Una cosa rara</i>), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 15	Там же > >	<i>Училище ревнивых</i> (<i>La scuola de' gelosi</i> ; вариант назв.: <i>Школа ревнивых</i>), опера-буффа. Муз. А. Саль- ери, текст К. Маццолы, пер. с ит. И. А. Дмитриев- ского.
Июнь 29	Там же	<i>Притворно сумасшедшая</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Я. Б. Княжинна.
Июль 1	М. Воксал	<i>Служанка-госпожа</i> (<i>La serva padrona</i>), опера-буф- фа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. А. Федерико, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июль 6	Пб. Дерев. т-р	<i>Два скупых</i> (<i>Les deux avares</i>), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ш. Ж. Фенуйо де Фальбера, пер. с фр. Э. А. Крыжановского.
Сент 4	Там же	<i>Длинное дерево, или Торжествующая любовь</i> (<i>L'ar- bore di Diana</i>), опера-буффа. Муз. В. Мартин-и-Со- лера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриев- ского.
Сент. 6	Там же	<i>Владисан</i> , трагедия с хорами. Текст Я. Б. Княжни- на.
Сент. 20	М. Петров. т-р	<i>Служанка-госпожа</i> (<i>La serva padrona</i>), опера-буф- фа. Муз. Дж. Паизиелло, текст Дж. А. Федерико, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Сент. 23	Пб. Дерев. т-р	<i>Мельник, балет</i> (по опере М. М. Соколовского). Пост. О. Пуаро.
Сент. 27	Пб. Т-р Эр- митаж	<i>Клеопатра</i> , опера-серия. Муз. Д. Чимарозы, текст Ф. Моретти.
Окт. 9	Пб. Камен- ный т-р	<i>Дезертер</i> , драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. В. А. Левшина или А. Ф. Малиновского.

Окт. 14	М. Петров. т-р	<i>Рыбаки</i> (Les pêcheurs), ком. опера. Муз. Ф. Госсекка, текст А. Н. де Ласаля, пер. с фр. В. А. Левшина.
Нояб. 9	Пб. Каменный т-р	<i>Ариадна и Бахус</i> , балет. Муз. К. Каноббио, пост. Дж. Канциани.
Нояб. 23	Пб. Дом А. С. Строганова	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , ком. опера. Муз. Н. М. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье (любовельский спектакль).
1788 (?)	Пб.	<i>Два барона</i> (I due baroni di Rocca Azzurra), ком. опера. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы, пер. с ит. В. М. Черникова.
1790		
Янв. 7	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Песнолюбие</i> (вариант назв.: <i>Меломания</i>), ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера, текст А. Храповицкого.
Июль 17	Пб. Дерев. т-р	<i>Ложный лорд</i> (Le faux lord), опера-буффа. Муз. Н. Пиччинни, текст Дж. М. Пиччинни, пер. с ит.
Авг. 16		<i>Севильский цирюльник, или Бесплодная предосторожность</i> (Il barbiere de Sevilla), опера-буффа. Муз. Дж. Павзелло, текст Дж. Петроселлини по комедии Бомарше, пер. с ит. И. Вьена.
Сент. 11	М. Петров. т-р	<i>Деревенская картина, или Хитрость деревенских любовников</i> , балет.
Сент. 17	Кусково. Т-р Шереметева	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье, пер. с фр. В. Г. Вороблевского (?).
Сент. 22	М. Петров. т-р	<i>Купидон-пустынник</i> (L'amour ermite), «анакронтическая комедия с хорами, арями и балетамя» неизв. автора, пер. с фр.
Окт. 22	Пб. Т-р Эрмитаж;	<i>Начальное управление Олега</i> , историческое представление с хорами и балетамя. Муз. К. Каноббио.
Окт. 27	Каменный т-р	В. А. Пашкевича и Дж. Сарти, текст Вильгельм II.
Нояб. 6	М. Петров. т-р	<i>Обманутый Арабкин</i> , балет.
Нояб. 12	Пб. Дерев. т-р	<i>Колония, или Новое селение</i> (La colonie), ком. опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. А. В. Храповицкого.
Нояб. 27	М. Петров. т-р	<i>Любовники, покровительствуемые Дианой</i> , балет.
1791		
Янв. 16	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Федул с детьми</i> , ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Солера и В. А. Пашкевича. Текст Екатерины II и А. В. Храповицкого.
Янв. 23	М. Петров. т-р	<i>Несчастные супруги, или Счастливая встреча</i> , балет-пантомима. Муз. М. Стабнигера, пост. Ф. Морелли.
Апр. 21	Там же	<i>Деревенская забава</i> , балет.
Май 14	Пб. Каменный т-р	<i>Венецианская ярманка</i> (La fiera di Venezia), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. Боккерини, пер. с ит. И. Вьена.
Июнь 8	М. Воксал	<i>Анюта и Любим</i> (возм., в орг.: Аннетта и Любен), ком. опера. Муз. Б. Блеза, текст Ш. С. Фавара и М. Ж. Фавар, пер. с фр.
Сент. 9	Пб. Каменный т-р	<i>Пирамо и Тизбе</i> , трагический балет. Муз. К. Каноббио, пост. Дж. Канциани.
Дек. 7	Пб.	<i>Пигмалион</i> , мелодрама. Муз. Я. Бенды, текст Ф. В. Готтера (по Руссо), пер. с нем. В. И. Майкова.

	Пб.	<i>Колдун, ворожея и сваха</i> , ком. опера. Муз. Е. И. Фомина (?), текст И. Юкина.
	с. Покровское Т-р В. И. Щербатова	<i>Кто старое помянет, тому глаз вон</i> , ком. опера. Муз. И. Кесслера, текст В. А. Левшина.
1792		
Янв. 11	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Блез и Бабетта</i> , ком. опера. Муз. А. Н. Дезеда, текст Ж. М. Монвеля.
Янв. 22	М. Петров. т-р	<i>Триумф Александра Великого по побеждении Дария</i> , «большой серьезный балет сочинения Д. Лячарда».
Февр. 2	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Как прослывешь, так и прослынешь</i> , ком. опера. Муз. А. А. Пашкевича, текст М. А. Матинского.
Февр. 6	М. Петров. т-р	<i>Дианчино дерево</i> , ком. опера «с новыми балетами и хорами певчих». Муз. В. Мартин-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Февр. 9	Там же	<i>Взятый Очакова</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Июнь 20	М. Воксал	<i>Колокольчик (La clochette)</i> , ком. опера. Муз. Э. Р. Дуни, текст Л. Ансома, пер. с фр. В. А. Левшина.
Нояб. 8	М. Петров. т-р	<i>Обманутый скупец (L'avaro deluso)</i> , опера-буффа. Муз. А. Саккини, текст А. Андреа, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Дек. (ков.)	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Покинутая Дидона</i> , «трагический балет». Муз. В. Мартин-и-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
1793		
Нач. года	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Оракул</i> , «серьезный балет». Муз. В. Мартин-и-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
Февр. 21	М. Петров. т-р	<i>Сумасшедшие</i> , балет. Пост. Ф. Морелли (?).
Май 25	М. Воксал	<i>Столяр (Il falegname)</i> , опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы, пер. с ит.
Июль 19	Там же	<i>Обвороженное дерево, или Обманутый opiekун (L'arbre enchante, ou Le tuteur duré)</i> , ком. опера. Муз. К. В. Глюка, текст Ж. Ваде, пер. с фр.
Сент. 23	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Амур и Психея</i> , балет. Муз. В. Мартин-и-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
Нояб. 27	М. Петров. т-р	<i>Живописец</i> , балет.
	М. (?)	<i>Покровительница сердец</i> , ком. опера. Муз. неизв. автора, текст И. Иванова.
	Павловск	<i>Inno a Cerere</i> (Гимн Церере), опера. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
	Пб. Нем. т-р.	<i>Der Apotheker und der Doktor</i> (Аптекарь и доктор), зингшпиль. Муз. К. фон Диттерсдорфа, текст Д. Стефани.
	Там же	<i>Дон Жуан</i> , опера. Муз. В. Моцарта, текст Л. да Понте.
	Там же	<i>Das Rothe Kaprchen</i> (Красная шапочка), зингшпиль. Муз. К. фон Диттерсдорфа, текст Д. Стефани.
	Там же	<i>Die Zauberflöte</i> (Волшебная флейта), зингшпиль. Муз. В. Моцарта, текст И. Шиканедера.
	М. (?)	<i>Король на охоте</i> , ком. опера. Муз. И. Керцелли, текст В. А. Левшина.
1794		
Янв. 19	М. Петров. т-р	<i>Хитрая чепечница</i> , комический балет. Пост. К. Сабони.
Янв. 26	Там же	<i>Несчастное приключение Генриетты и Дениса от своего путешествия</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.

Февр. 13	Там же	Пигмалион, мелодрама. Муз. И. Бенды, текст Ф. В. Готтера (по Руссо), пер. с нем. В. И. Майкова.
Май 14	М. Воксал	Обманутый кади (Le cadí duré) ком. опера. Муз. П. А. Монсинья, текст Ж. А. Лемонье, пер. с фр.
Май 16	М. Петров.	Венера, помогающая дружеству, балет.
Авг. 20	Т-р Пб. Таврич. дворец. фр. тр.	Камилла, или Подземелья, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье.
Сент. 14	М. Петров. т-р	Колония, или Новое селение (La colonie), ком. опера. Муз. А. Саккини, текст Н. Э. Фрамери, пер. с фр. А. В. Храповицкого.
Сент. 24 Окт. 6	Там же Пб. Т-р Эрмитаж	Нечаянное благополучие от огня и бури, балет. Мнимые философы (I filosofi immaginari), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Бертати, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
ок. 1794		
	Кусково. Т-р Шереметева	Аземия, или Дикари, ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст А. де ля Шабосьера, пер. с фр. В. А. Левшина.
	Пб. Т-р Эрмитаж (?)	Il credulo (Легковерный), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. М. Днодати.
	Пб. (?)	Джанина и Бертардоне, опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Ф. Ливинья.
	Пб. Т-р Эрмитаж	La modista raggratrice, ossia La scuffiara' (Модистка-обманщица, или Чепечница), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци.
	М. Т-р И. Колычева	Три свадьбы втрое, или Как аукнется, так и откликнется, ком. опера. Муз. Ф. Керцелли, текст А. Желтова.
1794 или 1795	Пб. (?)	Нина, или Безумная от любви, опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци.
1796		
Янв. 11	М. Петров. т-р	Обкраденный скупой, балет. Пост. Ф. Морелли.
Янв. 21	Там же	Притворно сумасшедшая, ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Я. Б. Квяжинна.
Янв. 24	Пб. Дерев. т-р, фр. тр.	Les deux petits Savoyards (Два маленьких савояра), ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст В. Ж. Марсолье.
Февр. 2	Пб. Каменный т-р	Gli Zingari in fiera (Цыганская ярмарка), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Паломбы.
Февр. 9	Пб.	Il matrimonio segreto (Тайный брак), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Бертати.
Февр. 5	М. Петров. т-р	Орфей, мелодрама, «с принадлежащими к ней балетами и хорами адских фурий; музыка хором в древнем греческом вкусе и во всей мелодраме сочинения г. Фомина, которая принята в С.-Петербурге с отменной благосклонностью».
Февр. 9	Пб. Каменный т-р	L'impressario in angustie (Импресарио в лужде), опера-буффа. Муз. Д., Чимарозы, текст Дж. М. Днодати.
Апр. 12	Пб. Т-р Эрмитаж	L'italiana in Londra (Итальянка в Лондоне), ин-термедия. Муз. Д. Чимарозы.
Апр. 15	Пб. Дерев. т-р	Деревенский маркиз (Il marchese villano; вариант назв.: Крестьянин-маркиз), опера-буффа. Муз. Л. Карузо, текст П. Кьяри, пер. с ит. В. А., Левшина.

Апр. 19	М. Петров. т-р	<i>Редкая вещь</i> (Una cosa rara), опера-буффа. Муз. В. Мартини-и-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июнь 7	Пб. Дерев. т-р, фр. тр.	<i>L'amant statue</i> (Влюбленная статуя), ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ф. Дефонтепа.
Июнь 11	Пб. Дерев. т-р, фр. тр.	<i>Рено д'Аст</i> , ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ж. Б. Раде и П. Барре.
Июнь 21	Там же	<i>Ричард Львиное Сердце</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Июль 4	Пб. Каменный т-р	<i>Трубочист князь и князь трубочист</i> (Lo srazzascapino principe), опера-буффа. Муз. М.-А. Портогалло, текст Дж. М. Фолла, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Июль 22	Останкино. Т-р Шереметева	<i>Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила</i> , опера. Муз. О. А. Козловского, текст П. С. Потемкина.
Июль 27	Пб. Дерев. т-р	<i>La dot</i> (Приданое), ком. опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ф. Дефонтепа.
Авг. 20	Там же, фр. тр.	<i>La melomanie</i> (Меломания), ком. опера. Муз. М. С. Шампейна, текст Гранже.
Авг. 31	Там же, фр. тр.	<i>Служанка-госпожа</i> , опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. А. Федерико, фр. пер.
Сент. 17	Там же, фр. тр.	<i>L'amant jaloux</i> (Ревнивый влюбленный), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Т. д'Эля.
Сент. 26	М. Петров. т-р	<i>Алексей и Наталья</i> , опера. Пер. с фр. А. Ф. Малиновского.
Окт. 3	Там же	<i>Купидоновы забавы, или Влюбленный прикащик</i> , балет.
Окт. 9	Пб. Т-р Эрмитаж ит. тр.	<i>La pastorella pavile</i> (Благородная пастушка), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дзини.
Нояб. 15	М. Петров. т-р	<i>Венецианская ярмарка</i> (La fiera di Venezia), опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. Боккерини, пер. с ит.
Дек. 27	М. Петров. т-р	<i>Федя с детьми</i> , ком. опера. Муз. В. Мартини-и-Солера и В. А. Пашкевича, текст Екатерины II.
ок. 1795		
	Пб. Т-р Эрмитаж. фр. тр.	<i>Les Chinois</i> (Китайцы), ком. опера. Муз. Дж. Салетти, текст Ш. С. Фавара.
	Литвиново. Т-р В. И. Щербатова	<i>Молодые поскорее старых могут обмануть</i> , лирическая комедия с музыкой И. Керцелли, текст В. А. Левшина.
	Пб. Т-р Эрмитаж, ит. тр.	<i>L'amor contrastato, ossia La molinara</i> (Любовь с препятствиями, или Мельничиха), опера-буффа. Муз. Дж. Панзелло, текст Дж. Паломбы.
	Там же	<i>La villanella rapita</i> (Похищенная крестьянка), опера-буффа. Муз. Ф. Бианки, текст Дж. Бергати.
	Там же	<i>La ballerina amante</i> (Влюбленная балерина), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст К. Казини.
1796		
Янв. 12	Пб. Каменный т-р, ит. тр.	<i>La ballerina amante</i> (Влюбленная балерина), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст К. Казини.
Янв. 21	М. Петров. т-р	<i>Два охотника</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 4	Там же	<i>Арлекин под покровительством феи</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 8	Пб. Дерев. т-р	<i>Les amours de Bayard, ou Le chevalier sans peur et sans reproche</i> (Любовники из Байарда, или Рыцарь

		без страха и упрека), ком. опера. Муз. М. С. Шампейна, текст Ж. М. Монвеля.
Февр. 12	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Мартовские свадьбы</i> , «героико-лирическое празднество», с музыкой и балетами.
Февр. 14	М. Петров. т-р	<i>Деревенские утренние увеселения при восхождении солнца</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 18	Там же	<i>Училище Пьеро</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Февр. 21	Там же	<i>Ревность трех султанш</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
		<i>Обманутый деревенский доктор</i> , балет. Пост. Ф. Морелли.
Февр. 26	Пб. Дерев. т-р	<i>Смешное с ползным, или День рождения стихотворца</i> , комедия с хорами и балетом. Текст Н. Ф. Эмина.
Апр. 23	М. Петров. т-р	<i>Кузнец и лекарь</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Май 11	Там же	<i>Дом сумасшедших</i> (возможно, имеется в виду: <i>Остров сумасшедших; L'Île des fous</i>), ком. опера. Муз. Э. Р. Дунн.
Май 15	Пб. Дерев. т-р	<i>Сумасброды, или Рыбачка</i> (<i>La bella pescatrice</i>), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дэнни, пер. с ит. И. А. Дмитревского.
Май 19	Пб. Каменный т-р	<i>Благотельный грубиян</i> (<i>Il burbero di buon senso</i>), опера-буффа. Муз. В. Мартини-Солера, текст Л. да Понте, пер. с ит. И. Виена.
Июнь 7	Там же (?)	<i>Нина, или От любви сумасшедшая</i> (<i>Nina, ossia La ragazza che amò</i>), опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци (?) по комедии В. Ж. Марсолье, пер. с ит. И. А. Дмитревского.
Июнь 30	Там же	<i>Ринальд д'Аст</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астаритты, текст Дж. Карпани.
Июль 14	Там же	<i>I visionari</i> (<i>Мечтатели</i>), опера-буффа. Муз. Дж. Астаритты, текст Дж. Бергати.
Сент. 1	Пб. Т-р Эрмитаж	<i>Пальмира, царица Персидская</i> , героико-романтическая драма. Муз. А. Сальери, текст Дж. де Гамерра.
Сент. 16	Пб. Каменный т-р	<i>Le nozze contadini</i> (<i>Сельские свадьбы</i>), опера-буффа. Муз. Дж. Николони.
Сент. 24	М. Петров. т-р	<i>Башишник и бочар</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Окт. 12	Пб. Каменный т-р	<i>Дидона</i> , опера-серия. Муз. Дж. Пуччини, текст П. Метастазо.
	Пб. (?)	<i>Любовь с наградой</i> , ком. опера.
	с. Ясное, Т-р	<i>Оленька, или Первоначальная любовь</i> , ком. опера. Муз. О. А. Коаловского, текст А. Белосельского-Белозерского.
	Д. Е. Столыпина	
1797		
Май 3	М. Петров. т-р	<i>Аполлон с музами</i> , пролог с хорами певчих и балетами.
Май 15	Там же	<i>Мельник</i> , балет. Пост. П. Пинуччи, с декорациями П. Гонзага.
Июнь 29	Павловск	<i>Le quiproquo, ou Le volage fixé</i> (<i>Недоразумение, или Постоянное непостоянство</i>), ком. опера. Муз. Ф. А. Филандора, текст де Мустона.
Июль 15	М. Петров. т-р	<i>Любовная шутка</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Июль 29	Пб. Каменно-остр. т-р.	<i>La pastorella nobile</i> (<i>Благородная пастушка</i>), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст С. Дэнни.
Сент. 1.	Там же	<i>Нина, или От любви сумасшедшая</i> , опера-буффа. Муз. Дж. Паззелло, текст Дж. Б. Лоренци (?), пер. с ит. И. А. Дмитревского.

Сент. 8	М. Петров. т-р	<i>Турок, торгующий невольниками</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Сент. 9	Гатчина. Фр. тр.	<i>Рено д'Аст</i> , опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. Б. Раде и П. Барре.
Сент. 4 или 18	Гатчина. Ит. тр.	<i>La lanterna di Diogene</i> (Фонарь Диогена), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст Дж. Паломбы.
Сент. 18	Пб. Каменный т-р	<i>Ринальд д'Аст</i> , ком. опера. Муз. Дж. Астарятты, текст Дж. Карпани, пер. с ит.
Окт. 15	Гатчина. Ит. тр.	<i>Зенобия в Пальмире</i> , опера-серия. Муз. П. Анфосси, текст Дж. Сертора.
Окт. 26	М. Петров. т-р	<i>Прачки</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Нояб. 4	Там же	<i>Титово милосердие</i> , балет по драме Я. Б. Княжнина. Пост. П. Пинуччи.
	Гатчина. Фр. тр.	<i>Аземия, или Дикари</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеярака.
ок. 1797	Пб. (?)	<i>Стратоника</i> , опера. Муз. Э. Мегюля.
1798		
Янв. 15 или 19	Пб. Т-р. Эрмитаж	<i>La festa del villaggio</i> (Деревенский праздник), ком. опера. Муз. В. Мартин-и-Сажера (?).
Янв. 16	Пб. Каменный т-р	<i>Араб (II того)</i> , опера-буффа. Муз. А. Сальери, текст Дж. де Гамерра.
Апр. 9	Пб. Каменный т-р, ит. тр.	<i>I due supposte conli, ossia Lo sposo senza moglie</i> (Два мнимых графа, или Муж без жены), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст А. Анелли.
Апр. 22	Пб. Каменный т-р	<i>Оберон</i> (Oberon, König der Elfen), ком. опера. Муз. П. Вранццо, текст Ф. С. Зеблер, пер. с нем. И. Яковича.
Апр. 25	М. Петров. т-р	<i>Увеселения в Серале</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Апр. 28	Там же	<i>Ревнивый муж</i> (Il marito geloso), опера-буффа. Муз. Дж. Панзиелло.
Май 17	Пб. Каменный т-р	<i>Ярополк и Олег</i> , трагедия с хорами. Муз. Е. И. Фомина, текст В. Озерова.
Май 19	Там же	<i>Chi dell' altrui si veste...</i> (Кто переодевается...), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, текст Дж. Паломбы.
Июнь 11	М. Петров. т-р	<i>Крестьянин-маркиз, или Колбасники</i> (Il marchese villano), опера-буффа. Муз. Л. Карузо, текст П. Кьяри, пер. с ит. В. А. Левшина.
Июнь 25	Пб. Каменный т-р	<i>Алексис и Жюстен</i> , ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда, текст Ж. М. Монвеля.
Июнь 29	М. Петров. т-р	<i>Счастливого кораблекрушение</i> , «американский балет». Пост. П. Пинуччи.
Авг. 18	Пб. Каменный т-р, ит. тр.	<i>Le due gemelle</i> (Близнецы), опера-буффа. Муз. П. Гульельми, текст Дж. Паломбы.
Авг. 24	Гатчина. Фр. тр.	<i>La fausse magie</i> (Ложная магия), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст Ж. Ф. Мармонтеля.
Сент. 2	Пб. Каменный т-р (?)	<i>Три фермера</i> (Les trois fermiers), ком. опера. Муз. А. Н. Дездеда.
Сент. 6	Гатчина.	<i>Ариадна на о. Наксос</i> , лирическая драма. Муз. Ж. Ф. Эдельмана, текст П. Л. Моленя.
Сент. 9	Фр. тр. Там же	<i>L'érgeive villageoise</i> (Деревенское испытание), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст П. Ж. Дефоржа.
Сент. 20	М. Петров. т-р	<i>Два савояра</i> , балет. Пост. П. Пинуччи.
Сент. 22	Гатчина. Фр. тр.	<i>La soirée orageuse</i> (Беспокойный вечер), ком. опера. Муз. Н. Далеярака, текст Ж. Б. Раде.

Окт. 11	Пб. Т-р Эр-митаж, фр. тр.	<i>Рауль Синяя Борода</i> , ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Окт. 16	Там же > >	<i>Ambroise, ou Voilà ta journée</i> (Амбруаз или Вот мой день), ком. опера. Муз. Н. Далеирака, текст Ж. М. Монвеля.
Окт. 25	Там же	<i>Нина, или Безумная от любви</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеирака, текст Б. Ж. Марсолье.
Окт. 28	М. Петров. т-р	<i>Орфей и Эвридика</i> , балет. Пост. П. Пивуччи.
Нояб. 4	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Андромеда</i> , опера-серна. Муз. Дж. Сарти, текст Ф. Моретти.
Нояб. 15	М. Петрова. т-р	<i>Трубочист князь и князь трубочист</i> (в орг.: <i>Lo sprazzacastino principe</i>), опера-буффа. Муз. М. Портогалло, текст Дж. Фоппа, пер. с ит. И. А. Дмитриевского.
Нояб. 19	Пб. Каменный т-р	<i>Le petit matelot, ou La mariage impromptu</i> (Маленький матрос, или Неожиданная женитьба), ком. опера. Муз. П. Гаво, текст Ш. Пигол-Лебрена.
	Пб. Т-р Эр-митаж, ит. тр.	<i>Андромаха</i> , опера-серна. Муз. Дж. Паизиелло, текст А. Сальви.
	Там же > >	<i>I due gobbi</i> (Двое горбатых), опера-буффа. Муз. М. Портогалло, текст К. Машини.
	Там же > >	<i>I nemici generosi, ossia Il duello per complimento</i> (Великодушные враги, или Состязание в комплиментах), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы.
1799		
Янв. 19	М. Петров. т-р	<i>Анюта и Лизон</i> , драматическая пантомима. Пост. П. Пивуччи.
Янв. 30	Пб. Каменный т-р	<i>Новый Вертер</i> , балет-пантомима. Муз. А. Н. Титова, пост. И. И. Вальберха.
Кон. янв. или нач. февр.	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Тацкред, героический</i> балет-пантомима. Муз. В. Мартини-Солера, пост. Ш. Ле Пика.
Февр. 14	М. Петров. т-р	<i>Ариадна на о. Наксос</i> , лирическая драма. Муз. Ж. Ф. Эдельмана, текст П. Л. Молеа.
Февр. 15	Пб. Т-р Эр-митаж	<i>Александр</i> , опера-серна. Муз. Ф. Гиммеля, текст Ф. Моретти.
Февр. 18	Пб. или Гатчина	<i>Le prisonnier, ou La ressemblance</i> (Плешник, или Сходство), ком. опера. Муз. Д. делла Мариа, текст А. Дуваля.
Апр. 25	Пб. Каменный т-р, фр. тр.	<i>Эдип в Колоне</i> , лирическая трагедия. Муз. А. Саккини, текст Н. Ф. Жюльерда.
Апр. 30	Там же	<i>Камилла, или Подземелье</i> , ком. опера. Муз. Н. Далеирака, текст Б. Ж. Марсолье.
Май 4	М. Петров. т-р	<i>Дезертер, или Беглой солдат</i> , драма с музыкой. Муз. П. А. Монсиньи, текст М. Ж. Седена, пер. с фр. А. Ф. Мянковского.
Июнь 12	Там же	<i>Три богини соперницы, или Двойкой суд Парисов</i> , лирическая комедия с хорами и балетами. Муз. К. Ж. Ф. Пропнака, балеты Дж. Саломони, текст П. А. Пивкса, пер. с фр.
Июль 17	М. Воксая	<i>Тайна (Le secret)</i> , ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глики.
Июль 18	Пб. Каменный т-р, фр. тр.	<i>Les prétendus</i> (Женихи), ком. опера. Муз. Ж. Б. Лемуана, текст де Шабана.

Авг. 16	М. Петров. т-р	<i>Тайна</i> , ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глинки.
Авг. 28	Гатчина.	<i>Le magnifique</i> (Великолепный), ком. опера. Муз. А. Э. М. Гретри, текст М. Ж. Седена.
Сент. 18	Там же	<i>Поль и Виргиния</i> , опера. Муз. Р. Крейцера, текст Э. Фервьера.
Сент. 20	М. Петров. т-р	<i>Влюбленный волшебник, или Амур, спасающий любовников</i> , балет. Пост. Д. Саломони.
Окт. 15	Гатчина	<i>Эней в Лацио</i> , опера-серна. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
Окт. 21	Там же	<i>Возвращение Фетиды</i> , балет. Муз. А. Париса, пост. П. Шевалье.
Нояб. 7	Пб. Нем. тр.	<i>Der Tempel der Unsterblichkeit</i> (Храм бессмертия), аллегорический пролог. Муз. хоров Э. Эрбеля, текст Рейнбека.
Нояб. 10	М. Петров. т-р	<i>Две невесты</i> (<i>Le donne rivali</i>), опера-буффа. Муз. Д. Чимарозы, пер. с ит.
Дек. 2	Гатчина	<i>Le roturier et le moulin</i> (Яблоня и мельница), ком. опера. Муз. Ж. Б. Лемуана, текст М. Ж. Форжуа.
Дек. 8	М. Петров. т-р	<i>Аполлон и Дафна</i> , балет. Пост. Дж. Саломони.
Дек. 15	Там же	<i>Рено д'Аст</i> , опера. Муз. Н. Далейрака, текст Ж. В. Раде и П. И. Варре, пер. с фр. Д. Коркина.
Дек. 19	Там же	<i>Ленси</i> , «лирическая трагедия с хорами и балетами диких американцев». Муз. К. Поцци, текст П. А. Плавильщикова.
Дек. 30	М. Петров. т-р	<i>Жюль, или Странная предприимчивость</i> , ком. опера. Муз. Ж. П. Солье, текст Ф. Б. Гофмана, пер. с фр. С. Н. Глинки.
	Пб. (?)	<i>Винетта, или Тарас в улье</i> , ком. опера. Муз. А. Вулландта, текст К. Дамского.
	Пб. Т-р Эр- митаж (?)	<i>Индийская семья в Англии</i> , опера. Муз. Дж. Сартти, текст маркиза Кастельно (по А. Коцебу).
	М. Т-р П. М. Волконского	<i>Любовное волшебство</i> , ком. опера. Текст И. М. Долгорукова.

III. Концертная жизнь

1722		Регулярные выступления оркестра герцога Голштинского в доме советника Бассевича в Москва.
1731		
Март 30	М. Имп. дворец	Концерт певцов итал. труппы.
Апр. 29	Там же	Исп.: <i>Верность и преданная любовь</i> , кантата. Муз. Дж. Ристори или Дж. Верокаи, текст Р. М. Фантази; Кантата на день коронации императрицы Анны Иоанновны. Муз. Дж. Верокаи, текст А. Вольского.
Июль 25	Там же	Исп.: Серенада на 3 голоса на тезоименитство польского короля Августа II. Муз. Дж. Ристори; <i>E pur bel un regal soglio</i> (Прекрасен царский престол), кантата Дж. Ристори или Дж. Верокаи для одного голоса.
1732		
Авг. 30	Пб.	Изрядный концерт при дворе по случаю ддя заключения Ништадтского мира.
1736		
Янв. 27	Пб.	Исп. придворными певцами «застольной кантаты» по случаю ддя рождения Анны Иоанновны.

Апр. 28	Пб.	Исп.: <i>La gara dell' amore e del zelo</i> (Спор любви и ревности), кантата Ф. Арайи для двух голосов с хором.
1737		
Авг. 29	Пб.	Концерт итал. артистов при дворе по случаю визита Очакова.
1739		
Май 6	Пб.	Большой концерт при дворе по случаю вступления в мир с Турцией, при участии итал. оркестра. Исп. итал. кантаты, сонаты, симфонии.
1746		
Июль 10	Пб. Дом За- гряжского	Концерт приезжего «басиста» («будет петь концерты с музыкой»).
1748		
Окт.	Пб. Дом кв. Гагарина	Концерты «по средам по итальянскому, английскому и голландскому манеру».
1750		
Июнь 24	Петергоф Пб.	Концерт с участием итал. певцов К. Компасси и Н. Гарани. Исп.: <i>La Corona d'Alessandro Magno</i> (Корона Александра Великого), серенада. Муз. Ф. Арайи (?), текст Дж. Бонелли.
1754		
Апр. 25	Пб.	Концерт при дворе во время парадного обеда с участием Л. Мадонна, Д. Даломо, И. Гюбнера, И. Вильде.
1756		
Май-июнь	М. Нем. сло- бода	Концерты в доме Лидкиной.
1757		
Июль 6 или 7	Ораниенбаум	Исп.: <i>Urania vaticinans</i> (Пророчество Урании), кантата с хором Ф. Арайи.
Дек. 9 (?)	Ораниенбаум	Исп.: <i>Juno's vespurgals</i> (Юнона-помощница), кантата Ф. Арайи.
1762		
Сент.	Пб. Дом Гей- са	Концерты нем. арфиста И. Гохбрикера («на гарфе особого рода») по воскресеньям и понедельникам.
1763		
Апр. 21	М.	Исп.: <i>Il consiglio delle Muse</i> (Совет муз), серенада, соч. ко дню рождения Екатерины II. Муз. В. Манфредини или Ф. Цопписа, текст Дж. Локателли.
1764		
во время поста	Пб. Люте- ранская цер- ковь	Исп.: Пассионы Г. Ф. Телемнина.
Июнь 28	Там же	Исп.: <i>Te Deum</i> К.-Х. Грауна.
1765		
Июнь 28	Пб.	Исп.: <i>Le Rivali</i> (Соперники), драматическая кантата

Июль 6	Пб. Академия наук	для 4 голосов. Муз. В. Манфредини, текст Л. Лаццарони.
Нояб. 24	Пб. Императорский дворец	Кантата на открытие Академии наук. Муз. В. Манфредини. Исп.: <i>La virtù liberata</i> (Освобожденная добродетель), кантата для 6 голосов. Муз. Б. Галуппи, текст Л. Лаццарони.
1766		
Март 15	Пб. Католическая церковь	Исп.: Реквием В. Манфредини.
Июнь 28	Пб. Императорский дворец	Исп.: <i>La pace fra la virtù e la bellezza</i> (Союз добродетели и красоты), кантата. Муз. Б. Галуппи, текст П. Метастазιο.
1769		
Во время поста	Дом кн. Вяткинского	Серия концертов по подписке. Организатор—В. Манфредини.
1770		
Во время поста	Пб. Канцлерский дом	Концерты по субботам. Организатор—Д. Шпрингер.
1774		
Во время поста	Пб. Дом Папанелопуля	«Большие итальянские и французские концерты по понедельникам и четвергам».
Март 27	Пб.	Исп.: <i>Stabat Mater</i> Дж. Перголези.
Апр. 2	М. Дом гр. Сиверса	Концерт нем. музыканта И. Фрика, изобретателя стеклянной гармоники.
Окт. 6	Пб. Дом Демутта	Концерт итал. скрипача Ч. Корьера.
Дек. 21	М. Т-р на Знаменке	Концерт Ч. Корьера.
1775		
Апр. 1,4	М. Дом гр. Сиверса	Исп. песен К. Х. Грауна в сопровождении гармоникки.
Апр. 16	Пб.	Концерт с участием итал. певцов Кларя и Дж. Андреоли. Исп. «важные и комические итальянские, французские, немецкие, славнейшими мастерами сочиненные арии».
1776		
Янв. 30	Пб.	Концерты итал. скрипача А. Лолли.
Март, 3, 17	Пб.	
1777		
Март 21	Пб. Дом гр. Ягужинского	Концерты итал. певца Дж. Сандали, с участием инструменталистов. Исп. итал. арии.
Март. 26	М. Дворянский клуб	Концерт скрипача А. Лолли.
Март—окт.	Пб.	Гастроли итал. скрипача и композитора Ф. Фьорилло.
Апр. 4,24	Пб. Дом гр. Ягужинского	Концерты итал. скрипача Ф. Сартори с участием «других виртуозов». Исп. «разные концерты и сонаты».
Сент. 18	Там же	Концерт нем. фэготиста Э. Пулло, с участием нем. клавесиниста В. Пальшау и итал. певца Ф. Порри.
Окт. 2		

Нояб. 30	М. Благородный клуб	Концерт франц. клавесниста и композитора Ф. Ж. Дарси. Исп. его сочинения: симфония, квартет, соната.
Дек. 8	Там же	Концерт фаготиста Э. Пулло.
Дек. 15	М. Дворянский клуб	Концерт скрипача Ф. Сартори. Исп. его сочинения.
Дек. 18	Пб. Дом гр. Ягужинского	Концерт в пользу итал. певца Дж. Андреоли.
1778		
Март 8	Пб. Дом гр. Строганова	Исп.: Stabat Mater Дж. Перголези (итал. артисты).
Окт. 21, 26	Пб.	Концерты франц. скрипача Л. А. Пезибля с участием итал. певцов Бонафини, Компануччи, Баббини, Маркетти и Порри, а также франц. пианистки Ле Саж.
Окт. 2, 23	Пб. Нем. т-р	Концерт итал. певца А. Б. Сартори.
1779		
Февр. 18	Пб. Дом гр. Воронцова	Исп.: Stabat Mater Дж. Перголези.
Февр. 23	Пб. Дом гр. Строганова	Первый из еженедельных концертов Итальянского музыкального общества.
Февр. 26	Пб.	Исп.: Te Deum К. Х. Грауна.
Март 1	Пб. Дворец кн. Потемкина	Концерты Итальянского музыкального общества.
Март 2, 16, 23	Пб. Дворец кн. Потемкина	
Март 5	Пб. Дом гр. Воронцова	Исп.: Salve Regina, оратория И. А. Хассе.
Март 8	Там же	Исп.: La Passione di Giesu Cristo, оратория Н. Йоммелли.
Март 19	Пб. Дом гр. Воронцова	Концерт скрипача Л. А. Пезибля с участием итал. и франц. артистов. Исп. дуэты и трио, концерт для скрипки Пезибля.
Авг. 13	Пб. Академия художеств	Исп. кантата П. А. Скокова.
Окт. 10	Пб. Нем. т-р	Концерт итал. музыкантов.
Окт. 24	Пб.	«Вокальный и инструментальный концерт» с участием певца и пианиста А. Б. Сартори, валторниста Бобринского, певицы Гаук. Исп.: клавикордный концерт (Ф. Э.) Баха, итал. ария, симфония, концерт для валторны.
Нояб. 28	Пб. «Перкинов дом»	Концерт певца Дж. Андреоли.
Дек. 18, 20	Там же	Исп.: Les Israélites sur la montagne d'Orebe (Нараяльские на горе Ороб), оратория Л. А. Пезибля (итал. певцы).
1780		
Март 8, 12	Пб. Нем. т-р	Концерты скрипача и композитора И. Е. Хандошкина; первый — с участием певицы М. Гонзалес и певца А. Б. Сартори. Исп. скрипичный концерт Хандошкина, «русские и итальянские арии».
Март 15	Там же	«Музыкальный концерт».
Март 19, 26	Пб. Дворец Потемкина	Духовные концерты. Организатор — А. Лолли. Во втором из них исп.: кантата и ария из опер Дж. Паизиелло; скрипичные сочинения А. Лолли. В концерте принимали участие скрипач Лолли, а также певцы Комаскино, Габбини и Порри.

Март 20, 27	Пб. Дом Экономич. о-ва	Концерты общества итальянских актеров (первый — с участием певицы А. Давиа). Организатор — М. Маттен.
Март 29	Пб. Нем. т-р	Исп.: <i>Abraham auf Moria</i> (Авраам на Мориа), оратория. Муз. И. Ролля, текст А. Нимейра.
Март 29	М. Иностран- ный клуб	Концерт нем. скрипача Нойстена и его жены — арфистки.
Апр. 5	Там же	Концерт.
Апр. 5	Пб. Дворец Потемкина	Концерт певца Комаскино.
Апр. 9	Там же	Концерт скрипача Ф. Сартори, с участием виолончелиста Горюцкого, клавесиниста Э. Пулло и гобойста Мея.
Апр. 12	М. Дом А. С. Салтыковой	Концерт капельмейстера С. Жоржа (Георге), его сына пианиста И. Жоржа, скрипача Л. А. Пезибля и «других виртуозов».
Нояб. 1, 8	Пб. Дом Щербачева	Концерты нем. кларнетиста И. Бера с участием итал. певцов К. Бонафини, Дж. Компануччи, М. Баббини и скрипача Л. А. Пезибля.
Нояб. 20	Пб. Нем. т-р	Концерт чеш. композитора и фаготиста А. Булландта (Бюлана). Исп. свои сочинения.
Дек 6, 13	Пб. Дом Щербачева	Концерты скрипача Л. А. Пезибля.
Дек. 18	М. Дом А. С. Салтыковой	Концерт П. Керцелли, М. Керцелли, Л. Сартори, А. Дилля и И. Фаццуса.
1781		
Янв. 21, 28	М. Дом А. С. Салтыковой	Концерты кларнетиста И. Бера; первый — с участием скрипача И. Фаццуса.
Февр. 21	Пб. Нем. т-р	Концерт композитора и фаготиста А. Булландта. Исп. свои сочинения.
Февр. 26	М. Петров. т-р	Концерт нем. клавесиниста И. Х. Фирнгабера и скрипача Ф. Сартори.
Март 3	Пб. Нем. т-р	Концерт Занебони (мандолина). Исп. свои сочинения.
Март 11, 14	Пб. Т-р у Красного мо- ста	Концерт придворных певцов и музыкантов. Исп. арии и дуэты из опер «Роланд» Н. Пиччинни, «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи и «Избранница из Салапси» А. Гретри. В концерте принимали участие итал. скрипач Г. Пуньяни, нем. виолончелист Д. Бахман и чеш. фаготист А. Булландт.
Март 26, 28	М. Петров. т-р; дом Бе- рарда	Концерты скрипача А. Лолли.
Апр. 15	Пб. Т-р у Красного мо- ста	Концерт Занебони (мандолина) в спектакле «Севильский цирюльник» Бомарше.
Окт. 21, 28	Пб. Дом Щербачева	Концерты англ. скрипача Д. А. Фишера.
Нояб. 11, 18	Там же	Концерты нем. контрабасиста И. Кемпфера при участии придворного оркестра.
Дек. 12	Пб. Дворец Потемкина	Исп.: <i>Il fonte prodigioso di Orebe</i> (Чудесный источник с Ореба), кантата Дж. Панзелло.
1782		
Янв. 5	М. Петров. т-р	Концерты Занебони. Исп.: симфония, концерт соло с вариацией и рондо для мандолины Занебони, а также итал. арии.
Февр. 17	М. Благод- ный клуб	Первый из еженедельных концертов во время великого поста.
Февр. 15, 18	М. Петров. т-р	Концерты контрабасиста И. Кемпфера.

Февр. 19	Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт нем. музыкантов: скрипача и композитора А. Ф. Тица и пианиста К. Цирлейна.
Февр. 25	М. Петров.	Концерт Занебони.
Февр. 26	т-р Пб. Литеральный кабинет	Первый из еженедельных концертов во время великого поста.
Март 18	Пб. Дом Щербачева	Концерт чеш. арфиста Никиша.
Март 19	Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт певца и клавесиниста А. Б. Сартори.
Апр. 21	М. Петров.	Исп.: <i>Сей славный день</i> , кантата по случаю дня рождения Екатерины II.
Июнь 1	т-р Пб. Т-р у Летнего сада	Концерт скрипача Д. А. Фишера и контрабасиста Н. Кемпфера.
Окт. 3	Пб. «Перкинов дом»	Концерт швед. придворного музыканта И. Г. Заара (скрипач и певец).
Окт. 27	Пб. Вольный	Концерт нем. скрипача Х. Хейселя и фэготиста А. Булландта (в оперном спектакле).
Нояб. 10	т-р	Концерт скрипача А. Лолли (в спектакле).
Дек. 10	Пб. Т-р у Летнего сада	

1783

Янв. 3	Пб.	Исп.: <i>Невфай</i> , итал. кантата.
Янв. 14	Пб. Вольный	Исп.: <i>Ариадна на Наксосе</i> , мелодрама Я. Бемды (дирижер А. Булландт).
Март	т-р Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>La Passione di Gesu Cristo</i> . Муз. Дж. Павзинелло, текст П. Метастазно.
Март 12	Пб. Вольный	Исп.: <i>Иосиф Узнанный</i> , кантата. Муз. А. Прати, текст П. Метастазно.
Март 12	т-р М. Петров.	Исп.: <i>Самсон</i> , оратория Г. Ф. Генделя.
Март 18	т-р М. «Против дома Салтыковой»	«Большой духовный вокальный и инструментальный концерт» под управлением С. Жоржа.
Март 19	М. Петров. т-р	«Духовный концерт». Исп.: псалмы и молитвы на тексты М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова. В концерте принимали участие итал. певцы А. Орсинья и А. Беччи.
Март 25	Там же	Концерт итал. скрипача Дж. Альбетрацци.
Март 26	Пб. Вольный	Концерт придворного камер-музыканта, виолончелиста Д. Бахмана.
Март 26	т-р	Исп.: <i>Vetulla liberata</i> (Освобожденная Ветилух), оратория. Муз. М. Стабингера, текст П. Метастазно.
Апр. 2, 9	М. Петров. т-р	
Апр. 8	Там же	Концерт певца Жоранфи и «других виртуозов».
Апр. 17	Пб. Вольный	Концерт нем. виолончелиста Гринвича (в оперном спектакле).
Май 27	Там же	Концерт скрипача А. Лолли (в спектакле).
Дек. 21	Пб. Англ. трактир	Концерт флейтистов А. и Ф. Турнеров, венских придворных музыкантов.

1784

Февр. 18	М. Петров. т-р	Концерт франц. скрипачки М. Сирмен.
Февр. 21	Пб. Каменный т-р	Концерт нем. композитора И. Ф. Клефлера, при участии кларнетиста Я. Вера. Исп. «Музыкальное сражение» Клефлера для хора и оркестра.
Февр. 25	М. Петров. т-р	Концерт И. Х. Фирнгабера, при участии скрипача Лидерса. Исп. сочинения Фирнгабера «на английском фортепиано с фэготом, кларнетом и флейтой».

Февр. 27	Там же	Концерт флейтистов А. и Ф. Турнеров.
Март 1	М. Т-р Воспит. дома	Концерт скрипачки М. Сирмен.
Март 5	Пб. Галерный двор	Исп.: <i>La Passione di Giesu Cristo</i> Дж. Панзиелло.
Март 13	М. Петров. т-р	Концерт И. Ф. Клефлера. Исп. его «Музыкальное сражение» для хора и оркестра.
Апр. 4	Пб. Галерный двор	Концерт флейтистов братьев Турнеров.
Апр. 13	Там же	Концерт скрипачки М. Сирмен.
Май 7	Пб. Каменный т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт» при участии скрипачки М. Сирмен.
Май 30	Царское Село	Концерт итал. певицы Л. Р. Тоди.
Июнь 30	М. Католич. церковь	Исп.: <i>Te Deum</i> аббата Педмонти.
Нояб. 2	Пб. Дом Гугета	Концерт скрипачки и певицы М. Сирмен.
Дек. 1	Пб. Каменный т-р	Концерт певицы Л. Тоди.
1785		
Март 10	М. Петров. т-р	Концерт нем. композитора и пианиста Ф. А. Баумбаха.
Март 11	М. Благородный клуб	Открытие концертного сезона.
Март 13	М. Петров. т-р	Концерт клавесниста и певца А. Б. Сартори. Исп.: «новый клавикордный концерт в арии наиславнейших композиторов».
Март 22	М. Редут	Концерт кларнетиста И. Бера с участием И. Фаццуса, М. Керцелли, А. Галетти и А. Баччи. Исп.: симфония для большого оркестра; два концерта для кларнета И. Бера; «Королевская французская охотничья пьеса»; виолончельный концерт И. Фаццуса; квинтет для кларнета, валторны и трех виоль д'амур; концертная симфония и арии. Концерт певицы Л. Тоди.
Март 26	М. Петров. т-р	Концерт 9-летнего М. Демаре.
Март 26	Там же	Концерт кларнетиста И. Бера с участием певицы Н. Соколовской и 11-летнего скрипача Козлова.
Апр. 9	Там же	Исп.: два концерта для кларнета И. Бера, арии и скрипичный концерт И. Ярновича.
Апр. 13	Там же	Концерт певицы Л. Тоди.
Апр. 13	Пб. Дворец Потемкина	Исп.: <i>Господи, воззвах к тебе</i> , оратория Дж. Сартти.
Апр. 25	Там же	Исп.: <i>Miserere mei, Deus</i> (Помилуй мя, боже), псалм № 51. Муз. Дж. Сартти.
Май 2	М. Петров. т-р	Концерт певицы Л. Тоди. Исп. арии Дж. Астаритты.
Сент. 6	Пб.	Первый концерт Музыкального общества.
Окт. 27	Пб. Каменный т-р	Концерт Дж. Катальди (флейта) при участии итал. певцов А. Давна, Г. Жермолли и П. Маццони.
1786		
Март 8	М. Петров. т-р	Исп. оратория М. Стабингера (<i>Юдифь?</i>). Исполнители: Дж. Катальди, Н. Соколовская, Виноградова и А. Беччи.
Март 10	Там же	Концерт пианистов братьев М. и П. Демаре.
Март 11	Там же	Концерт в бенефис итал. певца Л. Маркези.
Март 18	Пб. Аничков дом	Концерт австр. валторнистов, братьев И. и А. Бек при участии рогового оркестра князя Потемкина.

Март 25	М. Редут	Концерт И. Керцелли и его учеников. Исп.: «хор на псалм» И. Маркова; фортепианный концерт; виолончельный концерт; концерт для двух скрипок и концерт для валторны.
Апр. 5	М. Петров. т-р	Концерт итал. певца П. Маццони, с участием певицы Виноградовой и пианиста М. Демаре.
Окт. 5	Пб. Каменный т-р	Концерт нем. флейтиста Х. Гартмана при участии итал. певцов А. Давна, П. Маццони, Дж. Бернуччи.
Дек. 14	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Сартори при участии М. Демаре (фортепиано), И. Фацуса (виолончель), Тимлера (гобой), Опица (валторна) и певцов Н. Соколовской и А. Сартори.
Дек. 15, 22	Пб. Апшчков дом	Концерты флейтиста Гартмана; второй — с участием певцов Г. Жермоли и П. Маццони.
Дек. 17	Там же	Концерт чеш. арфиста К. Нимечека.
Дек. 18	Там же	Концерт, «составленный из разных симфоний». Участвовали певцы Л. Тоди, Г. Жермоли и клавишник Миннарелли.
Дек. 28	Там же Пб.	Концерт нем. пианиста И. А. Штейна («боген-гаммерово фортепиано»). Исп.: <i>La scelta d'amore</i> (Выбор любви), кантата. Муз. Дж. Сартри, текст Ф. Моретти.
1787		
Янв. 30	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Х. Гартмана и «других виртуозов». Исп. различные концерты и арии из «Женитьбы Фигаро» Моцарта.
Февр. 15, 24	Там же	Концерт гобониста Гарентона, члена Шведской королевской академии музыки.
Февр. 17	Там же	Концерт флейтиста Х. Гартмана при участии скрипача и композитора А. Галетти и оркестра под управлением М. Керцелли.
Февр. 21	Там же	Исп. оратория Дж. Сартри, с участием хора певчих, большого оркестра и роговой музыки.
Февр. 22	Там же	Концерт арфиста К. Нимечека и «других виртуозов».
Февр. 24	Там же	Концерт гобониста Гарентона и «других виртуозов».
Февр. 28	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Март 3	Там же	Концерт арфиста К. Нимечека и «других виртуозов».
Март 5	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Х. Гартмана и «других виртуозов».
Март 7	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт» с участием скрипача Дж. Альбертацци, певицы Н. Соколовской и Дж. Каталья, гобониста Гарентона и арфиста К. Нимечека.
Март 12	Там же	Концерт пианиста И. А. Шейна.
Март 14, 18, 21	Там же; Редут	Концерты певицы Л. Тоди.
Март 19	М. Петров. т-р	Концерт нем. клавишника и органиста В. К. Бернгарда. Исп. его сочинения для «английского фортепиано» и органа.
Июнь 28	М. Дом А. Г. Орлова (?)	Концерт флейтиста Х. Гартмана.
Нояб. 16	М. Дом Шокарева	Первый концерт из серии еженедельных концертов по подписке, организованных М. Стабингером и А. Сартори.
Дек. 4	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Х. Гартмана и «других виртуозов». Исп. «разные концерты и русские арии».
Ков. дек.	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>Messa pro defunctis</i> для 4 голосов, скрипки, валторны и баса Д. Чимарозы.

1788

Янв. 24	Пб. Аничков дом	Концерт флейтиста Х. Гартмана с участием придворного оркестра.
Февр. 14	Пб. Зал гр. Строганова	Концерт Х. Гартмана.
Март 6	М. Петров.	Концерт итал. певца-кастрата Барберини с участием его ученика, других музыкантов, оркестра.
Март 7	т-р М. Благородный клуб	Концерт.
Март 15	М. Петров.	Концерт виолончелиста и клавесниста Ф. Далль'Окка, с участием певца М. Зубова, хора и оркестра.
Март 16	т-р М. Редут	Концерт для членов Редута.
Март 17	М. Петров.	Концерт нем. музыкантов К. Фнала (виола да гамба и гобой) и Кноблауха (валторна).
Март 20	Там же	Концерт арфиста Гартмана.
Март 27	Там же	Концерт кларнетиста И. Бера.
Март 29	Там же	Концерт клавесниста Миннарелли.
Апр. 3	Пб. Аничков дом	Концерт нем. композитора и органиста Г. И. Фоглера («Латинский церковный концерт, аккомпанируемый огромным оркестром и певьем духовных Российских песен во время которых он [Фоглер] будет играть на фортепиано с органами несколько концертов и Российских песен с многими вариациями»).
Апр. 5	М. Петров.	Концерт арфиста Гартмана.
Апр. 6	т-р Пб. Зал Лиона	Концерт Г. И. Фоглера («Инструментальный концерт в изображениях»).
Май 20 или 22	М. Петров.	Концерты виолончелиста Н. Зигмундовского.
Июнь 6	т-р Пб. Т-р Эрмитаж	Исп.: <i>Atene edificata</i> (Возведение Афин), драматическая кантата для 4-х голосов. Муз. Д. Чимарозы, текст Ф. Моретти. Исп.: А. Поцци, Д. Бруни, Г. Жермолли и Дж. Ристорини.
Июнь 29		Концерты Музыкального клуба.
Сент.	Пб.	

1789

Янв. 28	Пб. Аничков дом	Концерт из сочинений Дж. Астаритты с участием итал. певцов и оркестра «из лучших придворных музыкантов».
Февр. 26	М. Петров.	Концерт клавесниста Ф. Далль'Окка.
Февр. 27	т-р М. Благородный клуб	Первый концерт из серии еженедельных концертов во время великого поста.
Март 1	М. Петров.	Начало еженедельных концертов для членов Редута.
Март 2	т-р Там же	Концерт итал. певца А. Сольци, с участием «Российских музыкантов».
Март 5	Там же	Концерт виолончелиста Ф. Керцелли. Исп. также оратория И. Гайдна «Семь слов спасителя на кресте».
Март 9, 28	Там же	Концерты итал. певицы М. Гаттони (первый — с участием певца М. Зубова).
Март 22	Там же	Концерт скрипача И. Ярновича.
Март 25	Там же	Концерт певца А. Сольци.
Март 30	Там же	Концерт Миннарелли, в котором «он будет играть на фортепиано и петь».
Апр. 1	Пб. Аничков дом	Концерт придворного камер-музыканта, кларнетиста И. Гримма при участии «лучших придворных певцов и музыкантов».

Апр. 1	М. Петров. т-р	Большой вокальный и инструментальный концерт при участии «лучших иностранных виртуозов». Исп.: скрипач И. Ярнович, певцы М. Гаттонн, А. Сольда и Барберини, органист А. Евсташио, оркестр из 120 музыкантов и хор певчих. Первый из концертов в Музыкальном клубе.
Сент. 1	Пб.	
1790		
Февр. 11	М. Петров. т-р	Концерт Ф. Далль'Окка («клавцимбалы») в А. Далль'Окка (контрабас).
Февр. 12	М.	Открытие концертного сезона в Благородном клубе.
Февр. 14	М.	Концерт для членов Редута.
Февр. 15	М. Петров. т-р	Концерт итал. певца А. Браура.
Февр. 17	Там же	Большой вокальный и инструментальный концерт с участием «лучших иностранных виртуозов» и более 120 музыкантов и певчих.
Февр. 18	Там же	Концерт нем. виолончелиста К. Гека с оркестром Г. И. Бибикова.
Февр. 22	Там же	Концерт в бенефис композитора М. Стабигера.
Февр. 24	Пб. Зал Люна	«Вокальный и инструментальный концерт» с участием трех оркестров.
Февр. 25	Там же	Концерт нем. скрипача И. А. Фейера с участием хора и оркестра гр. Н. П. Шереметева и роговой музыки гр. А. В. Шереметева.
Март 4	Там же	«Большой инструментальный концерт» под руководством М. Керцеля.
Март 17	М. Редут	Концерт композитора Д. Кашина с участием его ученика певца Н. Матвеева и оркестра Г. И. Бибикова. Исп.: увертюра и фортепьянный концерт Д. Кашина и «арии лучших сочинителей музыки».
Сент. 7	Пб.	Открытие концертного сезона Музыкального клуба.
Окт. 9	Пб. Зал Люна (Аничков дом) Пб.	Концерт пианистки Шульд. Исп.: концерт для фортепьяно Моцарта и концерт собственного сочинения. Исп.: <i>La deità benefica</i> (Благодетельное божество), кантата. Муз. В. Мартини-и-Солера, текст Ф. Моретти (концерт по случаю заключения мира с Швецией).
1791		
Февр. 8	М. Петров. т-р	Концерт из сочинений Дж. Сартти с участием музыкантов и певцов гр. В. Г. Орлова, Н. П. Шереметева, кн. П. М. Волконского, Г. И. Бибикова и роговой музыки Н. Ф. Колычева.
Март 3	Там же	Концерт клавесниста Ф. Далль'Окка и контрабасиста А. Далль'Окка с участием рус. певцов. Исп. итал. арии и дуэты.
Март 4	М.	Открытие регулярных еженедельных концертов в Благородном клубе.
Март 5	М. Петров. т-р	Концерт певца А. Браура.
Март 8	Там же	Концерт Граля (?).
Март 10	Пб. Благородный клуб	Открытие «духовных концертов» во время великого поста.
Март 10	М. Петров. т-р	Концерт арфистки «г-жи Журши» (Жорж?).
Март 12	Там же	Концерт гуслиста Ф. Евдокимова.
Март 15	Там же	Концерт М. Демаре и его сестры. Исп. сочинения Э. Пулло.

Март 16	Там же	Концерт франц. певицы Ж. Офрен.
Март 20	Там же	Концерт «вокальной и роговой музыки» с участием певчих гр. Н. П. Шереметева. Дирижер — И. Фейер.
Март 25	Пб. Каменный т-р	Концерт камер-музыканта О. Э. Тевеса (гармоника).
Март 27	М. Петров. т-р	Концерт нем. виолончелиста К. Гека.
Март 30	Там же	Концерт Дж. Сартти с участием музыкантов и певцов гр. В. Г. Орлова, Н. П. Шереметева, кн. П. М. Волконского и Г. И. Вибикова и роговой музыки Н. Ф. Колычева.
Апр. 6	Пб. Каменный т-р	Концерт придворного музыканта, скрипача Ф. Тарди.
Апр. 28	Пб. Таврический дворец (?)	Исп.: <i>La Serenata non preveduta</i> (Непредвиденная серенада), кантата. Муз. Д. Чмарозы, текст Ф. Моретти (?).
Сент. 29	Пб.	Первый из концертов Музыкального клуба.
Нояб. 13	М. Дом М. А. Еропкина	Начало еженедельных концертов по подписке, организованных И. Денглером.
Дек. 18	Пб. Дом гр. И. П. Салтыкова	Концертное исполнение лирической трагедии «Ифигения в Тавриде» Н. Пиччинни.
1792		
Янв. 19, 26	М. Дом Салтыкова	Концерты по подписке Бауера и Гека.
Февр. 9		
Янв. Февр. 22	Пб. М. Петров. т-р	Исп.: <i>Слава в вышних богу</i> , оратория Дж. Сартти. Концерт из сочинений М. Стабингера. Исп.: Симфония с рондо под названием «Приятное удивление; «Орфей, проходящий через ад для сыскания Эвридики», с речитативами, ариями и хорами; «Взятие Исааила», аллегорическое сочинение, с разными инструментами и турецкою музыкою», состоящее из 18 номеров; Симфония «Китайские увеселения», с колокольчиками.
Февр. 24	М.	Концерт для членов Благородного клуба.
Февр. 25	М. Петров. т-р	Концерт Ф. Даяль'Окка (клавесни) и Д. Даяль'Окка (контрабас), при участии 5-летней девочки, исполнившей итал. арию и дуэт.
Февр. 27 или 29	Там же	Концерт О. Э. Тевеса (гармоника).
Март 1	Там же	Концерт по подписке Бауера и Гека.
Март 12	Там же	Концерт в бенефис М. Стабингера с участием певицы Виноградовой и «других виртуозов».
Март 17	М. Дом Салтыкова	Концерт певицы Е. С. Сандуновой.
Март 25	Пб. Дерев. т-р	Концерт «российской уроженки девицы Гартон с некоторым тенористом». Исп. итал. и франц. арии и дуэты.
Апр. 19, 26	М. Дом Салтыкова	Концерты по подписке.
Авг. 12	Пб. Малый т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Нояб. 13	Дом Салтыкова	Концерт любителей музыки. Организаторы: Денглер, Лидерс и Гек.
Нояб. 20, 27	Пб. Дом Кусовникова	Концерты Музыкального общества. В первом исп.: симфония Гайдна, фортепианный концерт Геслера в сочинения Сартти.
Нояб. 27	М. Дом Салтыкова	Концерты любителей музыки.
Дек. 18		
Дек. 19	Пб. Дерев. т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».

1793

Янв. 2	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Янв. 12	М. Дом Салтыкова	Концерт венской пианистки Шульц, ученицы Моцарта.
Февр. 7	Там же	Концерт пианиста В. Пальшау. Исп. свои сочинения.
Февр. 14	М. Дом Салтыкова	Концерты любителей музыки.
Март 13	М. Петров.	Концерт скрипача И. А. Фейера и певцы Фейер.
Март 14	т-р	
Март 16	Пб. Зал Лиона	Концерт пианиста и композитора И. В. Геслера.
Март 16	М. Петров.	Исп.: <i>Смерть Авеля</i> , оратория. Муз. Н. Пиччинни, текст П. Метастазо.
Март 18	т-р	
Март 18	Там же	Концерт капельмейстера Петровского театра, скрипача Ф. Тарди.
Март 16	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста В. Пальшау.
Март 20	Там же	Концерт виолончелиста Н. Зигмунтовского.
Март 25	М. Петров.	Концерт контрабасиста А. Далль'Окка.
Март 26	т-р	
Март 26	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>Messa di Requiem</i> Дж. Сарти.
Март 28	М. Петров.	Концерт нем. скрипача Пьельтена.
Март 30	т-р	
Март 30	Пб. Зал Лиона	Концерт франц. флейтиста Ф. Л. Дюлона.
Апр. 3	Там же	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Апр. 3	М. Петров.	Концерт певца И. С. Воробьева.
Апр. 6	т-р	
Апр. 6	Там же	Концерт с участием пианистки Шульц.
Апр. 7	М. Англ. клуб	Концерт для членов Английского клуба.
Апр. 8	Пб. Зал Лиона	Концерт из сочинений М. Стабингера (исп. «аллегорические сочинения», в том числе — «Взятие Измаила»).
Апр. 13	Там же	Концерт пианиста И. В. Геслера.
Апр. 13	М. Петров.	Концерт общества любителей музыкантов в пользу вдовы и детей композитора А. Галетти.
Май 14	т-р	
Май 14	Там же	Концерт итал. певца Мусси (Н. Муссини?). «Музыка будет самого нового вкуса, исполненна славнейших мастеров».
Сент. 24	Пб.	Концерт для членов Музыкального общества.
Нояб. 19		Концерты итал. певицы А. Галетти и тенора П. Беннини.
Дек. 3	М. Петров.	Концерт нем. скрипача Пьельтена. Исп. два концерта для скрипки и русские песни с вариациями его сочинения.
Дек. 15	т-р	
Дек. 22	М. Дом Салтыкова	Концерт скрипача К. Гампельна.
	Пб.	Исп.: <i>Cantata per festeggiare le nozze del A. A I, de Gran Duca Alessandre e della principessa Elisavetta</i> (Праздничная кантата на бракосочетание вел. князя Александра с принцессой Елизаветой) И. В. Геслера. <i>Ode per la pace</i> (Ода миру), кантата Дж. Сарти.

1794

Янв. 23	М. Дом Салтыкова	Концерт Клейста (клавикорды).
---------	------------------	-------------------------------

Янв. 30	Там же	Концерт скрипача К. Гампельна.
Февр. 6	Там же	Концерт флейтиста Ф. Л. Дюлона.
Февр. 28	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Пьельтена. Исп. два новых концерта своего сочинения и «разные песни с вариациями».
Февр. 27	Там же	Концерт С. Дж. Гинази.
Февр. 28	М. Благородный клуб	Концерт.
Март 1	М. Петров. т-р	Концерт флейтиста Ф. Л. Дюлона.
Март 2	Пб. Дерев. т-р	Первый концерт придворных итал. актеров.
Март 5	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Тарди. Исп.: <i>Орфей и Эвридика</i> , кантата для хора и оркестра. Муз. А. Гесташино, текст Кантона; пьесы для скрипки и виолы д'амур Ф. Тарди; пьесы для фляжолета в исп. Кантона.
Март 9	М. Дом Салтыкова	Концерт скрипача К. Гампельна.
Март 16	М. Петров. т-р	Концерт виолончелиста Гека и скрипача Пьельтена.
Март 22 или 23	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста и композитора И. В. Геслера.
Март 22	Пб. Дерев. т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
Март 29	Пб. Каменный т-р	Концерт из сочинений Дж. Сарты.
Март 30	М. Петров. т-р	Концерт певицы Фейер при участии К. Гампельна и И. Геслера.
Апр. 21	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста и композитора И. Геслера.
Апр. 22	Пб. Зал Люна	Концерт нем. певца Х. К. Вундера.
Май 9	Пб. Каменный т-р	Концерт венского кларнетиста А. Штадлера.
Сент. 25	Там же	Концерт франц. певицы Сислей (графини де Курмой).
Сент. 30	Пб.	Концерт памяти Г. А. Потемкина. Исп. хоры О. А. Козловского, в том числе хор «Слава Петру I» на слова Н. М. Карабанова.
Окт. 23	Пб. Зал Люна	Концерт певицы Сислей.
Окт. 27	Пб.	Концерт богемского валторниста Полака.
Дек. 20	Пб. Дерев. т-р	Концерт нем. кларнетиста К. Манштейна.
Дек. 27	Там же	Концерт флейтиста Ф. А. Дюлона.
Дек. 29	Пб. Каменный т-р	«Большой вокальный и инструментальный концерт».
1795		
Янв. 13	М. Петров. т-р	Концерт валторниста Полака.
Февр. 18	Там же	Концерт певицы Сислей. Исп.: увертюра из оперы Сальери «Аксур, царь Ормуза» и сцена из этой же оперы; концерт для фортепиано Гиммеля; концерт для флейты; симфония Гайдна; дуэт Паиззелло; ария Пиччинни; трио А. Прати и др.
Февр. 19	Там же	Концерт скрипача Пьельтена.
Февр. 20	М. Благородный клуб	Концерт для членов Благородного общества.

Февр. 21	М. Петров. т-р	Исп.: <i>Взятие Варшавы</i> , вокально-инструментальная композиция Дж. В. Ансельми.
Февр. 23	Там же (?)	Концерт скрипача И. Фодора.
Февр. 25	Там же	Концерт певицы Е. С. Сандуновой и пианиста И. Геслера.
Февр. 26	Там же	«Вольшой вокальный и инструментальный концерт» Гека.
Февр. 28	Там же	Концерт итал. певца П. Мускетти.
Март 2	М. Дом Салтыкова	Концерт И. Геслера «на органах». Исп. сочинения Моцарта и И. Кйттеля.
Март 7	М. Петров. т-р	Концерт валторниста Леара.
Март 11	Там же	Концерт певицы Сислей при участии певцов П. Мускетти и М. Зубова. Исп.: симфонии Гайдна и Моцарта, арии и дуэты Панаяелло, Наумана, Пратти; хоры из оперы «Альцеста» Глюка.
Март 12	Там же	Концерт певицы Фейер.
Март 14	М. Дом Салтыкова	Концерт пианиста И. Геслера, «в коем играны будут концерты на разных инструментах с арией, хором, играемыми на органах, роговой музыкою и пр. Оркестр управляем будет гг. Керцеллием и Фейером».
Март 15	М. Петров. т-р	Концерт арфиста А. Фишера.
Март 16	Там же	Концерт скрипача И. Фодора.
Март 21	Там же	Концерт скрипача Пьельтена и виолончелиста Гека.
Март 22	Пб. Дерев. т-р	«Большой инструментальный концерт» с участием пианиста И. Т. Бродского.
Март 23	М. Петров. т-р	Концерт «московских виртуозов» в бенефис вдове музыканта В. Мая, с участием роговой музыки.
Март 25	Там же	Концерт певицы Е. С. Сандуновой. Исп. «русские арии».
Апр. 6	Пб. При дворе	Исп.: <i>Sacro, o germana amata, un si bel giorno all' armonica sarà</i> (Будь свят, о моя возлюбленная, этот прекрасный день), кантата. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти (?).
Апр. 9	М. Петров. т-р	Концерт с участием певицы Сислей, певца П. Мускетти, скрипачей Пьельтена и Фодора, виолончелистов Гека и Зигмундовского.
Апр. 18	М. Лютер. царховь	Торжественная служба по случаю 100-летия лютеранской церкви с участием московских музыкантов Геслера, Фацнуса, Лидерса, Денглера, Зигмундовского, г-жи Фейер, оркестров Орлова и Апраксина, певчих Столыпина.
Апр. 23	М. Петров. т-р	Концерт пианиста Каватти, певицы Сислей, виолончелиста Зигмундовского, контрабасиста А. Далья, Окка и флейтиста Зелняского.
Нояб. 7	Пб. Каменный т-р	Концерт валторниста Леара.
Дек. 17	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Казакова и виолончелиста Татаринова — музыкантов Д. Е. Столыпина (в спектакле).
1786		
Февр. 2	Пб. Каменный т-р	Концерт итал. певицы Анжюлини.
Март 11	М. Благородный клуб	Концерт в Благородном обществе.
Март 12	М. Петров. т-р	Концерт певицы Анжюлини.

Март 14	Там же	Концерт скрипача Ф. Жиардиня, певицы М. Лауретти и певца-кастрата А. Тестори.
Март 16	Там же	Исп.: <i>Betulia liberata</i> (Освобожденная Ветилуя, или Смерть Олоферна от руки Юдыфи), оратория. Муз. Дж. Ансельми, текст П. Метастазно.
Март 19	Там же	Концерт валторниста Леара.
Март 30	Там же	Концерты итал. певицы Т. Сапоритя.
Март 27	Там же	Концерт виолончелиста Ф. Керцелли с участием роговой музыки П. И. Колычева. Исп.: симфония Гайдна, увертюра Моцарта, симфония для роговой музыки, концерт для виолончели, концерт для скрипки и виолончели и квинтет.
Март 28	М. Петров, т-р	Концерт певца П. Мускетти и скрипача Пьельтена. Исп. итал. арии и дуэты и два скрипичных концерта Пьельтена.
Март 31	Там же	Концерт франц. скрипача Л. Изабе.
Апр. 2	Пб. Зал Лиона	Концерт камер-музыканта, скрипача И. Масспера, с участием итал. придворных певцов.
Апр. 2, 7	Там же	Концерты певицы Е. С. Сандуновой; первый был составлен «большой частью из русских песен», второй проходил с участием контрабасиста А. Долль, Окка.
Апр. 9	М. Петров, т-р	Концерт певицы Анжиолина.
Апр. 11	М. Дом Салтыкова	Концерт И. Геслера. Исп.: увертюра Гайдна, фортепианный концерт Геслера, ода «Мир» Геслера на слова Н. Карамзина; новый «каприз» и соната для фортепиано Геслера, его же марш для оркестра и «Варфоломей» Телемана.
Май 7	Там же	Концерт скрипача Ф. Жиардини при участии певцов М. Лауретти и А. Тестори. Исп. арии и дуэты в сопровождении альт-виолы и испанской гитары.
Кон. июня или нач. июля	Пб.	Исп.: <i>Coro in occasione del Battesimo di S. A. J. il Gran Duca Nicola</i> (Хор на крестины вел. кн. Николая), в сопровождении оркестра. Муз. Дж. Сартти.
	Пб. Смольный ин-т	Исп.: <i>Il tributo</i> (Дасть), кантата. Муз. Дж. Сартти или В. Мартини-Солера, текст Ф. Моретти.
	Пб. (?)	Исп.: <i>Inno per il Natale</i> (Рождественский гимн) для 8 голосов и оркестра. Муз. Дж. Сартти.
1797		
Апр. 5	М.	<i>Inno concertato con ripieni per l'incoronazione di S. M. Paolo I</i> (Концертный гимн на коронацию е. в. Павла I) для 3 сопрано, тенора, баса и хора. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
Апр. 12	М.	Исп.: <i>Il genio della Russia</i> (Добрый гений России), кантата на коронацию Павла. I. Муз. Дж. Сартти, текст Ф. Моретти.
Сент. 2	Обществ. т-р любителей	Вокальный и инструментальный концерт с участием контрабасиста И. Кемпфера, скрипача И. Т. Дробиша и певицы Ж. Дробиш.
1798		
Янв. 16	Пб. Католич. церковь	Исп.: <i>Messa di Requiem solenne</i> Дж. Сартти.
Февр. 5	Пб. Дом Кушелева	Концерт швед. камер-музыканта, фяготиста Г. И. А. Бервальда и его сына, 9-летнего скрипача И. Ф. Бервальда.
Февр. 16	М. Благородный клуб	Концерт для членов Благородного собрания.

Февр. 17	М. Петров. т-р	Концерт кларнетиста И. Борера.
Февр. 21	Там же	Концерт из сочинений Ф. К. Блимы и В. Моцарта Исп.: оратория Блимы и концерты Моцарта и Блимы.
Февр. 22	Там же	Концерт певицы и певца Пюнчи. Исп. арии и дуэты «сочинения славнейших композиторов».
Февр. 24	Там же	Концерт певицы Ченни.
Февр. 25	Пб. Католич. церковь	Исп.: Реквием О. А. Козловского.
Февр. 28	М. Петров. т-р	Концерт певицы Сальвины.
Март 3	Там же	Концерт виолончелиста Гека.
Март 5	Там же (малый зал)	Концерт 5-летнего вундера Пичмана.
Март 7	Там же	Концерт композитора Д. Кашина с участием «рос- сийских музыкантов».
Март 14	Там же	Концерт певицы П. Сальвины.
Март 17	Пб. Зал Лио- на	Концерт М. Кирхгесснер (гармоника).
Март 17	М. Петров. т-р	Концерт А. Далль'Окка и Ф. Далль'Окка при участии оркестра под управлением И. Девгера.
Апр. 1	Пб. Зал Лио- на	Концерт М. Кирхгесснер («английская гармоника»).
Апр. 8	М. Петров. т-р	Концерт Г. И. А. Бервальда с сыном. Исп.: увертюра Бервальда-сына; квартет Ф. Френцеля; концерт для виолончели Гека (исп. автор); концерт для скрипки Дюлюя; «концерт на басу» Гренцера (исп. Бервальд-отец); польский для скрипки с оркестром; увертюра к опере «Волшебная флейта» Моцарта.
Апр. 19	М. Дом Сто- лыпина	Концерт певицы делья Маттеллы.
Апр. 29	Пб. Дом Ку- шелова	Концерт певца Х. Вундера.
Сент. 12, 23 1799	Пб. Камен- ный т-р (?)	Концерты в бенефис актера Мюллера с участием пианиста В. Пальшау и других исполнителей.
Янв. 22	М. Петров. т-р	Концерт Квартани (?).
Март 9	Там же	Концерт скрипача Ф. Кеннга.
Март 11	Там же	Концерт виолончелиста Гека.
Март 23	Там же	Концерт композитора и скрипача Ф. К. Блимы.
Апр. 1	Там же	Концерт Ф. Гиммеля. Исп.: <i>Te Deum</i> и отрывки из оперы «Александр» Гиммеля.
Апр. 3	Там же	Концерт в пользу семьи скрипача Лидерса с участием «известных виртуозов и роговой музыки».
Апр. 8	М. Петров. т-р	Концерт скрипача Ф. Кеннга.
Апр. 10	Там же	Концерт Д. Кашина с участием «20 российских музыкантов», хора и роговой музыки. Исп. сочинения Кашина, в том числе две новые русские песни: «Я нигде дружка не вижу» и «Рукавичка» (пела Е. Сандунова).
Окт. 19	Гатчина Гатчина	Исп.: <i>La gloria d'Imineo. Epitalamio</i> (Слава Гименею. Эпиталама), кантата Дж. Сарти. <i>Omaggio a S. M. Paolo I, afferto e cantato dalle suo figlie</i> (Приношение Павлу I, преподнесенное и исполненное его дочерьми), кантата для 5 сопрано и оркестра, Муз. Дж. Сарти.

NAMENSVERZEICHNIS

Номера страниц относятся к оригинальному изданию.
Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.

- Аберт Г.** — 106
Аблесимов А. О. — 8—11, 21, 24, 27, 29, 33—37, 48
Азеев Е. С. — 146
Айвазова М. — 284
Аксаков С. Т. — 31, 33, 311
д'Аламбер М. Л. — 178
Александр I — 53, 73, 209, 222
Алексеев А. Д. — 195, 209
Алексей Михайлович — 277
Алымова Г. И. — 174
Алябьев А. А. — 311
Алябьев А. В. — 221, 223, 238, 240, 274, 301, 311, 314
Амвросов — 312
Анджоллини Г. — 227
Андреев И. — 302, 303
Андреоли Джу. — 251
Апикьева М. — 310
Апикьева Ф. — 311
Анна Ивановна — 217, 218, 246
Анненков — 306
Анофриев К. — 308
Ансельми Д. — 272
Анфосси П. — 151
Апостол Д. Д. — 226
Апостол П. Д. — 226
Апракси С. С. — 125, 279, 292
Апракси Ф. М. — 245
Апраксины — 6, 25, 313, 314
Арая Ф. — 133, 137, 202, 218, 246, 247, 256
Арнольд Ю. К. — 123
Артамонов П. — 312
Артеага Э. — 6
Асафьев Б. В. — 42, 132, 161, 163, 179—181, 193, 240
Аскочанский В. — 136, 137
Астажио см. Евстажио А.
Астаритта Дж. — 259, 299
Афферри Д. — 149

Баббини — 254, 256
Бавькин — 112
Баженов — 309
Байо П. — 237
Бамбини Э. — 5
Бантыш-Каменский Д. Н. — 137
Баратаев С. М. — 309
Барберини — 268, 295
Баренбойм Л. А. — 195
Бассевич Г. Ф. — 245
Бассерини, см. Пассерини Дж.
Батов И. А. — 295
Бауэр Ф. М. — 272
Бах И. К. — 151, 174
Бах И. С. — 174, 211, 212, 238

Бах К. Ф. Э. — 211, 212, 214, 224, 225, 254, 257
Бахман — 252, 253, 257
Бахметев Н. И. — 298, 309
Башилов — 53
Безбородко А. А. — 137
Бек — 258
Бекетов Н. А. — 307
Беликов П. — 185, 186
Белинский В. Г. — 17, 34
Белоградская Е. Т. — 197
Белоградский Т. — 197, 247
Бенда Н. — 20, 106, 107, 257
Бешини П. — 260
Бер И. (Бесп) — 256, 258, 265
Березовская — 180
Березовский М. — 134
Березовский М. А. — 134
Березовский Мих. — 134
Березовский М. С. — 83, 106, 111—114, 117, 118, 120, 131—160, 164, 185, 240
Берков П. Н. — 8, 11, 35, 88
Бертони Ф. — 169
Берхгольц Ф. В. — 194, 244, 245
Бессонов (Безсонов) П. А. — 94
Бестужев А. Ф. — 227
Бетховен Л. — 107, 212
Беччи А. — 266, 267
Бибииков Г. И. — 119, 123, 216, 263, 270, 279, 292
Бибииковы — 274
Благой Д. Д. — 15
Бландо — 261
Блима Ф. К. — 44, 272
Блюдов И. Я. — 279, 292
Бобровский — 254
Богданов-Березовский В. М. — 176
Боккаччо Д. — 178
Вокщавина Е. А. — 76
Болотов А. Т. — 242, 307
Болотов П. А. — 195, 221, 242
Болотова Н. А. — 221, 307
Болотовы — 221
Болховитинов Е. — 135, 140, 145, 148, 154, 164
Бомарше (Карон П. О.) — 5, 100, 281
Боровиковский В. Л. — 43, 164
Бортнянский Д. С. — 19, 21, 38, 42, 43, 45, 46, 83, 92, 106, 111—113, 115—118, 120, 127, 132, 137, 142, 150, 154, 159, 160—169, 171—177, 179, 180, 182—193, 195, 196, 206, 210, 213—216, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 240, 252, 261, 279, 290, 300

Борцова (Борщева) Н. С. — 174, 280
Брейткопф — 142
Брандель А. — 250
Бровцыны — 309
Бродский — 260
Будлянский М. В. — 309
Буния М. — 85
Букар — 303
Булландт (Бюлян) А. — 34, 35, 45,
91, 256, 278, 283, 299, 303, 308, 311
Бурге С. П. —
Бутурлин Д. П. — 279

Вадковский Ф. Ф. — 290
Ваккари А. — 247
Вальберх И. И. — 283
Вангаль — 257
Ванжура Э. — 26, 43—45, 65, 87, 222
Варламов А. Е. — 193, 206, 274
Вебер К. М. фон — 205
Вевер Х. Л. — 199, 206
Ведель А. Л. — 115—118, 123, 130,
159
Векки Ч. — 144
Вельяминов П. Л. — 227, 228
Вербицкий М. — 193
Верокая Дж. — 196, 246
Веролли Дж. — 149
Верстовский А. Н. — 33, 274, 308
Верстовский Н. А. — 308
Вивальди А. — 169
Вигель Ф. Л. — 310
Вигель Ф. Ф. — 283
Виноградова — 267
Викотти Дж. — 217, 256
Волков М. Я. — 285
Волков Ф. Г. — 284, 287, 314
Волкова А. — 284
Волконские — 274
Волконский М. П. — 292, 313
Волконский П. М. — 119, 177, 270,
279
Волькенштейн С. Е. — 298, 306, 307
Вольман В. Л. — 44, 231, 234, 235,
240
Вольтер (Аруз Ф. М.) — 41, 280, 281
Воробьев Я. С. — 37, 269, 284, 285
Воробьева А. — 285
Воронцов А. Р. — 88, 216, 254, 308,
314
Воронцов И. Л. — 308
Воронцов Р. И. — 292, 296
Воротников П. М. — 138, 156, 160
Всеволожский В. А. — 313
Вяземский П. А. — 109

Гагарин А. И. — 247, 248, 279, 292
Гагарин Г. П. — 297
Гайда И. — 17, 72, 118, 193, 213,
221, 222, 224, 238, 247, 248, 257,
262, 268, 271, 272, 312

Галаган И. С. — 309
Галетти А. — 260, 267
Галупси Б. — 7, 16, 23, 49, 112—
114, 133, 140—142, 150, 157, 158,
163—165, 224, 252
Гандке — 47
Гареттон — 267
Гаррас А. — 135
Гартман Х. К. — 258, 265, 267
Гассе см. Хассе И. А.
Гатонн — 265, 268
Гаук — 254
Гацисский А. С. — 311
Гекс — 272
Ген Х. Б. — 93
Гендель Г. Ф. — 266
Генш Ф. — 13
Георги И. Г. — 261
Герстенберг И. Д. — 204, 210, 211,
229, 233, 235
Гертель — 142
Геслер И. Г. В. — 211—214, 221, 222,
252, 260, 262, 269, 271
Гиммель Ф. И. — 130, 271
Гинзбург Л. С. — 195
Гладков — 313
Гладиш Г. В. — 298, 307, 309, 310
Глазунов В. — 122, 128
Глебов Е. А. — 309
Глинка А. М. — 298, 309
Глинка М. И. — 21, 35, 45, 67, 81,
85, 96, 163, 193, 213, 215—217,
220—222, 240
Глинка С. Н. — 219, 227, 294, 296
Глинка Ф. Н. — 205
Глумов А. Н. — 106
Глюк К. В. — 64, 149, 151, 153, 180,
279, 294
Гнездарев Н. — 308
Гоголь Н. В. — 16, 83
Гозенпуд А. А. — 137
Голицын Д. В. — 313
Голицын Д. М. — 196
Голицын Н. А. — 177
Голицын Н. П. — 306
Голицыны — 263
Голицына Е. Д. — 196
Головкины — 196
Головкин А. — 125
Головкин Г. И. — 245
Голодников К. — 311
Гольдони К. — 5
Голштинский К. Ф. — 196, 244, 245
Гонзага П. — 51, 288, 289
Гонзалес М. — 255
Гончаров Н. А. — 306
Горчаков Д. П. — 44, 289, 312
Горчаков Н. Д. — 129, 133
Голбрикер И. Х. — 247, 249
Граух К. Г. — 118, 151, 169, 253,
254, 264

Грейг С. — 154
Гретри А. Э. М. — 7, 20, 21, 27, 30,
38, 41, 264, 280, 281, 294, 296, 297,
308, 312
Гржимайловы — 313
Гржимали И. В. — 238
Гримм Ф. М. — 178
Грузинов — 310
Гульельми П. — 142, 272
Гуряев А. Л. — 126, 274
Гуряев Л. С. — 115, 117, 119, 126,
216
Густав III — 43
Гюбнер А. — 245
Гюбнер И. — 245

Давиа А. — 258
Даво — 264
Давыдов А. И. — 279, 292, 307
Давыдов С. И. — 10, 33, 112, 115,
130, 205, 216
Далсйрак Н. — 222
Далольо Д. — 196, 217, 218, 246
Далольо Дж. — 217, 246
Далль-Окка А. — 269
Далль-Окка Ф. — 289
Даргомыжский А. С. — 40, 45, 68,
205
Дарси (Дарсио) Ф. Ж. — 31, 264
Дашкова Е. Р. — 263, 306
Девитте Н. П. — 205
Дегтярев С. А. — 112, 114—120, 126,
130, 159, 216, 274, 295, 296
Дельфино А. — 222
Демаре М. — 267
Демидов П. А. — 261
Демидов Н. Н. — 313
Демин Н. — 279
Демутт — 251
Денглер И. — 269, 272, 273
Державин Г. Р. — 34, 36, 52, 53, 64,
65, 83, 87, 88, 91, 119, 128, 129,
192, 195, 201, 202, 226, 308
Дефуа — 254
Джеминьяни Ф. — 238
Джулиани Н. — 125
Дзено А. — 169, 172
Дядро Д. — 6, 38, 79, 178
Дилецкий Н. П. — 136, 142, 157
Диль А. — 265
Дитмар Ф. А. — 204, 211, 229, 234,
235, 236
Дитц см. Тид Ф.
Дмитревский И. А. — 15, 89, 90, 267,
279, 280, 282, 283, 285—288, 295,
311, 314
Дмитриев И. И. — 42, 128, 211, 222,
227
Доброхотов Б. В. — 85, 90, 107, 183
Долгорукие — 263
Долгорукий Ю. В. — 297

Долгоруков В. Л. — 197, 198
Долгоруков Е. Ф. — 313
Долгоруков И. М. — 123, 176, 177,
180, 222, 290
Дон Карлос — 180
Донецкий М. — 120
Дроздов А. Н. — 125, 197, 198
Друскин М. С. — 158
Дубенский — 123
Дубянский Ф. М. — 159
Дуни Э. Р. — 7, 280, 297, 311, 313
Дуранте Ф. — 163
Дурасов Н. А. — 279, 309, 313
Дурон З. З. — 88
Дышик Т. — 301

Евдокимов Ф. — 260
Еврнийд — 281
Евсташио А. — 268
Екатерина II — 10, 11, 26, 28, 32, 33,
40, 43—45, 47, 53, 65, 67, 69, 86,
87, 89, 92, 93, 96, 97, 100, 123, 130,
138, 222, 226, 227, 238, 252, 263,
280, 282, 283, 300
Елагин И. П. — 160, 173, 289
Елизавета Петровна — 141, 211, 303
Енгальчев П. Н. — 209, 210, 214, 224
Еропкин М. А. — 273
Еропкин П. Д. — 117, 123, 306
Есинов П. В. — 298
Есинов П. П. — 309—311, 314

Жакова В. — 132
Жарювик см. Ярионич И.
Желтков — 305
Жермоли Г. — 258
Жихарев С. П. — 285
Жорж И. — 265
Жорж (George) С. — 225, 265
Жуков В. — 90, 305
Жуковский В. — 192, 193, 224
Журавлев — 312

Загряжский Б. А. — 123
Загряжский И. А. — 308
Залышкин Е. — 263
Занебони — 255, 285
Западов А. В. — 15
Зелницкий — 269
Зигмундовский Н. — 268, 269
Зорин Д. А. — 27
Зоряч С. Г. — 309, 314
Зубов П. А. — 222, 271, 272

Ибершер Ф. — 138
Иванов В. Ф. — 187
Ивазов И. — 93
Изабелла Бургундская — 166
Иллупский А. И. — 123, 309
Ильин Н. — 288
Ипатьев см. Фомин Е.

Иомелли Н. — 118, 142, 150—152,
158, 253—254

Казасси — 284

Кайзер Р. — 196, 245

Калашников И. Т. — 112, 312

Калиграф И. И. — 285

Калиграфова Н. — 278

Калнкс — 206

Калмыков М. — 310

Кальдара А. — 151, 158, 169

Камбини Д. Д. — 222

Каменский М. Ф. — 279

Каменский С. М. — 298, 304, 307

Каноббио К. — 26, 43, 51, 65, 67,
201, 225

Каптемир А. Д. — 196, 245

Капциани Дж. — 67

Капнист В. В. — 64, 91, 93, 279, 286,
309, 311

Карабанов Н. М. — 227

Карамзин Н. М. — 42, 43, 119, 263,
271, 279

Каратыгин П. — 84

Караулов В. С. — 207—210, 213, 214,
224

Кардон А. — 222

Карлштрем Б. И. — 261

Каррати Б. — 144

Карцев — 309

Каталани А. — 192

Катальди Дж. — 258, 265, 267

Катенин Н. Ф. — 309

Кашин Д. Н. — 117, 119, 126, 216,
270, 271, 274

Кваренги Дж. — 283

Квитка К. В. — 156

Квитка-Основьяненко Г. Ф. — 305

Келдыш Ю. В. — 24, 28, 35, 68, 132,
140, 150, 153, 194, 203, 212, 218,
222, 224, 239, 242, 276

Кемпфер И. — 252, 257, 265

Керубини Л. — 169

Керцелли И. Б. — 23, 26, 27, 30, 45,
265, 267

Керцелли М. — 63, 267, 269, 278, 294,
299, 308, 312

Керцелли Ф. — 30, 268, 271

Керцелли — 265

Киреевские — 206

Кирялов Я. — 308

Киселев — 313

Киттель И. К. — 212, 271

Клевер — 236

Клепиков — 312

Клефлер И. Ф. — 257, 265, 266

Клушин А. И. — 15, 40, 105

Кларн — 257

Книппер К. — 33, 37, 39, 46, 49, 50,
227, 278, 281, 282, 286

Княжнин А. Я. — 106

Княжнин Я. Б. — 8, 17, 22, 27, 34,
35, 38—40, 48—50, 53, 54, 56, 58,
59, 64, 89, 90, 96, 106, 279, 308—
311

Ковалева-Жемчугова П. И. — 124,
274, 294—296

Кожин В. И. — 307

Козановский — 309

Козловский М. И. — 227

Козловский О. А. — 91, 112, 115, 116,
125, 129, 159, 195, 204, 205, 209,
210, 289, 294

Колмаков Я. — 285

Колотыгин — 313

Кольтеллини М. — 165

Колычев Н. Ф. — 270, 279

Комаровский Е. Ф. — 307

Комаскино (Арнабольди Х.) — 52,
254, 256, 261

Комяков Н. — 310

Комякова А. — 310

Кондратьев — 308, 312

Коптелова М. — 308

Корелли А. — 196, 245

Кормьер Ч. — 251, 264

Котовский — 246

Крашевский И. И. — 123

Крейцер Р. — 237

Крутицкий А. М. — 37, 278, 285, 286

Крылов И. А. — 8, 14, 16, 30, 38, 40,
52, 58, 64, 88, 99, 100, 102, 105,
222, 300

Кузнецов Д. И. — 123

Кукольник Н. В. — 132, 134

Куракин А. Б. — 281, 290, 307, 309

Курганов Н. Г. — 10

Кулакова Л. И. — 97

Куччи (Куцци) — 295

Кушелев — 284

Лагунов М. А. — 129

Ланди Ф. — 144

Лафермьер Ф. Г. — 42, 178, 179, 183,
290

Лебедев Н. — 133

Леванидов А. Ф. — 117, 130

Левашев Е. М. — 93

Левашева О. Е. — 125, 183, 289

Левашев-ольде К. Г. — 218

Левницкий Г. — 136

Левницкий Д. Г. — 164, 197, 280

Левшин В. А. — 10, 17

Лейтенбергер — 244

Лелаян Г. С. — 208

Лентенау — 313

Лео Л. — 142, 151

Ле Пик Ш. — 52, 67

Лесков Н. С. — 307

Ливанова Т. Н. — 8, 35, 224, 242

Лидерс — 272

Лион — 259

Лисицын М. А. — 139, 159
Локателли Дж. Б. — 263
Лолли А. — 2, 17, 251, 255—258, 265
Ломоносов М. В. — 119, 128, 266
Лопатин Н. М. — 156
Луиза Баденская — 53
Лукия В. И. — 9, 17
Луначарский А. В. — 50
Львов Н. А. — 10, 15, 25, 38, 40, 41,
59, 87—89, 91—93, 95—99, 207,
208, 219, 226, 229, 232, 233
Львов Ф. П. — 186, 310

Мадонис Л. — 217, 218, 246
Майков В. И. — 32, 273
Маликовский А. Ф. — 10, 44
Манфредини В. — 48, 113, 116, 141,
197, 250, 251, 255
Мария Федоровна — 174, 257, 266,
290
Маркезиня (Маркезя) Л. — 265
Марков И. — 267
Мармонтель Ж. Ф. — 6, 18
Мартин-и-Солер В. — 26, 43, 44, 51,
65, 69, 87, 283, 299
Мартини Дж. Б. — 45, 86, 143, 144,
148, 164
Мартос И. П. — 164
Маруцини (Маруцци) П. — 145, 149
Матвеев Н. — 260
Матинский М. А. — 8, 9, 11, 22, 39,
49, 50, 53, 70, 78, 278, 279, 281,
283, 308
Маттезон И. — 158
Маттеи К. — 149
Маттеи С. — 143, 148
Маццони П. — 258, 265, 267
Меддокс М. — 33, 37, 265, 278, 281,
291, 294, 296—300
Межаков П. М. — 298
Мейер Ф. — 30, 49, 202, 204, 231
Меншиков А. Д. — 245
Мерзляков А. Ф. — 34
Мерсье (Мерсьер) Л. С. — 100, 133
Металлов В. М. — 133
Метастио П. — 150, 166, 257, 266
Минарелли — 258, 265
Мирович В. Я. — 238
Митрофанов С. — 97
Михайлова А. М. — 285
Михель — 252
Мольер (Поклен Ж. Б.) — 16, 54,
100, 281, 286, 308
Монсинь П. А. — 7, 29, 48, 49, 59,
63, 280, 294, 296, 299, 311, 312
Моозер Р. А. — 132, 165, 247, 248,
251, 254, 258, 260
Морелли Ф. — 295
Морков В. И. — 87, 133
Москвичев Д. — 305
Москвичева Л. Г. — 305

Моцарт В. А. — 6, 22, 72, 81, 103,
144, 145, 149, 151—153, 163, 174,
203, 204, 221, 224, 259, 260, 271,
272, 319
Моцарт Л. — 144
Мочалов П. С. — 314
Музалевский В. И. — 208
Муравьев М. Н. — 48, 282
Мускетти — 272
Мысливечек И. — 144, 145, 151, 158
Мюллер В. Т. — 260
Мюттель И. Г. — 211
Мясоедов Н. Е. — 279

Назалини — 272
Нарышкин А. А. — 250
Нарышкин А. Л. — 93, 105, 279, 280,
289
Нарышкин Л. А. — 250
Натансон В. А. — 195, 198, 200
Наумани — 272
Наумов — 129
Нелединский-Мелецкий Ю. А. — 42,
192, 193
Неядова Е. И. — 174, 280, 290
Нерлях И. Ф. — 225
Никиш А. — 257
Николаев А. А. — 11, 200
Николев Н. П. — 27, 28, 30, 31
Николина В. — 149
Никольский — 305
Нимечек К. Т. — 259, 265, 267
Новерр Ж. Ж. — 106, 295
Новиков А. В. — 311
Новиков Н. И. — 10, 37, 283, 273
Ностя — 265
Нувциани (е) — 137

Обресков В. Е. — 298, 309
Огнянский М. К. — 205
Одоевский В. Ф. — 238
Одоевский Н. И. — 279
Ожогин А. Г. — 37, 263, 286
Озерецковский Н. Я. — 227
Озеров В. А. — 93, 109
Ознобишин П. М. — 123
Олеппи А. Н. — 313
Олимпий — 295
Олсуфьев А. Б. — 250, 289
Орландини М. — 169
Орлов А. Г. — 149, 153, 154, 313
Орлов-Давыдов В. Г. — 119, 126, 216,
270
Орловы — 263, 274
Орсиньи — 266
Осипов С. — 116
Остерман А. И. — 245
Островский А. Н. — 70
Оттани Б. — 144

Павел I — 42, 43, 53, 92, 115, 257,
278, 289, 290, 296
Паизнеяло Дж. — 16, 23, 48, 49, 101,
151, 166, 169, 174, 204, 252, 255,
256, 258, 259, 272, 282, 292, 294,
296
Палестрина Дж. Б. — 145
Паллавинини — 144
Пальшау И. Г. В. — 20, 21, 35, 37,
211—213, 252, 253, 260, 261
Панин П. — 283
Панченко С. — 116
Панчулидзе А. А. — 307, 309
Папанелопуль — 251
Пассерини Дж. — 247, 248
Пашкевич Анджей — 46
Пашкевич Анна — 46
Пашкевич Афимья — 53
Пашкевич В. А. — 11, 14, 19, 21, 22,
24, 25—27, 35, 37, 40, 41, 43—53,
55—60, 62—70, 72—76, 78—83, 96,
112, 132, 154, 162, 201, 207, 208,
216, 279—282, 286, 295, 299, 300,
307, 308, 311
Пашков — 292
Пезибль Л. А. — 253—256, 266
Перголези Дж. Б. — 5, 7, 118, 251,
263, 264, 265, 280
Перетц В. Н. — 275
Перляков — 313
Петр I — 16, 195, 198, 226, 243, 244,
245
Петр III — 137, 226
Петров — 305
Петров О. — 285
Пец Я. — 233
Пизидель И. Г. — 238
Пикар — 281
Пиксанов Н. К. — 184
Пиччинни Н. В. — 7, 23, 29, 101, 151,
152, 153, 256, 271
Плавильщиков П. А. — 7, 13—16, 19,
20, 34, 35, 90, 263, 278, 279, 295
Плавт Т. М. — 54
Пламенцевы — 309
Плейель И. — 204, 221, 222, 225
Плещеев А. А. — 307
Плещеев С. И. — 290
Пнин П. И. — 227
Позняков П. А. — 279, 292
Полежаев Т. — 9
Полторацкие — 18
Полторацкий М. Ф. — 41, 283, 306
Полякова М. — 308
Померанцев В. — 286, 295
Поморский Н. Г. — 250
Понлавиль — 254
Попов В. С. — 9, 10, 27, 28, 29, 30,
308
Попов М. И. — 8, 9, 10, 11, 13
Порпора Н. Л. — 245

Порри Ф. — 149, 153, 253, 254, 256
Порта Т. — 226, 247
Потемкин Г. А. — 154, 155, 226, 227,
251, 254, 256, 258, 260, 279, 280,
291, 308
Потемкин П. С. — 279, 289
Потоцкий П. — 309
Праца А. — 257, 271, 272
Прач И. Г. — 25, 45, 207, 208, 213,
214, 224
Преображенский А. В. — 133, 191
Прокопович Ф. — 202
Прокофьев А. — 284
Прокуини В. П. — 156
Прушянский — 309
Прытков — 310
Пулло Э. — 253, 265, 267
Пунте (Штик И.) — 254
Пуньяни Г. — 151, 217, 256
Пуччини А. — 144
Пушкин А. С. — 31, 34, 54, 262
Пьянтанида Д. — 246
Раабен Л. Н. — 195, 222
Рабинович А. С. — 2, 35, 38, 40, 47,
49, 57, 62, 65, 76, 81, 87, 88, 95,
97, 101, 107
Рабинович Л. И. — 235
Радищев А. Н. — 32, 37
Разин С. Т. — 23
Разумовские — 263
Разумовский А. Г. — 303, 304
Разумовский А. К. — 123
Разумовский Д. В. — 133
Разумовский К. Г. — 130, 260
Раль А. А. — 262
Раупах Г. Ф. — 27, 85, 137, 164, 280,
299, 308, 313
Репков В. И. — 264
Репнин Н. И. — 289
Ржевский — 292
Рибошьер — 289
Ристори Дж. А. — 246
Роде Ж. П. — 237
Рожкин — 313
Розанов А. С. — 178—178
Розанов И. Н. — 184
Рози — 52
Ростаргуев — 310
Румянцев-Задунайский П. А. — 304
Руссо Ж. Ж. — 5, 6, 20, 30, 31, 35,
106, 158
Руст В. Ф. — 238
Рыцарева М. Г. — 154, 185, 186, 191
Саккини А. М. Г. — 142, 292
Салтыков А. В. — 297
Салтыков Б. М. — 269, 271
Салтыкова А. С. — 265
Сальери А. — 271, 292, 308

- Сандунов С. Н. — 278, 279, 295
 Сандунова Е. С. — 37, 44, 269, 271, 285, 286, 295
 Сартри Дж. — 16, 43, 51, 65, 67, 109, 113, 115—118, 119, 120, 124, 125, 130, 151, 155, 192, 208, 258, 260, 262, 270
 Сартори А. Б. — 85, 252, 253, 254, 255, 265
 Сартори Ф. — 252, 253, 265, 267, 269
 Саторвини — 252
 Сафонов М. И. — 303, 306
 Светлов С. — 135
 Седси М. Ж. — 18
 Семенова Е. Л. — 314
 Сен-Мартен Л. К. — 47, 184
 Серов А. Н. — 84, 163
 Сиверс Я. Е. — 264, 303, 312
 Синявская М. — 295
 Синявская У. — 278
 Сирмен М. — 258, 265
 Сислей А. — 269, 271, 272
 Скарлатти А. — 158, 163
 Скоков П. А. — 85, 113, 115, 124
 Скробков С. С. — 186
 Скьятти (Штиати) — 250
 Смирнова Е. С. — 280, 290
 Смоленский С. В. — 132, 199
 Соймонов П. А. — 100, 227
 Соколовская Н. — 267
 Соколовский М. М. — 21, 23, 27, 33, 36, 44, 48, 84, 278, 299, 303, 308, 312
 Соловьев С. М. — 135
 Солдатов В. П. — 312
 Соломин — 295
 Сольци А. — 288
 Сосновцева И. А. — 36
 Слиги К. — 149
 Стабингер М. — 26, 44, 45, 266, 269, 272, 279, 299
 Стасов В. В. — 87
 Стацци — 247
 Стелловский Ф. Т. — 238
 Степаненко М. — 147
 Степанов А. С. — 279
 Степанович И. — 247
 Стиксель — 267
 Столмейер Х. — 301
 Столянский П. Н. — 242, 249
 Столыпин А. А. — 292
 Столыпин Д. Е. — 123, 292
 Стрельцов — 305
 Строганов А. С. — 1, 64, 199, 200, 204, 227, 235, 296, 313
 Строгановы — 218, 247
 Суворов А. В. — 304
 Суворов — 313
 Сумароков А. П. — 8, 11, 32, 53, 78, 79, 119, 266, 280, 306, 308
 Сушкова М. В. — 289, 309
 Талызики — 293
 Тараканова Е. — 154
 Тартини Д. — 236, 238, 245
 Татищевы — 263
 Тевес О. Э. — 222, 260
 Телеман Г. Ф. — 118, 142, 158, 238, 345
 Темашев — 307
 Теплов А. Г. — 197, 222, 249
 Теплов Г. Н. — 249, 250
 Тепловы — 197, 218
 Тибо Шампанский — 180
 Тимченко Я. — 160
 Титов А. Н. — 10, 106, 112
 Титов В. П. — 157
 Титов Н. С. — 279
 Тиц (Дик) А. Ф. — 115, 210, 222, 224, 257
 Тоди Л. Р. — 252, 258, 265, 267
 Торелли Ф. — 52, 89
 Траэтта Т. — 49, 113, 141, 142, 149, 150, 151, 165, 252
 Троицкая М. И. — 312
 Троицкий В. И. — 312
 Трошинский Д. П. — 309
 Трубецкая И. Д. — 279, 292
 Трубецкие — 218, 263
 Трубецкой А. Н. — 279
 Трубецкой Н. А. — 279
 Трубецкой П. Н. — 289
 Трубецкой Ю. — 279
 Трусов — 307
 Трутовский В. Ф. — 9, 25, 95, 125, 128, 197, 206, 207—210
 Турки — 149
 Тургенев И. С. — 307
 Тургенева В. П. — 307
 Турнеры — 257, 258, 265
 Урбанский — 309
 Урусов Д. М. — 309, 310, 311, 314
 Фавар Ш. С. — 18
 Фацкус И. Г. — 265
 Фейер И. А. — 222, 270, 271
 Фергюсон Т. — 221
 Фесечко Г. Ф. — 137, 226, 235, 236, 238, 240
 Финала К. — 268
 Филидор (Даникан-Филидор) Ф. А. — 7, 30, 38, 48, 49, 280
 Филипп II — 180
 Фильд Дж. — 210, 212
 Финнагин А. В. — 84, 85, 92
 Финдейзен Н. Ф. — 44, 84, 132, 154, 161, 174, 176, 183, 185, 192, 195, 203, 214, 215, 233, 242, 247
 Фюррилло — 252, 253
 Фирнгабер И. Х. — 265
 Фишер — 247
 Фишер Д. А. — 257

Флери — 264
Фоглер Г. И. — 252, 259
Фомин Е. И. — 14, 19, 22, 24—26, 36,
38, 40—46, 59, 65, 83—94, 99, 101,
104—110, 112, 113, 120, 132, 154,
162, 217, 239, 252, 257, 283, 287,
300, 308
Фонязин Д. И. — 8, 17, 37, 227, 261,
281, 308, 311
Фортунаги Ф. — 144
Фрейлих — 296, 299, 307, 308
Фридрих К. Д. — 246
Фрик И. — 284
Фукс И. Я. — 245

Хандошкин Е. Л. — 226
Хандошкин И. Е. — 19, 46, 48, 83,
132, 137, 142, 151—155, 162, 196,
204, 207, 210, 211, 213, 216, 217,
219, 220, 224, 226—241, 255, 256,
258, 279, 280
Харлепский А. — 306
Хассе (Гассе) И. А. — 142, 151, 152,
153, 158, 166, 253, 254
Хвостов Д. И. — 48, 192, 282
Херасков М. И. — 279
Херасков М. М. — 27, 184, 185, 193,
273, 279
Хиврич Л. — 185
Хилков М. Я. — 297
Хлюстин А. С. — 306
Хованский И. — 279, 292
Хорват И. О. — 306
Храповицкий А. В. — 43, 44, 51, 289

Цан — 250
Цезарини — 254
Цейгер — 251
Цингарелли Л. — 166, 169
Цирлейн Е. — 257
Цоппис Ф. — 137
Цуккерман В. А. — 67, 229, 237

Чайковский П. И. — 181, 186, 193
Чаянова О. Э. — 291, 298
Черкасова Е. И. — 289
Черкасская М. Ю. — 245
Черкассские — 196
Черников В. М. — 285
Черникова П. — 285
Чернышев Г. И. — 174, 176
Чернышев Э. Г. — 279, 304
Черткова Л. П. — 308
Чешихин В. Е. — 87
Чимароза Д. — 16, 252
Чичерин Б. Н. — 311
Чулков М. Д. — 10, 89, 94, 204

Шаховская И. Г. — 298
Шаховской А. А. — 84

Шаховской Б. Г. — 279
Шаховской Н. Г. — 279, 310, 311
Шварц И. — 249
Шебакин В. Я. — 239
Шекспир В. — 67, 281
Шемакин В. — 304
Шереметев Н. П. — 87, 90, 116, 119,
123, 124, 216, 222, 265, 269, 279,
289, 292, 293, 295, 313, 314
Шереметев П. Б. — 226, 293, 294, 295-
Шереметевы — 274
Шеридан Р. Б. — 286, 308
Ширковы — 303, 306
Шашков П. Г. — 307
Шлегель Х. — 309
Шлыкова-Гранатова Т. — 295
Шоберт И. — 199
Шпрингер И. И. — 302
Шреер-Ткаченко А. — 142
Штадлер — 260
Штейн И. А. — 259, 265, 267
Штелин Я. Я. — 127, 134, 138, 139,
140, 141, 142, 155, 217, 218, 242,
245, 250
Штокфиш — 222
Шуберт Ф. — 205
Шубин Ф. И. — 312
Шуваловы — 279
Шульц И. А. П. — 245, 259, 271
Шумский Я. Д. — 280, 314
Шушерин Я. Е. — 278, 279, 295

Щенский-Потоцкий — 304, 309
Щепкин М. С. — 306, 307, 314
Щербатов В. И. — 279, 307

Эберль А. — 221
Д'Эсте — 165
Эстергази — 51
Юкин И. — 10, 88
Юрасовский А. Д. — 307
Юрасовский П. Д. — 307
Юргенсон П. И. — 36, 84, 106, 134,
188, 238
Юсупов Н. Б. — 284, 287, 292
Юсуповы — 274, 279, 280

Яблочкин И. Ф. — 227
Ягужинский С. П. — 196, 245, 252,
279, 289
Язовицкая Э. Э. — 192
Яицкая Н. — 308
Яицкий К. — 308
Яковлев С. — 228
Яковлев С. С. — 88, 228
Ямпольский И. М. — 124, 195, 223,
229, 232, 233, 236, 238, 239, 301
Янески Г. — 246
Яинович (Жарнович) И. (Д.) — 208,
217, 261, 268
Яконтов Н. П. — 92

INHALTSVERZEICHNIS

BEGINN DER RUSSISCHEN OPER (O. J. Lewaschewa)

W. A. PASCHKEWITSCH (J. M. Lewaschew)

J. I. FOMIN (J. W. Keldysch)

CHOR-KULTUR (A. W. Lebedewa)

M. S. BERESOWSKI (J. M. Lewaschew, A. W. Polechin)

D. S. BORTNJANSKI (J. W. Keldysch)

KAMMERMUSIKALISCHE INSTRUMENTALMUSIK (O. J. Lewaschewa)

I. J. CHANDOSCHKIN (B. W. Dobrochotow)

KONZERTLEBEN (A. M. Sokolowa)

MUSIKTHEATER (J. M. Lewaschew)

Liste der Abkürzungen

Notenbeispiele

Verwendete Literatur

Chronologische Tabelle

Namensverzeichnis

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах

Том третий

XVIII век. Часть вторая

Редактор В. Мудьюгина. Худож. редактор Ю. Зеленков.
Техн. редактор С. Белоглазова. Корректор Г. Мартемьянова.

ИБ № 3311

Подписано в набор 28.04.84. Подписано в печать 22.02.85. Формат бумаги 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. 26,5. Усл. п. л. 26,5. Усл. кр.-отт. 26,5. Уч.-изд. л. 32,11. Тираж 20 000 экз. Изд. № 12789. Зак. № 1435. Цена 2 р. 60 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Tipfehler (Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe.)
(Номера страниц относятся к оригинальному изданию.)

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница:	Столбец:	Строка:	Напечатано:	Следует читать:
23		сноска	¹¹ Подробный анализ этого произведения впервые дан в исследовании Ю. В. Келдыша (118, 327—335). Этим же автором восстановлены по оркестровым голосам наиболее интересные фрагменты из оперы Фомина.	¹⁰ Судя по указанию: «Сочинена для Благородно-го общества» — и преобладающую женских партий, опера предназначалась для воспитанниц Смольного института.
394	3	12	«Как проживешь,	«Как проживешь,
402	2	16	Дом кн. Ба-	Пб. Дом кн. Ба-